

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VOYAGE AU(X) BOUT(S) DU PARADOXE
MÉTAFICTION, ÉCRITURE DE SOI ET TRAUMATISME DANS
A HEARTBREAKING WORK OF STAGGERING GENIUS DE DAVE EGGERS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MOANA LADOUCEUR

MARS 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout spécialement Lori Saint-Martin, qui m'a soutenue sur plus d'un front au courant non seulement de ma recherche mais aussi de cette tumultueuse période de ma vie. Au contact de son intuition remarquable, de son savoir panoramique et de sa plume rigoureuse et engageante, j'ai aiguisé mon esprit de littéraire et redoublé d'exigence envers moi-même. Elle a su me mener jusqu'au bout de ma pensée, a réussi à me faire dire ce qui restait malgré moi obstinément tu. Je lui dois le courage d'être intraitable, la force de prendre ma place comme penseuse et comme femme, ainsi que la joie d'être collègues, vraiment.

Merci aussi à Dominique Garand pour sa sagesse, sa compréhension et sa confiance. Sans ses généreux efforts dans le but de faire entrer ma situation particulière dans l'acceptable de l'institution, ce mémoire n'aurait jamais reçu son point final. Il m'a garanti l'espace nécessaire pour que je puisse donner tout ce que je me devais de donner à ce projet qui m'était très cher et a très certainement, par sa grande aide, contribué à façonner le cours de ma vie future.

Merci à mes parents, Gilles et Nicole, qui ont pris le relais de multiples aspects de ma vie alors que la plus grande part de moi-même était braquée sur ma recherche. Merci à Dominic, qui a réussi à injecter à mon existence ce qu'il y manquait de sérieux ou de folie, toujours en doses raisonnables, aux moments appropriés. Merci à Graham, qui m'a assise, m'a grondée, m'a inspirée par sa propre assiduité et son dévouement, m'a calmée aussi face à mes tourments. Merci à Rosemarie, Joëlle et Marie-Christie d'être des collègues chacune exceptionnelle et chacune de façon si personnelle et différente; elles ont constitué pour moi une mosaïque nourrissante de femmes brillantes et m'ont continuellement stimulée tout au long de ma rédaction.

Enfin, merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, ainsi qu'au Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, d'avoir cru en la pertinence de ce projet. Sans ce précieux soutien, sa réalisation n'aurait pas été possible.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Résumé</i>	v
<i>Introduction</i>	1
Chapitre 1	
<i>L'usage paradoxal de la métafiction</i>	11
1.1 Le bris de l'illusion référentielle	13
1.1.1 La pensée postmoderne	14
1.1.2 La pratique d'Eggers	16
1.1.3 Le cas du paratexte	22
1.2 La métafiction en renfort de l'illusion référentielle	25
1.2.1 Narration et autorité.....	25
1.2.2 La métafiction référentielle	29
1.2.3 Multiplicité des perspectives et honnêteté narrative.....	34
1.3 L'effet paradoxal de la métafiction	39
1.3.1 La fiction comme réalité, la réalité comme fiction.....	39
1.3.2 Des réalités multiples.....	41
1.3.3 Le récit impossible.....	44
Chapitre 2	
<i>Les paradoxes inhérents à l'écriture de soi</i>	49
2.1 Le pacte autobiographique et la « vérité »	51
2.1.1 Définir l'autobiographie	52
2.1.2 L'autofiction : plus « vraie » que l'autobiographie?	56
2.1.3 La vérité par l'artifice	60
2.2 L'écriture testimoniale	66
2.2.1 La parole impossible.....	68

2.2.2	Témoignage et salut.....	73
2.2.3	Le témoignage et l'art d'écrire	77
2.3	Héritage et transmission dans la tragédie familiale.....	84
2.3.1	La trahison de l'héritage familial.....	85
2.3.2	Regrets et transmission.....	90
2.3.3	Dialoguer par-delà la mort.....	94
 <i>Chapitre 3</i>		
	<i>L'expérience du traumatisme</i>	<i>102</i>
3.1	Traumatisme et compulsion de répétition	104
3.1.1	Freud et le jeu de la bobine.....	104
3.1.2	Le fantasme de mort au service de l'état d'angoisse.....	109
3.1.3	Voix autobiographique et connaissance du traumatisme	112
3.2	Ludisme et distraction	114
3.2.1	Manquement du traumatisme initial	115
3.2.2	Retarder le récit	121
3.2.3	Métafiction et ludisme	123
3.3	L'incessant aller-retour	125
3.3.1	Comment déjouer la mort.....	126
3.3.2	L'intermittence, thèmes et styles	128
3.3.3	Montées et descentes	135
	<i>Conclusion.....</i>	<i>143</i>
	<i>Bibliographie.....</i>	<i>152</i>

RÉSUMÉ

À partir du récit autobiographique de Dave Eggers, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, notre mémoire entend éclaircir les rapports entre métafiction, écritures de soi et traumatisme. Ce récit publié en 2000 raconte comment, à l'âge de vingt-et-un ans, l'auteur a perdu ses parents, décédés tous deux du cancer à quelques semaines d'intervalle à peine, et relate son expérience de gardien légal de son jeune frère de huit ans.

Nous verrons, à l'aide des théories de Patricia Waugh et de Linda Hutcheon, qu'Eggers fait un usage paradoxal de l'autoréférentialité littéraire : si les interventions métafictionnelles au sein de la narration remettent en doute la teneur référentielle de son récit, celles-ci, étrangement, sont conçues de façon à en renforcer la crédibilité. Les écrits de soi entretiennent également certains paradoxes; l'autobiographie, selon Lejeune, ne se définit pas par un rapport de ressemblance à son objet. Au contraire, les inexactitudes du récit constituent la voix autobiographique, c'est-à-dire l'expression personnelle de la vérité subjective de l'auteur; cette voix, qu'investissent entre autres les autofictionnistes se situant dans la lignée de Serge Doubrovsky, est en définitive ce que l'autobiographie offre de plus précieux à la lecture. Le témoignage s'occupe également de la question de la transmission de la vérité. Le témoin, selon Jacques Derrida, se voit dans l'obligation de donner en lieu de son récit une explication de son incapacité à se dire. Mais la transmission n'est pas qu'une question métatextuelle; en effet, comme le souligne Nancy K. Miller, le décès parental implique des questions d'héritage familial. La problématique de la passation ou du rejet de cet héritage constitue généralement le propos du récit de l'orphelin; celui-ci devient un dialogue avec les parents continué par-delà la mort, une consignation à la mémoire de leur apport à sa personnalité en même temps qu'une affirmation de son autonomie.

En définitive, si Eggers exploite systématiquement ces caractéristiques de la métafiction et des écritures de soi qui sont propices à nourrir des dynamiques paradoxales, cette obsession prend ultimement racine dans le traumatisme tel que le conçoit la théorie psychanalytique. Eggers écrit à partir d'un incident traumatique, un événement violent et inattendu auquel la conscience n'était pas préparée et qui, selon Freud, la pousse à mettre en œuvre une compulsion de répétition par laquelle la victime se replonge perpétuellement dans des réitérations de l'événement initial afin de comprendre ce qui en est demeuré incompris. Mais le traumatisme ne peut être reproduit que dans sa nature inattendue, qui le définit; la victime n'apprend donc autre chose que l'existence de cette incompréhension même. C'est cette dynamique circulaire propre à l'événement traumatique qui détermine, selon notre analyse, l'usage paradoxal que fait Eggers des procédés littéraires principaux de son récit.

Mots clés : Eggers, Dave – *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* – Littérature américaine – Métafiction – Postmodernisme – Autobiographie – Autofiction – Témoignage – Traumatisme – Deuil – Référentialité

INTRODUCTION

La métafiction est cette littérature qui, consciente d'elle-même, n'hésite pas à exhiber ses artifices au grand jour afin de les soumettre à l'examen minutieux de son lectorat. La constatation à laquelle conduit habituellement cette lecture est la suivante : le langage ordonne le réel plus qu'il ne le reproduit. En prenant pour son objet la matérialité même du texte, l'autoréférentialité littéraire éveille les soupçons de la lectrice¹ : toute construction textuelle est-elle en réalité vouée à ne parler que d'elle-même? Il en ressort la suggestion d'une inadéquation entre la littérature et la représentation de la réalité, secret bien gardé dont la communauté littéraire a longtemps nié l'évidence, particulièrement dans les années fortes de l'école réaliste. La métafiction jouerait donc vraisemblablement au justicier masqué, qui révélerait la réelle identité de ce langage opaque que l'on s'est longtemps obstiné à dire transparent. Mais ce masque qui est le sien, quel est-il? La métafiction, de par sa nature, participe-t-elle moins à la logique référentielle qu'une autre construction textuelle? L'autoreprésentation est-elle si différente de la simple représentation?

L'autobiographie, le témoignage ou le *memoir*, par ailleurs, suscitent une attitude lectorale bien différente. Les écrits appartenant à ces genres ont pour objet la communication de la vie de leur auteur au moyen de cette même représentation littéraire. Plutôt que de questionner la capacité du langage à exprimer la réalité, il semble indiscutable que les écritures de soi² la célèbrent et dépendent d'elle. Une autobiographie est tenue de transmettre un récit vrai; sinon, l'histoire récente nous l'a montré³, son auteur est passible de poursuites.

¹ Tout générique féminin utilisé dans ce texte inclut le masculin et est utilisé dans l'unique but d'alléger le texte.

² Par « écritures de soi » ou « écrits personnels », nous entendons suivre la définition que donne Thomas Clerc de son corpus d'étude, dans *Les écrits personnels* : « L'autobiographie [...] soit sous sa forme pure, soit sous ses dérivés : journal, autofiction, récits de vie, etc. » (Clerc, p. 7) Nous incluons également dans notre usage de ce terme la catégorie du témoignage ainsi que les récits du décès parental.

³ Par exemple, dans le cas de James Frey, auquel nous reviendrons au deuxième chapitre.

Les écrits personnels sont en effet réputés témoigner d'une forte préoccupation référentielle, et leur lecture s'opère en conséquence. Après tout, sinon cet impératif de vérité, qu'est-ce donc qui distingue le récit de vie du récit de fiction? Est-il un caractère particulier qui, à même le texte, garantirait la référentialité des faits qu'il transmet? Une fois consigné sur papier et confiné entre deux couvertures, le récit maintenant divorcé de la vie qui l'a inspiré porte-t-il en lui une marque qui serait la preuve de sa fidélité?

Que métafiction et écriture de soi se rencontrent l'espace d'un texte, la chose peut sembler étonnante; pourtant, particulièrement à l'époque contemporaine, cela se produit de plus en plus régulièrement. Qu'est-ce donc qui pousse un auteur qui ne peut plus croire en la force communicatrice du langage à prendre pour objet un référent si incontestablement réel que sa propre vie? Et, à l'opposé, qu'est-ce alors qui incite un autobiographe investi dans le projet de se dire et d'être entendu à miner la crédibilité de son texte par l'étalement des insuffisances de son médium? Dans le cas qui nous intéresse, c'est-à-dire le récit autobiographique de Dave Eggers, la conjonction paradoxale de ces deux postures littéraires trouve son sens dans l'introduction d'un troisième terme, celui-là de très près lié à la substance de ce qu'il raconte. *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* est un récit particulier; en effet, si on suppose souvent que l'autobiographie est, dans les mots de Doubrovsky, « un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style » (Doubrovsky, 2001 [1977], p. 10), Eggers publie la sienne en guise de premier livre, à l'âge de trente ans. C'est qu'il a déjà beaucoup à raconter malgré sa jeunesse. Son récit prend racine dans une expérience aussi terrible que distinctive : le traumatisme d'avoir perdu ses parents, morts tous deux du cancer, à quelques semaines d'intervalle.

Si le traumatisme, dans la pensée freudienne, est attribuable à un événement violent spécifique et habituellement identifiable, le propre de cet incident est d'être survenu à un moment où la conscience n'y était pas prête. Le danger n'est pas reconnu comme tel au moment où il se produit; il est en quelque sorte « manqué » alors même qu'il est vécu. L'esprit déclenche alors une répétition de l'événement traumatique afin d'accéder à mieux le comprendre. Toutefois, la reconstitution de l'incident originel n'apprend à la conscience que ce qu'elle sait déjà, c'est-à-dire précisément le fait que le traumatisme a été manqué et maintient toujours son mystère. Les contrecoups du traumatisme fonctionnent donc

également de façon paradoxale, mettant en œuvre un processus visant à l'obtention d'un savoir impossible, dont la nature inaccessible est à sa source même.

Notre analyse révélera que, de sa pratique de l'écriture autoréférentielle aux moyens qu'il emploie pour communiquer à la lectrice sa vérité personnelle, Eggers construit les multiples facettes de son récit selon une structure paradoxale. *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* se donne à lire comme un récit du doute, de la concomitance et de l'ambiguïté. L'objet de notre étude est de montrer que, dans ce récit, l'adoption simultanée d'attitudes contradictoires à l'égard de la référentialité littéraire s'explique à la lumière d'une enquête approfondie de son objet : à l'exercice psychique infructueux auquel appelle l'expérience du traumatisme répond une mise en récit qui se sabote elle-même sur tous les fronts, niant parallèlement à ses dispositifs métafictionnels leur force subversive et au genre autobiographique sa crédibilité. Mais l'hypothèse du sabotage ne repose pas que sur des conceptions excessivement schématiques des positions campées qu'entreprendraient l'autoréférentialité littéraire et les écritures de soi quant à la possibilité de dire la réalité au moyen du langage; dans le présent mémoire, il est en effet notre propos que la métafiction n'est pas si irrévocablement contestataire de l'illusion référentielle qu'on le dit, et que les écrits personnels, pour leur part, ne la consacrent pas si aveuglement qu'on le pense.

Le récit qui nous intéresse, nous l'avons signalé plus haut, est le *memoir* de Dave Eggers, paru en 2000 sous le titre *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. L'appartenance à ce genre n'est pas affichée particulièrement ouvertement : aucune indication générique ne figure sur sa couverture; le terme *memoir* n'apparaît qu'en tant que mention à la fois indifférente et incertaine (« ANECDOTE : Midway through the writing of this...this...*memoir*, an acquaintance of the author's accosted him [...] » [Eggers, p. xxii⁴]), au fil de la section « Acknowledgements⁵ ». Cette section n'en est qu'une parmi une

⁴ Désormais, par souci d'économie d'espace, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses sans le nom de l'auteur.

⁵ Nous hésitons à simplement traduire le titre de cette section par le vocable « remerciements », pour la raison suivante : conformément au ton ludique et métafictionnel dont tout le texte est empreint, ce mot fait l'objet d'une boutade. Plutôt que de faire seulement figurer dans cette section l'apport des gens ou organismes auxquels il aimerait exprimer sa reconnaissance, Eggers se rapporte ici également

multitude de parties au contenu « préfaciel » qui précèdent l'entrée dans le premier chapitre et dans la diégèse : dans l'ordre, la lectrice doit, avant d'entrer dans le récit narratif, parcourir les éloges de la critique journalistique, une note biographique rédigée sur un ton ironique, un avertissement énigmatique, une page de titre, une page de copyright largement investie par la parole auctoriale, un second avertissement, une section intitulée « Rules and suggestions for enjoyment of this book », une préface, une table des matières détaillée, puis vingt-cinq pages appartenant à la partie intitulée « Acknowledgements »⁶. On obtient ainsi un impressionnant total de quarante-cinq pages de texte et de notes (par ailleurs largement autoréférentiels) entre la couverture et l'entrée dans le vif du sujet. Dans ces conditions, il serait malaisé de traiter tout ce commentaire comme étant foncièrement distinct du reste de la narration; en effet, après avoir si bien découvert la voix narrative sur une telle étendue textuelle, il est difficile pour la lectrice de maintenir l'attitude singulière, relativement détachée, à laquelle appelle une préface orthodoxe. Nous considérerons donc la préface, paradoxalement, comme faisant partie intégrante du récit.

À la suite de tous ces commentaires, l'univers diégétique prend enfin forme. Le récit peut se diviser, à partir de la teneur de ce qui est raconté, en deux sections aux proportions pour le moins inégales. Le premier chapitre, d'une longueur de quarante-cinq pages, traite de la maladie et des décès rapprochés des parents. Il est suivi de dix chapitres, s'étendant sur près de quatre-cents pages, prenant principalement pour objet la vie subséquente de Dave, avatar textuel d'Eggers⁷, en tant que gardien légal de son jeune frère Toph. Un addenda s'est ajouté aux éditions subséquentes, intitulé *Mistakes We Knew We Were Making*, et comportant non seulement des corrections et des ajouts mais aussi des commentaires sur l'écriture du récit ainsi que des nouvelles à propos des amis et membres de sa famille représentés dans le

à une tout autre signification du mot « reconnaître ». Ainsi : « The author would like to acknowledge that he does not look good in red. Or pink, or orange, or even yellow—he is not a spring. » (p. xxi)

⁶ Comme le ton de ces parties demeure relativement égal et se révèle par ailleurs fondamentalement personnel, nous nous référerons désormais à l'une ou l'autre de ces sections au moyen de l'appellation « préface ».

⁷ Afin d'alléger le texte et d'éviter les confusions entre l'auteur et son pendant fictif, nous nommerons ci-après le narrateur-personnage « Dave », et l'auteur « Eggers » ou « Dave Eggers ».

livre⁸. Cette section se trouve à l'endos du livre, disposée tête-bêche par rapport à lui; son contenu, en raison de sa nature de commentaire, est fortement autoréférentiel.

Malgré une nomination pour un prix Pulitzer, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* demeure un livre peu étudié par la critique. Si un nombre impressionnant d'articles de journaux ont suivi la parution du livre (généralement pour l'encenser), peu d'analyses exhaustives ont été faites à son sujet. Il semble toutefois définitivement associé à l'émergence du terme « metaautobiography », qui commence à apparaître dans la critique d'expression anglaise. À ce sujet, Ansgar Nünning, dans son article intitulé « Fictional Metabiographies and Metaautobiographies: Towards a Definition, Typology and Analysis of Self-Reflexive Hybrid Metagenres », s'appuie sur Eggers afin de comprendre le changement de perspective contemporain qui déplace « the emphasis from the mere writing, or rewriting, of an historical individual's life to the epistemological and methodological problems involved in any attempt at life-writing itself » (Nünning, p. 199). La problématique qu'emblématise Eggers pour Nünning est celle du sujet contemporain qui, désenchanté de la capacité du littéraire à représenter le réel, n'a d'autre choix que de se replier sur le seul discours possible : un examen des altérations imposées au réel par la matérialité de la narration.

Quelques articles savants utilisent d'ailleurs l'exemple d'Eggers afin de soulever la question de la sincérité littéraire après le postmodernisme. Liesbeth Korthals Altes décrit sa pratique ainsi : « Dave Eggers belongs to a young generation of American writers who defend the value of lived experience and shared emotions against a fashionable cynicism and post-modern ironic relativisation » (Korthals Altes, p. 122), bien que son étude se conclue sur l'indécidabilité de l'ironie dont sont récit est empreint. Sidonie Smith et Julia Watson l'observent également depuis l'angle de la sincérité, mais en mettant l'accent sur le double message envoyé par l'étalage manifeste qu'Eggers fait des conventions autobiographiques : « In this gaming with the self-referentiality of the memoir, Eggers reproduces *and* violates its conventions of sincerity. » (Smith, Watson, p. 7) Enfin, Nicoline Timmer consacre à *A*

⁸ Vu l'usage libre que fait Eggers de cette section, dont le sous-titre est d'ailleurs « Notes, Corrections, Clarifications, Apologies, Addenda », nous nous y référerons désormais au moyen de l'appellation « postface ».

Heartbreaking Work of Staggering Genius un chapitre entier de son livre *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millenium*, dont le titre loquace démontre bien ce qu'Eggers est devenu pour la critique et pour Timmer elle-même : un symptôme exemplaire de la condition littéraire de la société américaine du troisième millénaire, liée au déclin et au dépassement de l'ère postmoderne, qui s'inscrivait en faux contre le mouvement moderniste, aujourd'hui ancien et révolu.

En comparaison, l'analyse ici menée propose une exploration singulière, articulée autour de la notion du paradoxe, de cette idée de sincérité littéraire nouvelle élaborée au lendemain de la déclaration postmoderne de son impossibilité. Nous voulons montrer qu'Eggers exploite, dans les dispositifs que son écriture met en place (c'est-à-dire la métafiction et le récit de soi), les éléments dont les effets sont les plus indubitablement paradoxaux. L'originalité de notre propos est la suivante : si la critique a attribué la sincérité problématique d'Eggers à une sorte d'angoisse d'époque affectant toute une génération d'écrivains en mal de moyens de se dire, la présente analyse a choisi de se pencher sur la nature propre de ce que le récit raconte afin d'y chercher la cause de son esthétique particulière. Le traumatisme qui a incité l'écriture de ce *memoir* nous semble être un motif trop flagrant pour qu'il soit justifié de l'ignorer; et, en effet, l'exploration de la pensée psychanalytique à ce sujet offre des pistes herméneutiques éclairantes.

Les champs théoriques qui seront invoqués afin de mener à bien cette réflexion relèvent des trois grandes catégories que nous avons déjà mentionnées : théories de la métafiction et de l'autoréférentialité littéraire, des écritures de soi (autobiographie, autofiction et témoignage) et du traumatisme dans la psychanalyse. Ces théories seront abordées séparément en autant de chapitres, mais puisqu'elles se répondent et s'entremêlent sous la plume d'Eggers, les extraits commentés au fil de l'analyse illustreront combien leurs dynamiques respectives se répondent. Il est à noter que, puisque nous ne disposons que d'un espace limité et que les champs étudiés sont vastes, nous ne prétendons pas faire pour chacun un panorama exhaustif. Chaque fois, nous nous appuyons principalement sur les notions saillantes qui, d'une part, caractérisent le mieux la pratique d'Eggers et, d'autre part, mettent en lumière le fonctionnement paradoxal du récit qu'il élabore.

Du côté de la métafiction, nous nous appuyerons principalement sur les écrits de Patricia Waugh et de Linda Hutcheon. Chacune à sa façon, elles expliquent la relation conflictuelle qu'entretient la métafiction avec la question de la représentation de la réalité. Si elles s'entendent pour dire que la métafiction est une fiction qui dévoile son propre statut d'artefact, leurs interprétations des implications découlant de cette définition diffèrent. Pour Waugh, cette révélation sape l'illusion référentielle; pour Hutcheon, l'autoréférentialité littéraire n'est qu'une application de la mimésis à la littérature elle-même, ce qui fait de l'autoreprésentation un cas de représentation parmi d'autres. Nous nous inspirerons de l'insistance de Hutcheon sur les dynamiques paradoxales inhérentes à la pratique de la métafiction et retiendrons de sa pensée que le message de la métafiction est toujours double et sa duplicité à jamais irrésolue. Chez Waugh, nous puiserons la notion de *frame* et de *frame-break*, qui avance l'idée d'une métafiction capable d'installer l'illusion référentielle du langage : en effet, si la métafiction questionne les cadres qui délimitent notre perception de la réalité du récit, ces cadres sont des construits assez résistants, dans l'esprit de la lectrice, pour permettre quelques bris. Depuis cette perspective particulière, il nous sera possible d'affirmer que la métafiction a le potentiel d'installer le cadre, plutôt que de le briser.

Nous aborderons également des théories des écritures de soi issues de trois champs distincts, mais intimement liés entre eux : l'autobiographie, le témoignage et le récit de la mort du parent. Nous emprunterons à Philippe Lejeune sa définition de l'autobiographie et le concept de voix autobiographique; nous nous appuyerons aussi sur Thomas Clerc, pour qui les écrits personnels supposent toujours une part de fictionnalisation par la force de la mise en récit. Cette notion de mise en récit dans les écritures personnelles nous mènera à aborder le genre de l'autofiction, plus précisément selon la conception qu'en a Serge Doubrovsky. Du côté du témoignage, Jacques Derrida offrira des pistes importantes, particulièrement autour de l'idée d'une poétique propre au témoignage, qui est selon lui toujours un métatémoignage; Anne Martine Parent fournira pour sa part une conception de la relation testimoniale, nécessaire mais laborieuse. Enfin, nous nous référerons à Nancy K. Miller, dont les écrits sur le sous-genre qu'elle nomme le « *memoir of a parent's death* » mettent en lumière la relation intime que ces récits entretiennent avec une dynamique de la transmission patrimoniale et mémorielle.

Enfin, en lien avec le traumatisme, nous nous fonderons sur la conception freudienne de la névrose traumatique et de la compulsion de répétition telle qu'elle s'énonce dans « Au-delà du principe de plaisir ». Le jeu du « Fort-Da » constituera l'horizon sur lequel nous dessinerons les dynamiques à l'œuvre à même la narration d'Eggers. Les notions du manquement de l'événement traumatisant et d'angoisse traumatique guideront également notre analyse. Les réflexions de Cathy Caruth sur les manifestations littéraires du traumatisme dans sa mise en récit éclaireront elles aussi notre examen du récit d'Eggers. Caruth, qui se situe dans la mouvance freudienne, met en lumière la structure paradoxale des symptômes du traumatisme. Elle fonde ses réflexions sur l'idée que le traumatisme ne peut être entièrement connu et disponible, sinon dans sa répétition constante. Reprenant l'exemple originellement donné par Freud du poème de Tancredi et Clorinde, elle fait remarquer que, de la répétition du traumatisme, jaillit en quelque sorte une voix qui en révèle une connaissance; cette voix, à la lumière des propos de Caruth, nous apparaît comme analogue à la voix autobiographique et permet de faire le pont entre les divers champs théoriques qui sont les fondations de notre étude.

Notre mémoire comporte trois chapitres, qui correspondent aux trois champs théoriques énoncés ci-haut. Dans le premier chapitre, nous resserrerons notre analyse autour de la question de la métafiction. Nous montrerons d'abord comment, à la façon d'un texte typiquement postmoderne, la prose d'Eggers, à première vue, met en doute la véracité de ses propos. Ses aveux explicites quant aux déformations que subissent les événements de sa vie au nom d'une narration fluide suscitent une lecture suspicieuse. Toutefois, cette dénonciation candide des inexactitudes de son récit renforce le lien de confiance entre la lectrice et l'auteur, qui apparaît en définitive comme résolument honnête. Enfin, le premier chapitre se clôt sur une illustration de la position paradoxale dans laquelle se trouve Eggers en tant qu'héritier du postmodernisme. En effet, son usage singulier de la métafiction semble tenir le propos suivant : depuis la mise à mal de l'illusion référentielle, il n'est plus possible de faire un usage honnête du médium littéraire, sauf à déclarer continuellement qu'un tel usage, en définitive, demeure inconcevable.

Le deuxième chapitre portera sur les écritures de soi, à commencer par l'autobiographie. Nous montrerons que ce genre littéraire, contrairement à la biographie, n'exige pas un rapport

de ressemblance avec son objet; au contraire, sa valeur référentielle dépend plutôt d'une mise en récit libre, quitte à ce qu'elle comporte déformations et erreurs. Cette importance du style en autobiographie trouvera d'ailleurs écho dans les théories de l'autofiction. La transmission de la vérité subjective passe paradoxalement par l'écart que la voix autobiographique crée entre les faits réels et la mise en récit, donc par une certaine forme de mensonge. Puis, comme Eggers raconte un traumatisme, il sera question de la relation testimoniale. Nous verrons que la parole du témoin, déchirée entre la nécessité brûlante de se dire et l'impossibilité de parler avec justesse de son expérience, finit par se retourner sur elle-même. Ce qu'elle a de plus important à communiquer consiste en ce commentaire autoréférentiel sur l'impossibilité de ses visées. Enfin, le motif de la passation du récit trouvera écho dans les questions d'héritage et de transmission qui sont au cœur de tout récit du décès parental. Indécis entre la préservation de l'héritage familial et son rejet, le narrateur a des gestes et des discours contradictoires. Nous montrerons que le récit de cette hésitation fait lui-même office d'héritage familial : en tant que récit de la négociation du legs parental, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* incarne le dialogue qui à la fois rend hommage aux parents décédés et exprime l'individualité propre de l'héritier.

Le troisième chapitre abordera le traumatisme comme clé permettant de comprendre la structure paradoxale du récit d'Eggers. Nous dirons avec Freud que si la victime répète sans cesse le traumatisme, c'est qu'elle ne l'a pas assimilé au moment où il s'est d'abord produit; elle cherche à le mieux comprendre à travers la répétition. Seulement, afin de renouveler l'expérience dans sa nature traumatique, il faut en recréer aussi la dimension inattendue, ce qui suppose de provoquer également un instant de distraction qui laisserait la conscience vulnérable à un tel retour. Nous verrons comment, chez Eggers, cette alternance constante entre la réitération de l'événement violent et une sorte de ludisme distrayant se manifeste à la surface même du texte par ce que nous nommerons une *esthétique de l'intermittence*. En définitive, nous avancerons l'hypothèse que l'objet du récit est de mener la victime à une acceptation de la nature inconnaissable du traumatisme, qui le libère de sa quête obsessionnelle de sens; nous explorerons en ce sens les métaphores de l'arbre et du frisbee chez Eggers, symboles de la relation entre vie et mort à travers lesquels la narration négocie enfin l'harmonie relative nécessaire à sa clôture.

Au terme de notre étude, nous aurons contribué à montrer que, malgré son ton irrévérencieux, Dave Eggers entreprend une pratique littéraire sérieuse qui mérite que l'on s'y attarde. Si la critique littéraire a largement négligé cet auteur, la présente analyse montrera que sa voix en apparence impertinente met habilement en œuvre les paradoxes propres à la métafiction et aux écritures de soi. S'exprimant avec une clarté singulière, Eggers démontre sa maîtrise de l'effet de sincérité littéraire. Si le paradoxe, en littérature, se déploie fréquemment à travers une narration ambiguë, notre mémoire montrera au moyen de l'exemple de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* que l'indécidable peut s'énoncer clairement. En effet, Eggers élabore une narration lucide, consciente de sa propre autoréférentialité, qui nous permettra en définitive d'étudier réellement l'anatomie du paradoxe et les mouvements que celui-ci impose au corps de l'écriture littéraire.

CHAPITRE 1

L'USAGE PARADOXAL DE LA MÉTAFICTION

L'interprétation critique la plus courante de la métafiction se mène depuis une perspective de déconstruction, de doute et de questionnement : son rapport à l'illusion référentielle du langage est problématique; son questionnement de la relation entre fiction et imitation de la réalité, efficace. Les rapports entre réalité et fiction sont une préoccupation essentielle pour notre étude, qui porte sur une œuvre non seulement métafictionnelle mais autobiographique, genre où le langage littéraire est utilisé en principe de manière à rendre le plus fidèlement possible la vie de l'auteur¹.

Ce chapitre établira, en premier lieu, des notions de base sur la métafiction telle que pensée par la critique postmoderne, principalement chez Patricia Waugh et Linda Hutcheon, afin de mettre en lumière les moyens par lesquels celle-ci brise l'illusion référentielle. Nous verrons comment l'autoréférentialité, chez Eggers, attire le regard de la lectrice sur l'arbitraire de la forme que prend le récit. La mise en lumière récurrente du processus de mimésis au fil du texte rappelle à la lectrice la nature médiatisée du récit qu'elle lit. Par ailleurs, nous montrerons qu'Eggers use d'une stratégie métafictionnelle de sabotage de la crédibilité du paratexte², normalement le lieu d'autorité et de référentialité par excellence

¹ La question du langage particulier à l'écriture autobiographique sera abordée en détail au deuxième chapitre.

² Gérard Genette, dans son essai de 1987 intitulé *Seuils* et portant exclusivement sur le paratexte, inclut la préface dans les éléments paratextuels. Il le fait en considérant qu'une préface est normalement écrite par une personne autre que l'auteur et a habituellement pour objectif de commenter le texte à partir d'un point de vue extérieur. Or, nous le verrons, Eggers met précisément en doute cette appartenance des éléments paratextuels au texte, et la préface n'échappe pas à ce jeu. En effet, le ton ludique de la préface, la présence de la voix personnelle de l'auteur ainsi que les anecdotes qu'il raconte en font un lieu textuel tout à fait comparable au reste de la narration; Eggers effectue ce que Genette appelle une « prise en charge d'un élément éditorial par l'auteur, qui le fait entrer dans le jeu du texte. » (Genette, p. 34) De plus, le fait que cette préface soit en réalité un dispositif textuel servant à retarder l'entrée dans le récit de la mort des parents (fonction qui sera discutée au troisième chapitre,

dans le roman. Le récit d'Eggers dénonce perpétuellement sa condition d'artefact, mettant en doute la compatibilité du matériau textuel et de la réalité que l'auteur tente d'exprimer.

Mais la pensée postmoderne, quel que soit l'objet qu'elle commente, se contente rarement de réponses monolithiques et univoques. Si la métafiction questionne l'efficacité référentielle du langage littéraire, ses effets de lecture sont par ailleurs plus complexes qu'une simple contestation. En effet, il apparaît que l'attaque qu'Eggers mène contre l'autorité de son paratexte se double d'un renforcement correspondant de la crédibilité du texte lui-même. En commentant et en comblant les lacunes du paratexte défaillant, la narration inverse les statuts du texte et du paratexte, poussant la lectrice à investir sa confiance dans le premier plutôt que dans le second. Par ailleurs, il émerge de la lecture de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* l'impression d'une grande sincérité et d'un effort pour saisir avec justesse la réalité décrite. Les interventions autoréférentielles d'Eggers dénoncent les inexactitudes de son récit, révélant son souci d'honnêteté. Eggers ouvre ainsi la voie à une utilisation qu'on pourrait appeler *référentielle* de la métafiction, ce que soutiennent d'ailleurs les réflexions de Waugh sur les notions de *frame* et de *frame-break*, ainsi que celle de Hutcheon sur la *mimésis de processus*. En testant à l'aide de la métafiction les limites du cadre de son récit, c'est-à-dire les conventions littéraires qui en dirigent la lecture, Eggers les circonscrit et, paradoxalement, les renforce. Nous montrerons que la métafiction augmente ainsi la crédibilité du récit en soulignant à la fois l'existence d'une réalité extra-textuelle et l'impossibilité de la dépeindre, le tout au moyen d'une stratégie déréalisante, mais qui vise à rendre le réel.

En définitive, ce chapitre s'attardera aux effets paradoxaux de la métafiction, effets que souligne Linda Hutcheon dans *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. En déconstruisant les extraits de son récit où la référentialité achoppe, Eggers invite la lectrice à croire en sa bonne volonté tout en faisant la preuve qu'il lui est impossible de construire un récit digne de confiance. Il apparaît que la seule façon pour l'auteur d'utiliser le langage pour refléter la réalité soit de parler plutôt, à l'aide de la métafiction, de l'impossibilité de le faire.

à la section 3.2.2) appuie cette interprétation. Nous considérerons donc, dans notre lecture, que la préface fait partie du texte et nous la traiterons ainsi dans notre analyse.

Eggers produit un récit où la fiction et la réalité se contaminent et se commentent mutuellement; nous verrons d'ailleurs que l'étude de Waugh sur la métafiction soulève l'idée étonnante que réalité et fiction n'existeraient pas plus l'une que l'autre. Nous verrons justement qu'il arrive, chez Eggers, que la réalité qu'il tente de communiquer soit remplacée par des extraits explicitement fictifs³, ou que des énoncés empruntant la forme d'une prétérition fassent le contraire de ce qu'ils disent⁴, déclarant une chose et la déconstruisant du même coup, menant à la coexistence de deux réalités épistémologiques pourtant incompatibles parce que mutuellement exclusives. Nous nous pencherons enfin sur certaines scènes où le narrateur est manifestement préoccupé par l'acte narratif dont ses actes feront éventuellement l'objet, avide de leur trouver un sens mais incapable d'en décider. Le texte met ainsi en scène une réalité contaminée par l'évidence de sa fictionnalisation future, ceci au moyen d'un procédé littéraire vertigineusement autoréflexif. Cette double contamination de la réalité par la fiction et vice-versa est symptomatique du fait que l'histoire racontée est à la fois terminée et inachevée : l'auteur se représente lui-même en train de lutter pour comprendre des événements dont le sens est indécidable, au sein d'un récit qui se donne comme une compréhension totalisante des événements qu'il rapporte. Voilà une image parlante qui, selon nous, illustre parfaitement combien, depuis le postmodernisme, l'honnêteté littéraire nécessite paradoxalement bien des artifices.

1.1 Le bris de l'illusion référentielle

Le terme « métafiction » est relativement récent. On l'attribue à William Gass, qui, dans son essai de 1970, « Philosophy and the Form of Fiction », l'a proposé pour rendre compte des nouvelles fictions littéraires (par exemple les œuvres de Jorge Luis Borges, John Barth et Flann O'Brien) que certains critiques moins enthousiastes préféreraient nommer « anti-novels »

³ Par exemple, alors que le récit raconte une journée portes ouvertes à l'école du petit frère de Dave, ce dernier se voit obligé de divulguer son statut d'orphelin à la mère d'un autre élève. La scène est rapidement interrompue par une scène manifestement inventée : « MOTHER smiles and squeezes BROTHER's forearm one more time, then pats it. BROTHERS look to AUDIENCE, wink, and then break into a fabulous Fossean dance number, lots of kicks and high-stepping [...] » (p. 103).

⁴ Le procédé utilisé par Eggers consiste, par exemple, à déclarer qu'il ne dira pas une chose tout en la décrivant, si bien qu'il finit par la dire tout en affirmant ne pas vouloir la dire. Plusieurs exemples seront illustrés en 1.3.2.

par nostalgie de la tradition littéraire moderniste. Gass attribue l'omniprésence postmoderne de l'autoréférentialité à la meilleure compréhension qu'auraient acquise les romanciers de leur médium : « [the novelist] is ceasing to pretend that his business is to render the world; he knows, more often now, that his business is to *make* one, and to make one from the only medium of which he is master—language. » (Gass, p. 24) Une grande panoplie de sciences développent à cette époque des métalangages propres à leurs disciplines (« lingos to converse about lingos » [Gass, p. 24]); Gass remarque qu'apparaissent dans le domaine littéraire également des textes « in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. » (Gass, p. 25) Ce sont ces fictions, imprégnées de la volonté de rendre la lectrice consciente du médium linguistique et plus parlantes par leur forme que par leur sujet, qui seront les premières à être baptisées « métafictions ». Ces caractéristiques d'abord énoncées par Gass, bien qu'elles tendent à décrire des intentions auctoriales (la philosophie derrière la pratique) plutôt que des traits formels, demeurent jusqu'à ce jour associées à l'écriture métafictionnelle.

1.1.1 La pensée postmoderne

À partir de 1960, plusieurs disciplines commencent à s'intéresser à la manière dont le sujet humain construit son expérience du monde. Il apparaît de plus en plus évident que la réalité se construit par le langage, qui devient aussitôt suspect aux yeux des sociologues, historiens, littéraires et autres. La pensée postmoderne, empreinte de doute et de soupçon, a influencé la façon dont les critiques lisent désormais l'autoréflexivité littéraire et la métafiction, qui en est une manifestation. À ce moment de l'histoire littéraire, la fiction donnait dans la critique et la critique explorait de nouvelles avenues formelles; d'ailleurs, nombre des penseurs du postmodernisme littéraire sont également parmi ses écrivains les plus représentatifs⁵. Il n'est donc pas étonnant que la métafiction, à la fois pratiquée et théorisée par un groupe restreint d'auteurs unis par de fortes convictions quant au destin de la littérature, ait été aussi résolument liée à des ambitions de déconstruction de l'illusion référentielle et des conventions romanesques réalistes. Si l'on en croit Jean-François Lyotard, selon qui le postmoderne peut se définir très généralement comme « l'incrédulité à l'égard

⁵ Nous pensons entre autres à William Gass, John Barth et Ronald Sukenick.

des métarécits » (Lyotard, p. 7), il est aisé de comprendre comment une interprétation déconstructiviste de la métafiction a vu le jour.

Plus spécifiquement, dans la pensée postmoderne, la métafiction s'attaque à l'illusion référentielle du langage en mettant en lumière le processus de la mise en récit. Cette stratégie se déploie entre autres, selon Patricia Waugh, à travers une incertitude exprimée dans le texte quant à la validité de ses représentations, une conscience accrue de la construction linguistique des mondes créés par le texte littéraire, un questionnement de la relation entre réalité et fiction et une écriture autoréflexive, ludique, parodique et excessive. Waugh définit la métafiction de la façon suivante :

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. (Waugh, p. 2)

L'enjeu de la métafiction est ainsi de stimuler une réflexion quant au processus de la mise en récit à travers une pratique d'écriture de fiction.

Linda Hutcheon, dans *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, propose pour sa part la définition suivante : « “Metafiction”, as it has now been named, is fiction about fiction — that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. » (Hutcheon, 1984 [1980], p. 1) Elle affirme encore :

The fiction that is discussed in *Narcissistic Narrative* is, in some dominant and constitutive way, self-referring or autorepresentational: it provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception. (Hutcheon, 1984 [1980], p. xii)

L'acception générale est que la métafiction, plutôt que de limiter son référent au registre du monde qu'elle reproduit, s'attarde à la façon dont le récit est mis en scène. Elle le fait dans le but de dévoiler les conventions formelles, habituellement transparentes, propres à l'écriture littéraire.

Waugh conçoit la métafiction postmoderniste comme un rejet manifeste des conventions propres au réalisme littéraire. Le réalisme, dit-elle, répondait à une vision positiviste et unifiée de la réalité. Le modernisme littéraire est souvent conçu comme le symptôme d'une

incrédulité naissante face à cette vision et d'une première impression que toute tentative de représentation du réel ne pourrait que produire des perspectives choisies, des fictions épistémologiques (Pfeiffer, p. 61). La métafiction postmoderniste naît d'un sentiment toujours grandissant que le monde n'est pas fait de vérités éternelles mais plutôt d'une succession de constructions, d'artifices et de structures temporaires. Sa fiction littéraire s'est alors détachée des formes symptomatiques d'une perception ordonnée de la réalité (narrateur omniscient, intrigue, séquence chronologique, genres littéraires définis, etc.) pour enfin rejeter jusqu'à la forme romanesque, ce qui par ailleurs lui a valu ses plus dures critiques⁶.

Parmi les nombreuses stratégies métafictionnelles qu'énumère Waugh, nous retenons les suivantes, qui sont les plus pertinentes pour notre analyse de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* : intrusion du narrateur visiblement en plein acte d'invention, fictions enchâssées ou gigognes, expérimentation typographique, inclusion de la lectrice dans la narration, énumérations et listes absurdes, discussions critiques de l'intrigue à même l'intrigue, affaiblissement systématique de certaines conventions littéraires, usage de genres populaires, parodie. Ces stratégies, qui seront toutes étudiées à un endroit ou à un autre de ce mémoire, ont comme effet de souligner que le texte n'est pas une fenêtre transparente donnant sur le monde, mais le produit des actes complexes que sont l'écriture et la lecture.

1.1.2 La pratique d'Eggers

Les discours critiques sur la métafiction sur lesquels nous nous appuyons ici sont profondément ancrés dans la pensée postmoderne. Dave Eggers, pour sa part, a écrit *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* en 1995, à un moment où le postmodernisme littéraire n'était déjà plus le courant dominant. Il y fait par contre référence de façon détournée, par exemple en citant John Barth (p. xvii) ou encore en mentionnant le célèbre roman postmoderne *Catch-22* (p. 113); ces références le situent tout de même dans une filiation littéraire postmoderne et ne laissent pas de conditionner la lecture de son récit.

⁶ La « mort du roman » a été (et est toujours) un sujet propre à enflammer les passions des critiques. À ce sujet, voir entre autres José Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art et Idées sur le roman* (1925) ou encore T. S. Eliot, « Ulysses, Order, and Myth » (1923).

Hutcheon indique que l'autoréflexivité métafictionnelle opère, selon le cas, sur le mode implicite ou explicite; Eggers use pour sa part de ces deux modes. De façon explicite, il devient rapidement évident à la lecture que *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* est une œuvre consciente de son statut d'artefact. Elle se commente sans cesse elle-même, à commencer par la longue préface qui offre à lire, entre autres, les éléments suivants : une liste des thèmes du récit avant même que l'on y plonge (p. xxvii-xxxvii); un graphique de ces thèmes mis en relation les uns avec les autres (p. xxxviii); un tableau sous forme comptable des revenus net et brut de l'auteur pour l'écriture du livre en question (p. xxxix); un tableau des symboles et métaphores (p. xlv); un dessin d'une agrafeuse (p. xlv). Parmi les thèmes énumérés dans cette préface, on retrouve entre autres « C) The Painfully, Endlessly Self-conscious Book Aspect » (p. xxix) et « C.2) The Knowingness About the Book's Self-consciousness Aspect » (p. xxx), ainsi que l'explication suivante :

While the author is self-conscious about being self-referential, he is also knowing about that self-conscious self-referentiality. Further, and if you're one of those people who can tell what's going to happen before it actually happens, you've predicted the next element here: he also plans to be clearly, obviously aware of his knowingness about his self-consciousness of self-referentiality. (p. xxx)

D'entrée de jeu, Eggers avertit la lectrice en lui assénant d'un coup quatre niveaux d'autoréférentialité imbriqués. L'adresse à la lectrice, aussi, se fait de façon directe : « if *you're* one of those people (...), *you've* predicted... » (nous soulignons). Il est impossible de suspendre tout à fait son incrédulité face à ce genre de récit; le texte, puisqu'il s'adresse librement à son lectorat et parle ouvertement de ses propres thèmes et de sa construction, ne permet ni une lecture passive, ni l'illusion d'un accès immédiat au monde que rapporte le récit.

Enfin, la mention explicite de « the author » (qui revient d'ailleurs à plusieurs reprises) rappelle un jeu métafictionnel récurrent consistant à mettre l'auteur en scène à même son propre récit⁷, ce qui soulève des questions quant au statut ontologique de l'auteur, mais également des personnages de fiction dont il rejoint les rangs. Plus un auteur se met en scène dans un roman, moins il semble exister hors celui-ci :

⁷ Voir, entre autres, *At Swim-Two-Birds* par Flann O'Brien et *Letters* de John Barth.

By breaking the conventions that separate authors from implied authors from narrators from implied readers from readers, the novel reminds us (who are « we »?) that « authors » do not simply « invent » novels. « Authors » work through linguistic, artistic and cultural conventions. They are themselves invented by readers who are « authors » working through linguistic, artistic and cultural conventions, and so on. (Waugh, p. 134)

Ainsi, en rendant explicite la relation entre auteur et lectrice, Eggers rappelle à cette dernière son rôle actif dans l'actualisation du récit; il met aussi en évidence l'existence de conventions qui régissent l'écriture et la réception des textes littéraires.

Par ailleurs, pour ce qui est de l'autoréférentialité, Eggers multiplie les procédés : tout au long du texte, différents personnages effectueront des décrochages, se situant à l'extérieur du texte pour en commenter la forme. À un moment, le personnage de Dave et celui de son frère Toph ont la conversation suivante :

« So. Big day, huh? » I say.
 « Yeah, » he says.
 « I mean, a lot happened. A full day, this was. »
 « The half day at school, then the basketball, and then dinner, and the open house, and then ice cream, and a movie— I mean, it was almost as if it was too much to happen in one day, as if a number of days had been spliced together to quickly paint a picture of an entire period of time, to create a whole-seeming idea of how we are living, without having to stoop (or rise) to actually pacing the story out. »
 « What are you getting at? »
 « No, I think it's good, it's fine. Not entirely believable, but it works fine, in general. It's fine. » (p. 114)

Cette intervention soudaine surprend la lectrice et provoque chez elle une réflexion sur le récit de cette longue journée dont elle vient par ailleurs de terminer la lecture. La métafiction remplit ici bien son rôle : elle contrecarre une lecture passive et référentielle du texte et empêche qu'il soit pris pour un récit purement référentiel. S'il est vrai de dire que le texte raconte une journée de la vie de Dave, il serait plus problématique d'affirmer qu'il fait le récit d'une journée de la vie d'Eggers.

D'autres dispositifs littéraires utilisés reçoivent le même genre de critique. Par exemple, à un moment où Dave passe une entrevue dans le but de participer à une émission de télé-réalité, après de longues pages sous le mode question-réponse, le dialogue change soudainement de ton :

So tell me something: This isn't really a transcript of the interview, is it?

No.

It's not much like the actual interview at all, is it?

Not that much, no.

This is a device, this interview style. Manufactured and fake.

It is.

It's a good device, though. Kind of a catchall for a bunch of anecdotes that would be too awkward to force together otherwise.

Yes. (p. 197)

Cette fois, c'est la personne qui conduit l'entrevue qui dénonce le mensonge caché dans la forme littéraire; prenant le rôle de critique, elle souligne même combien l'artifice est efficace au plan de la fluidité de la narration. Aussi habile que soit ce dispositif, sa mise en lumière rend toutefois difficile pour la lectrice de considérer cette entrevue (ou encore le reste du récit) comme une transcription fidèle des faits.

Ces procédés métanarratifs de type explicite réussissent efficacement à attirer l'attention sur le fait que le texte, loin d'être purement référentiel, use de conventions qui en orientent la lecture. Mais le commentaire sur la relation qu'entretient le récit avec la réalité se manifeste également à travers des stratégies métanarratives implicites⁸ : des allusions au thème de l'imitation ratée se glissent à plusieurs reprises dans le texte, à propos d'objets divers et non reliés les uns aux autres, comme une remise en question de la transparence du processus de mimésis. Une description du Golden Gate Bridge le décrit comme étant fait de « red toothpicks and string » (p. 51), le réduisant à une maquette, un simulacre; la tête de lit du jeune frère de Dave est plutôt « a headboard playing the role of a headboard » (p. 113), comme si l'objet ne pouvait exister simplement mais devait jouer son propre rôle; les matinées sont décrites comme étant « filmstrip white » (p. 51) et la vue qu'ont les frères en déjeunant est nommée « the postcard tableau » (p. 52). Ce langage de médiums représentationnels rappelle combien la réalité offerte à la lectrice par l'entremise du texte est nécessairement médiatisée.

⁸ Hutcheon définit ainsi la distinction entre les types implicite et explicite d'autoréférentialité littéraire : « Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious. » (Hutcheon, 1984 [1980], p. 7)

Ce questionnement culmine au moment où il se rapporte au narrateur, pendant fictif de l'auteur, et à ses amis, qui se trouvent à jouer leurs propres rôles dans une scène de télé-réalité :

we are also young people pretending to be young people, putting across an image of ourselves as representatives, for now and posterity, of how youth were at this juncture, how we acted, and in particular, how we acted when we were pretending not to act while pretending to be ourselves. (p. 245)

Eggers décrit ici un jeu complexe d'incarnation de soi-même dans un genre télévisuel qui prétend représenter le réel, mais qui n'y réussit que partiellement, justement à cause des fortes conventions qui en régissent la forme. La télé-réalité trouve son double dans le récit autobiographique, où Eggers doit se représenter lui-même tel qu'il était à ce moment de sa vie, faire de sa propre personne un personnage de fiction, avec toutes les conventions littéraires que cela suppose, tout en prétendant qu'il s'agit non pas d'une construction textuelle mais bien de lui-même. Tous ces extraits provoquent chez la lectrice une réflexion fondamentale sur le statut ontologique des objets et personnages du récit et lui suggèrent de se souvenir, tout au long de sa lecture, du fait que rien, dans ces pages, n'est réel.

La question de la fictionnalité des objets et personnages décrits, thématifiée ici, rappelle ce que Waugh nomme le paradoxe de la création/description. Elle rappelle que la compréhension d'un acte d'énonciation ordinaire, par exemple un échange verbal entre deux locuteurs, dépend entre autres de données contextuelles. Tel n'est pas le cas en littérature :

All written language, however, has to be organized in such a way as to recreate a context or to construct a new context verbally. All literary fiction has to construct a « context » at the same time that it constructs a « text », through entirely verbal processes. Descriptions of objects in fiction are simultaneously creations of that object. [...] Thus the ontological status of fictional objects is determined by the fact that they exist by virtue of, whilst also forming, the fictional context which is finally the words on the page. (Waugh, p. 88)

Dans *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, la métafiction met au jour cette convention littéraire en questionnant la réalité des référents textuels. Elle attire ainsi l'attention de la lectrice sur ce paradoxe littéraire qui fait passer des objets créés par le texte pour des objets réels existant indépendamment de lui. L'effet de lecture, particulièrement dans un contexte autobiographique comme celui qui entoure le livre d'Eggers, est une

dissociation entre la réalité que le texte prétend décrire, c'est-à-dire la vie de l'auteur, et le récit produit à cette fin.

C'est d'ailleurs une question qu' Eggers pose dès les premières lignes de son premier chapitre; en effet, aussitôt la première phrase lue, il semble que l'auteur décrive une page blanche couverte d'écriture plutôt que le paysage dont il est question :

Through the small tall bathroom window the December yard is gray and scratchy, the trees calligraphic. Exhaust from the dryer billows out of the house and up, breaking apart while tumbling into the white sky.

The house is a factory. (Eggers, p. 1)

De cette image, la lectrice retient des couleurs, qui sont celles de la page qui sert de support au texte : le blanc, le gris. L'adjectif « calligraphic » ramène explicitement au geste d'écrire. Cette scène apparaît comme étant purement textuelle, faite de mots et de signes, le gris sur le blanc hivernal, qui est aussi la couleur du graphite sur la page. L'adjectif « scratchy », dans l'usage courant, renvoie rarement à un paysage; il peut toutefois décrire une écriture, ce qui ramène la lectrice au papier, que le crayon gratte et endommage. Puis vient la déclaration suivante : « The house is a factory ». Cette maison, où se passe toute la première partie du récit, est l'usine qui produit le texte que tient la lectrice, le prétexte à cette écriture. Puisque l'écriture est signalée par la métafiction comme étant le résultat d'un processus de production, l'autobiographie d'Eggers apparaît être le produit de sa vie passée, représentée par la maison qui en a été le foyer. Le texte n'est que le produit de la vie qu'il dit raconter, et non pas sa représentation parfaite; lien fort s'il en est, mais qui n'est pas strictement ou simplement référentiel.

Le corps du récit d'Eggers, miné par l'action déconstructiviste des pratiques métafictionnelles qu'il emploie, devient au fil de la lecture l'objet de soupçons. Le texte est le domaine de l'auteur; le droit lui revient donc d'en saper la crédibilité autant qu'il veut. Le paratexte, par contre, est le territoire de l'éditeur; l'auteur peut-il s'y immiscer? Si les pratiques littéraires traditionnelles se refusent généralement à ce genre de jeu, les postmodernistes, et Eggers à leur suite, y prennent grand plaisir. D'ailleurs, si autorité à détruire il y a, l'autorité éditoriale est certainement du point de vue littéraire la plus inébranlable; et rien n'est plus efficace à cette tâche que la métafiction.

1.1.3 Le cas du paratexte

Le paratexte de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* est, malgré sa concision, le lieu d'une grande quantité de jeux métanarratifs. Le paratexte ne fait habituellement pas partie des lieux textuels où l'auteur se permet d'exprimer sa créativité. Son statut, nous dit Gérard Genette, est d'un autre ordre, plutôt officiel; d'ailleurs, le nom de « paratexte » établit une distance entre lui et ce qui, par opposition, se nomme le « texte ». Randa Sabry, dans son article « Quand le texte parle de son paratexte », affirme que, « [c]ôté paratexte, on assisterait à l'exercice d'un pouvoir exorbitant » (Sabry, p. 83), ce pouvoir étant dû au fait que le paratexte est « entièrement organisé en vue de faire exister le texte, de lui donner forme et consistance [et qu'il] fournit au lecteur, par la même occasion, une somme considérable d'informations plus ou moins variées et souvent déterminantes pour sa lecture. » (Sabry, p. 83) Le texte de fiction, affirme Genette,

se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. (Genette, p. 7)

Malgré sa position d'autorité, le statut du paratexte demeure donc implicite et relativement ambigu. D'une part, le fait de ne pas savoir si le paratexte appartient ou non au texte l'en sépare nécessairement. D'autre part, le fait que les deux s'accompagnent et se complètent fait de l'un le prolongement, voire le double paradoxal de l'autre.

C'est sur ce statut indéterminable que joue Eggers lorsqu'il choisit un titre comme *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, qui est plutôt un commentaire autoréférentiel sur l'oeuvre entière qu'un simple titre. John Barth qualifie ce genre de titre de « Self-Referential Title, which refers not to the subject or to the contents of the work but to the work itself » (Barth, 1997 [1984], p. viii) et lui attribue ce qu'il décrit comme « [an] element of ironic or at least amused self-referentiality » (Barth, 1997 [1984], p. viii). Un titre ironique transmet forcément un sens ambigu et indéterminable; il est déjà plus difficile pour la lectrice de s'en remettre à sa qualité référentielle. Eggers admet d'ailleurs ouvertement que son titre est pour lui « a cheap kind of joke » (p. xxvi), amoindrissant d'autant plus la crédibilité associée à son

statut officiel. Par ailleurs, la position de ce titre par rapport au texte qu'il désigne est problématique. D'une part, sa nature autoréférentielle lui vole une partie de cette transparence intouchable qu'ont habituellement les titres; il devient plus difficile de le considérer comme une désignation éditoriale et plus aisé de le lire comme un lieu textuel dédié à l'explication ou à la paraphrase du texte qu'il désigne, comme s'il en faisait partie ou le prolongeait. D'autre part, ce titre est plus éloigné du texte puisqu'il le désigne de façon plus ludique et plus distanciée; il plane au-dessus du texte depuis le ciel nuageux imprimé sur sa couverture, offrant à la lectrice non pas un résumé de ses éléments narratifs mais bien une impression critique de la qualité du récit.

Plus explicite encore est le sabotage de la page de copyright. En effet, à l'endroit où l'on identifierait habituellement les détenteurs des droits d'auteur au moyen d'une courte note, la lectrice trouve plutôt ce long paragraphe :

All rights reserved under International and Pan-American Copyright Conventions. Published in Canada by Vintage Canada, a division of Random House of Canada Limited, Toronto. Random House is owned *in toto* by an absolutely huge German company called Bertelsmann A.G. which owns too many things to count or track. That said, no matter how big such companies are, and how many things they own, or how much money they have or make or control, their influence over the daily lives and hearts of individuals, and thus, like 99 percent of what is done by official people in cities like Washington, or Moscow, or Sao Paulo or Auckland, their effect on the short, fraught lives of human beings who limp around and sleep and dream of flying through bloodstreams, who love the smell of rubber cement and think of space travel while having intercourse, is very very small, and so hardly worth worrying about. (p. iv)

Cet endroit où l'inventivité de l'auteur ne pénètre pour ainsi dire jamais est ici investi par des récits de rêves et de fantasmes humains. Le paratexte, normalement considéré comme un lieu où s'énoncent des faits strictement référentiels (comme le nom des détenteurs de droits d'auteur ou les dates d'édition) est ici détourné au profit de l'expression des opinions de l'auteur, agrémentés de fioritures formelles de l'ordre d'énumérations aléatoires⁹ de villes (« Washington, or Moscow, or Sao Paulo or Auckland ») et d'activités humaines (« human beings who limp around and sleep and dream of flying through bloodstreams, who love the

⁹ Rappelons au passage que les listes et énumérations sont parmi les procédés les plus courants des métafictionnements postmodernistes.

smell of rubber cement and think of space travel while having intercourse »). Qui plus est, l'opinion exprimée s'aligne parfaitement avec cette volonté de saper l'autorité du paratexte éditorial : en effet, au terme des détours de ce paragraphe, l'influence des détenteurs des droits d'auteur sur les vies réelles de gens ordinaires est qualifiée de « very very small, and so hardly worth worrying about ». Non seulement Eggers envahit l'espace réservé à l'éditeur, mais il le nargue et le dénigre depuis son propre territoire.

En plus de jouer sur le statut indéfinissable du paratexte, entre appartenance et distance par rapport au texte, Eggers joue de façon explicite sur ce que Genette nomme le statut de « seuil » du paratexte : « Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un “vestibule” qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. » (Genette, p. 8) Dans le paratexte de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, Eggers offre explicitement ce choix à la lectrice :

There is no overwhelming need to read the preface. [...] There is also no overarching need to read the acknowledgements section. [...] You can also skip the table of contents, if you're short of time. [...] Actually, many of you might want to skip much of the middle, namely pages 239-351 [...] Matter of fact, the first three or four chapters are all some of you might want to bother with. (p. vii)

Il est plutôt étonnant, au tout début d'un livre, de retrouver un commentaire de l'auteur à la lectrice décourageant cette dernière d'en entreprendre la lecture; comment alors le considérer autrement qu'ironiquement? Encore une fois, cette stratégie métafictionnelle sert à miner la crédibilité du paratexte, pourtant un lieu référentiel par excellence.

Mais en dépit de ces mises en évidence systématiques des artifices littéraires dont il use, en dépit également de la mise à mal de la crédibilité de son paratexte même, Eggers construit un récit profondément crédible. Malgré toutes les attaques du texte envers sa propre référentialité, il semble que la transmission de l'histoire racontée se fait sans problèmes et que le texte produit non pas un effet de méfiance, mais plutôt de connivence entre l'auteur et la lectrice. C'est que l'interprétation de la métafiction qui en fait un bris catégorique de l'illusion référentielle est une lecture relativement simplifiée de sa position, qui n'est pas en réalité si statique. En effet, et cela est flagrant chez Eggers, certains aspects de

l'autoréférentialité littéraire ont réellement le potentiel de renforcer cette même illusion référentielle qu'elle semble au premier abord miner.

1.2 La métafiction en renfort de l'illusion référentielle

A Heartbreaking Work of Staggering Genius est d'abord et avant tout une autobiographie et cela se ressent particulièrement dans ses effets de lecture : l'impression qui s'installe tout au long du récit est celle d'une profonde honnêteté de la part de l'auteur-narrateur, malgré la métafiction et parfois grâce à elle. Si le paratexte, qui normalement est un lieu d'autorité dans le texte, se voit dépouillé de son sérieux, le texte, en revanche, se saisit de cette impression de référentialité et, en raison de son incapacité manifeste à s'adonner aux mensonges que sont les conventions littéraires de facture réaliste, se voit accorder une crédibilité inattendue.

1.2.1 Narration et autorité

Étonnamment, nous l'avons vu, la nature autobiographique de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* n'est pas signalée sur la couverture du livre. Nulle part dans le paratexte trouve-t-on le mot « autobiographie » pour identifier ce texte qui, pourtant, en est bel et bien une ou plutôt, mot qui n'a pas d'équivalent en français, un *memoir*. C'est la préface qui se charge de donner cette information à la lectrice, accompagnée d'un long commentaire :

Further, the author, and those behind the making of this book, wish to acknowledge that yes, there are perhaps too many memoir-sorts of books being written at this juncture, and that such books, about real things and real people, as opposed to kind-of made up things and people, are inherently vile and corrupt and wrong and evil and bad, but would like to remind everyone that we could all do worse, as readers and as writers. Anecdote: midway through the writing of this...this...*memoir* [...] (p. xxii)

Pourtant, au même moment où, par une stratégie métafictionnelle, le texte commente et dénigre sa propre nature, l'inclusion d'une donnée paratextuelle à même le texte confère à celui-ci une autorité et une référentialité directe qui ont été refusées au paratexte lui-même. En effet, le corps du texte s'approprie une fonction proprement paratextuelle : l'établissement d'un pont entre le récit et le monde réel. En révélant à la lectrice la donnée générique que le paratexte lui a refusée et qu'elle attendait, en caractérisant de façon crédible le récit dont elle

tient un exemplaire entre ses mains, le texte lui démontre qu'il s'occupe de choses réelles et que ses propos sont dignes de confiance.

Une chose comparable se produit en lien avec le titre. Nous avons montré en 1.1.3 que celui-ci perdait de sa crédibilité en formulant un commentaire ironique (et donc ambigu, indécidable) sur l'œuvre elle-même. Or, le corps du texte récupère cette autorité dérobée au titre en se permettant d'en faire à son tour une analyse, par ailleurs impitoyable. Mais la distinction entre ces commentaires réciproques est la suivante : si le paratexte, par définition, a pour fonction de se prononcer sur le texte qu'il accompagne et prolonge, le texte, en revanche, ne se prononce que rarement sur son paratexte. Randa Sabry rappelle que, normalement, « un texte n'est pas censé nous parler de son titre » (Sabry, p. 83); les effets de lecture, lorsqu'il le fait, en sont d'autant plus percutants.

Sabry recense et catégorise les différentes façons qu'ont ces rares textes de fiction de se prononcer sur leurs données paratextuelles. Le paratexte mentionné peut correspondre ou non au paratexte réel du texte en question; c'est le critère de conformité. D'autre part, le texte peut offrir ou non des observations sur ledit paratexte; c'est le critère d'explication. Le cas de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, même s'il n'est pas lui-même recensé par Sabry, pourrait être classé dans la catégorie qu'elle nomme le « commentaire : *conformité* (le paratexte dont parle le texte correspond bien à celui du livre) et *explication* (le texte en parle en le reconnaissant explicitement pour tel) » (Sabry, p. 84). D'ailleurs, le commentaire élaboré par Eggers est plutôt imposant :

The author wishes to acknowledge your problems with the title. He too has reservations. The title you see on the cover was the winner of a round-robin sort of title tourney, held outside Phoenix, Arizona, over a long weekend in December 1998. The other contenders, with reasons for failure : *A Heartbreaking Work of Death and Embarrassment* (true but unappealing); *An Astounding Work of Courage and Strength* (Stephen Ambrose would have cause for action); *Memories of a Catholic Boyhood* (also taken, more or less); and *Old and Black in America* (risque, some say). We preferred the last one, alluding as it does to both aging and an American sort of *otherness*, but it was dismissed out of hand by the Publisher, leaving us with *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. Yes, it caught your eye. First you took it at face value, and picked it up immediately. « This is just the sort of book for which I have been looking! » Many of you, particularly those among you who seek out the maudlin and melodramatic, were struck by the « Heartbreaking » part. Others thought the « Staggering Genius » element seemed like a pretty good recommendation. But then you thought, Hey, can these two elements work together? Or might they be like peanut butter and chocolate, plaid and paisley—never to peacefully coexist? Like, if this book is, indeed,

heartbreaking, then why spoil the mood with the puffery? Or, if the title is some elaborate joke, then why make an attempt at sentiment? Which is to say nothing of the faux (real? No, you beg, please no) boastfulness of the whole title put together. In the end, one's only logical interpretation of the title's intent is as a) a cheap kind of joke b) buttressed by an interest in lamely executed titular innovation (employed, one suspects, only to shock) which is c) undermined of course by the cheap joke aspect, and d) confused by the creeping feeling one gets that the author is dead serious in his feeling that the title is an accurate description of the content, intent, and quality of the book. Oh, pshaw—does it even matter now? Hells no. You're here, you're in, we're havin' a party! (p. xxvi)

Ce commentaire du texte sur son paratexte (son titre) incarne par ailleurs une variété particulière de la « réflexivité scripturale : la conscience qu'a un texte d'être un livre. » (Sabry, p. 84) En rendant cette conscience explicite, le texte la communique à la lectrice et entre dans le jeu métafictionnel. Il est aussi à noter qu'Eggers joue ici à mettre en scène un dialogue entre auteur et lectrices; nous avons vu en 1.1.2 que ce procédé autoréflexif a pour effet de mettre en doute l'existence réelle de ces êtres à partir du moment où ils rejoignent les rangs des personnages de fiction. Lorsqu'ils se voient représentés à même le texte, auteur et lectrices révèlent leur nature construite et leur subordination au registre du discours, particulièrement lorsque l'auteur présume librement et artificiellement des pensées de son lectorat (« Yes, it caught your eye. First you took it at face value [...] »), qui devient alors entièrement imaginé.

Toutefois, l'origine de ce discours sur le titre, au niveau narratologique, n'est pas si simplement déterminée, comme le démontre Sabry dans son étude de la préface balzacienne :

La question se pose du « Qui parle ici ? ». On sait que la narratologie distingue très prudemment en régime fictionnel le narrateur de l'auteur : le narrateur balzacien, nous prévient-elle, ne se confond pas tout à fait avec Balzac. Par ailleurs, on s'accorde à penser que le discours préfaciel (sérieux) est l'espace privilégié où l'auteur peut s'exprimer en son propre nom (Sabry, p. 87)

Cet échange imaginé entre l'auteur et ses lectrices, ainsi que le fait qu'on le retrouve dans la préface, a donc également l'effet paradoxal de montrer à la lectrice qu'elle a affaire à cet endroit du texte non pas au personnage de Dave, mais bien à l'opinion d'Eggers lui-même. De plus, en se positionnant de façon à être en dialogue direct et même en accord avec la lectrice dans ses réserves présumées quant au titre, Eggers diminue la distance qui le sépare d'elle. Le lien entre ces interlocuteurs est habituellement décalé dans le temps (le délai écoulé entre les moments de l'écriture et de la lecture peut durer de quelques mois à de plusieurs

siècles) comme dans l'espace (le médium écrit rend la communication possible à travers le globe); ce même lien est ici illustré comme étant immédiat, matérialisé à travers une pensée commune que partagent Eggers et sa lectrice, communiquée au moyen d'une adresse directe.

Par ailleurs, la critique univoque et inébranlable que le texte adresse à son titre inverse leurs positions hiérarchiques : si auparavant le titre semblait à lui seul commenter le texte en entier depuis un niveau métatextuel (et donc du point de vue d'une compréhension totalisante, situé si l'on veut « au-dessus » du texte), le texte vient renverser cette impression en retournant le commentaire sur le titre et en le discréditant explicitement. Et non seulement le texte se prononce-t-il contre son titre, il s'en dissocie même complètement, car l'auteur dit avoir été obligé d'utiliser celui-là alors qu'il en aurait préféré un autre. Qui plus est, la préface révèle le titre préféré par Eggers, mais refusé par l'éditeur, ayant pour effet de le restituer en quelque sorte tout en défiant de nouveau l'autorité éditoriale; s'il n'apparaît pas sur la page couverture, le texte en revanche dénigre le titre qui y figure et offre à lire le titre désiré, qui n'aurait jamais dû être rendu public.

Le titre, donc, use d'ironie, ce qui mine sa crédibilité. Le texte, en contrepartie, remplit les blancs du paratexte et lui adresse d'âpres critiques, ce qui donne au texte une certaine autorité et cause une forte impression de référentialité accomplie, malgré la nature métafictionnelle des procédés utilisés. L'appareil littéraire qui fait du paratexte un lieu d'autorité et du texte un lieu de fabulation se voit inversé dans ce commentaire circulaire et autoréflexif. En sabotant délibérément les lieux d'autorité habituels des conventions matérielles du livre, Eggers a choisi de réinvestir cette autorité à l'endroit de son choix, c'est-à-dire dans le texte lui-même, qui est d'ailleurs, et ce n'est pas anodin, autobiographique et donc éminemment référentiel.

Plutôt que de semer le doute quant à la fiabilité du contenu textuel, la métafiction a donc pour effet, chez Eggers, de renforcer le lien de confiance entre la lectrice et la parole de l'auteur. Cet effet n'est pas sans précédent : Hutcheon et Waugh, dans leurs études respectives, ont toutes deux soulevé la possibilité d'un renforcement de l'illusion référentielle par l'usage de la métafiction. Hutcheon le fait en se rapportant au processus de mimésis qui

sous-tend toute construction textuelle; Waugh, pour sa part, souligne ce potentiel au moyen de la notion de *frame* et de *frame-break* empruntée à Erving Goffman.

1.2.2 La métafiction référentielle

Bien entendu, un texte aussi autoréflexif ne saurait se priver de commenter ses propres procédés autoréférentiels; Eggers a en effet publié, nous l'avons vu, une postface intitulée *Mistakes We Knew We Were Making*, qui commente la forme du texte et corrige les faussetés qui s'y seraient glissées par artifice littéraire. Il s'adonne à nouveau à un jeu de contamination des endroits paratextuels, mais en ajoutant cette fois un commentaire supplémentaire :

All rights reserved under International and Pan-American Copyright Conventions. Published in the United States by Vintage Books, a division of Random House, Inc., New York, who also reserve any rights there are to be reserved. The author wishes to reserve the right to use spaces like this, and to work within them, for no other reason than it entertains him and a small coterie of readers. It does not mean that anything ironic is happening. It does not mean that someone is being pomo or meta or cute. It simply means that someone is writing in small type, in a space usually devoted to copyright information, because doing so is fun. It has no far-reaching implications for the art, nor does it say anything of importance about the author, or his contemporaries, or his predecessors, or successors. [...] In general, not everything that is new is trendy; not everything that is different is gimmicky; not everything that is truthful must fall within well-known formal parameters. The goal is to have fun and push forward, no? (*MIS*, p. 2¹⁰)

Eggers rejette d'emblée l'interprétation « pomo » et même « meta », tout en s'adonnant à un commentaire de type clairement postmoderniste et métafictionnel. Mais cela n'est pas le seul paradoxe que l'on trouve dans ce paragraphe; en effet, comment peut-on affirmer que l'objectif à atteindre, en racontant l'impact sur sa vie du décès de ses parents, est d'avoir du plaisir (« The goal is to have fun »)? En fait, Eggers se prononce ici contre une vision de la métafiction qui restreint son effet au seul bris de l'illusion référentielle. On voit, à la fin de ce paragraphe où il dément le fait que la métafiction est un simple truc ou une astuce (« not everything that is new is trendy; not everything that is different is gimmicky »), qu'Eggers couronne le tout d'une réflexion sur la forme que doit prendre la véridicité en littérature : « not everything that is truthful must fall within well-known parameters », paramètres qui

¹⁰ Désormais, les références à cette postface seront indiquées par le sigle *MIS*, suivi du folio.

rappellent les conventions réalistes. S'il conteste l'efficacité de ces conventions par des stratégies autoréflexives, cette remise en question ne signifie pas selon lui qu'il doive sacrifier la référentialité ou l'honnêteté de son récit; il réclame plutôt le droit de dépasser les dispositifs formels traditionnels qui régissent la référentialité en littérature. Notre lecture nous pousse à croire qu' Eggers revendique un réinvestissement de la teneur référentielle de la métafiction.

Il n'est pas anodin que le mot « autoréférentialité » contienne le mot « référentialité »; c'est ce que rappelle Linda Hutcheon lorsque, dans sa lecture des effets paradoxaux de la métafiction, elle affirme que l'autoréflexivité en littérature n'est pas un renoncement à la mimésis, mais plutôt son application à un nouvel objet. La particularité de son discours est son refus de distinguer entre ce qu'elle nomme le *processus* (la mise en récit) et le *produit* (l'histoire racontée). Elle soutient que, dans le contexte du roman, l'acte narratif lui-même fait partie de l'action pour la lectrice. Le courant réaliste du dix-neuvième siècle use presque sans exception de ce que Hutcheon nomme une *mimésis de produit*, c'est-à-dire une application de la mimésis romanesque à un registre qui exclut le processus de diégétisation. La littérature métafictionnelle, pour Hutcheon, exploite une *mimésis de processus* en ce qu'elle met en scène la matérialité de sa mise en récit. La séparation entre les processus propres à l'art ou à la vie est en réalité une fausse distinction car, fait-elle remarquer, « [r]eading and writing belong to the processes of "life" as much as they do those of "art." » (Hutcheon, 1984 [1980], p. 5)

Pour Waugh, la métafiction est la manifestation de cette caractéristique de tout art qui consiste à se déchirer entre les deux visées incompatibles que sont l'impulsion de communiquer en traitant le médium comme un moyen, et l'impulsion de faire du matériau un artefact en traitant le médium comme une fin. Hutcheon, au contraire, considère que la métafiction n'est que l'application de cette première impulsion de communication à un objet jusque-là évacué du discours fictionnel : le processus de sa propre construction. L'analyse de Hutcheon réconcilie la métafiction et l'illusion référentielle, associant leurs objectifs et leurs dispositifs : « The generic terms of reference in metafiction are still novelistic; auto-representation is still representation. » (Hutcheon, 1984 [1980], p. 6) Le rejet des formes réalistes et le désir de référentialité ne sont, depuis cette perspective, ni opposés, ni

incompatibles. Si, selon Waugh, la littérature métafictionnelle s'est développée en réaction et en opposition à l'illusion référentielle (particulièrement de facture réaliste), il ne s'agit selon Hutcheon que d'un remaniement progressif et normal de la tradition romanesque. Il n'est donc pas exclu que la métafiction puisse être utilisée avec une volonté de véridicité; elle ne serait qu'une stratégie différente, répondant à une nouvelle conception de la réalité propre à un nouveau contexte historique.

Bien que Waugh considère la métafiction comme une rupture radicale d'avec le modèle réaliste, l'une des notions qu'elle met de l'avant permet également de penser une réconciliation entre métafiction et référentialité : l'idée de *frame* et *frame-breaking* (cadrage et bris de cadre). Un cadre, nous l'avons vu, est un concept sociologique qui signifie une structure établie, un système, un soutien, une fondation ou une grille d'interprétation; le *Nouveau petit Robert de la langue française 2009* définit ainsi le cadre en didactique : « Structures imposées par la nature, la réalité (à la pensée), par les institutions (à la société), etc. » La réalité (par exemple, l'histoire) tout autant que la fiction (ou toute œuvre d'art) sont perçues et organisées à l'aide de cadres. La métafiction examine les procédures de cadrage dans le roman et, comme la réalité est de plus en plus perçue comme étant organisée par le langage dans le contexte postmoderne, ces observations trouvent aussi une application dans la réalité. Par le *frame-break*, la métafiction cherche à tester les limites des cadres séparant réalité et fiction : « The first problem [metafiction] poses, of course, is: what is a "frame"? What is the "frame" that separates reality from "fiction"? Is it more than the front and back covers of a book, the rising and lowering of a curtain, the title and "The End"? » (Waugh, p. 28) Le problème, soutient Waugh, est qu'une majorité de lecteurs n'effectue pas, en lisant, de changement de paradigme au niveau de leur perception; plutôt que de prendre en considération le cadre différent auquel appelle l'œuvre d'art, ces lecteurs considèrent le texte dans sa transparence plutôt que dans son opacité et ne considèrent en définitive que les réalités humaines auxquelles l'œuvre fait référence, plutôt que la manière dont l'œuvre construit cette réalité. Le fait que la métafiction questionne explicitement la notion de cadrage a pour effet de contrer ce type de lecture naïve.

Le *frame-break* s'effectue à l'aide d'un certain nombre de procédés, dont les suivants, énumérés par Waugh : une suite exagérée d'histoires enchâssées les unes dans les autres, un

personnage lisant sa propre histoire, des situations contradictoires sans possibilité de réconciliation, des incipits où l'on discute ouvertement de la nature arbitraire du commencement et de la fin des récits, la proposition de fins multiples, etc. Leur effet est de montrer qu'il n'y a en définitive aucune distinction entre cadré et décadré (ou non cadré) et qu'en fait il n'existe que différents niveaux de cadres. Si tant est que la réalité s'incarne sous une forme pure et non médiatisée, elle ne pourra jamais être appréhendée comme telle. Cette alternance entre l'établissement du cadre (*framing*) et sa destruction (*frame-breaking*) est, pour Waugh, une des méthodes de déconstruction dont use la métafiction (Waugh, p. 28-34). Ainsi, elle montre qu'il est impossible de savoir où un cadre finit et où un autre commence; c'est également l'avis des sociologues qui ont développé la théorie des cadres à l'intérieur de leur propre science. Par exemple, à cause de l'influence qu'a le langage sur la perception humaine de la réalité, il n'existe pas de simple dichotomie réalité/fiction, comme nous l'avons vu précédemment, ni de réalité originelle qui soit accessible hors de toute médiatisation.

Si, dans une fiction romanesque, le processus de cadrage peut être exposé et donc déconstruit par des stratégies métafictionnelles, il ne s'ensuit pas nécessairement que le cadre s'effondre complètement : « our sense of reality is strong enough to cope with minor frame-breaks, and in fact they reaffirm it » (Waugh, p. 31). C'est précisément ce qui se produit au moment où apparaît, chez Eggers, ce paysage matinal pris en exemple en 1.1.2, décrit comme étant « filmstrip white » (p. 51), appelé « the postcard tableau » (p. 52). Ce paysage, dont la description souligne déjà l'aspect fictif, est explicitement décrit, quelques lignes plus loin, comme étant irréel. Mais il est à noter que cette irréalité elle-même, dès qu'elle est affirmée, est immédiatement mise en doute : « too much view to seem real, but then again, then again, nothing really is all that real anymore, we must remember, of course, of course. (Or is it just the opposite? Is everything more real? Aha.) » (p. 52) La réalité de ce paysage de papier se voit érodée par une certitude d'irréalité (« Too much view to seem real »; « nothing really is all that real »), certitude dont le « of course, of course » de Dave vient par ailleurs exprimer toute la facilité hâtive; si le ton complaisant de cette formule n'en communiquait pas déjà assez la fausseté, la parenthèse qui la suit vient la miner encore davantage et rétablit un sens solide de réalité en attribuant tous ces questionnements à une sorte de jeu humoristique. En

somme, Eggers met dans la bouche de Dave les mots qui démentissent, puis affirment l'impression de réalité des éléments décrits par le texte.

Il est donc possible de faire un certain usage de la métafiction qui, tout en transgressant les limites du cadre, viendrait plutôt renforcer le système de cadrage par la simple admission de son existence. Un exemple mis de l'avant par Waugh est celui du personnage fictif qui commenterait la fiction qui l'enchâsse depuis son intérieur afin d'en révéler explicitement à la lectrice les cadres et, par extension, les dispositifs qui donnent faussement l'impression que le récit est une reproduction de la réalité. À cause de la franchise et de la clairvoyance qu'un tel aveu suppose, un tel personnage verrait, paradoxalement, sa propre crédibilité et, si l'on peut dire, son degré d'existence (car il se place en quelque sorte en-dehors de la fiction dès lors qu'il la critique), augmentés aux yeux de la lectrice, ce qui renforce de façon ciblée l'illusion référentielle.

Non seulement les réflexions de Dave sur la réalité ou l'irréalité du paysage qu'il contemple reflètent-elles la façon dont le *frame-break* solidifie le cadre tout en le questionnant, mais en plus elles ont pour effet de crédibiliser le personnage de Dave, qui se place hors de la fiction en la commentant. Il est significatif que ce soit Dave, projection textuelle de l'auteur, qui émette ce commentaire : en effet, il semble qu'ici les pistes se brouillent entre simple réflexion du personnage fictif et commentaire de type paratextuel de l'auteur. Dans son étude du narrateur balzacien, Randa Sabry s'attarde particulièrement à ce type d'intervention, située hors de la préface, mais donnant tout de même l'impression d'un commentaire de l'auteur plutôt que du narrateur :

Mais dans le cas intermédiaire de fragments métadiscursifs égarés dans le récit et à consonance préfacielle, à qui au juste le lecteur a-t-il affaire? Peut-être faudrait-il admettre l'existence de dénivellations dans le statut de la narration balzacienne : s'expliquant sur l'organisation de son œuvre, le narrateur ne pourrait être que Balzac, mais, relatant les aventures de Rastignac ou de Rubempré, il serait lui-même aspiré par la fiction jusqu'à y perdre toute identité. (Sabry, p. 87)

Chez Eggers, c'est le commentaire métafictionnel qui viendrait brouiller les pistes entre auteur et personnage-narrateur. Se prononçant de façon plus ou moins explicite sur le degré de référentialité de son récit, le personnage de Dave se confond avec Eggers à des degrés différents, dénivelés selon le caractère plus ou moins explicite du commentaire métadiscursif

en question. Le lien entre Eggers et Dave s'en voit d'autant plus renforcé aux yeux de la lectrice. Ainsi, l'illusion référentielle, qui dicte que Dave est la projection immédiate d'Eggers, est finalement renforcée plutôt que détruite.

Le sentiment de flottement que vivent les deux frères nouvellement orphelins, au moment où ils regardent le paysage, est thématiquement comme étant à l'origine de cette impression de déréalisation du monde dans lequel ils évoluent; toutefois, il semble que la description de ce paysage, oscillant entre réel et irréel, questionne aussi spécifiquement le statut ontologique de l'univers fictif. Si la première impression en est une d'irréalité, comme c'était le cas pour la métafiction, une réflexion plus approfondie révèle qu'en fait, la métafiction vient rendre le récit plus juste, plus véridique et, finalement, plus efficace dans sa pratique particulière de l'illusion référentielle.

1.2.3 Multiplicité des perspectives et honnêteté narrative

Raconter sa vie implique par extension de faire la biographie partielle des gens qui entourent l'autobiographe, ce qui suppose une absorption de multiples versions des faits au profit d'une seule. Si cela répond à la convention réaliste du narrateur omniscient, qui ne propose qu'une seule version totalisante du récit, cette assimilation des voix des figurants, indirectement biographiés et potentiellement non consentants, peut sembler mensongère, particulièrement dans les cas où leurs visions des événements racontés diffèrent. La pensée postmoderne, contrairement à l'idéologie de progrès positiviste qui sous-tend le réalisme littéraire, est particulièrement propice à reconnaître qu'il puisse exister de multiples versions, incompatibles mais également valides, des mêmes faits.

Dave Eggers utilise d'ailleurs régulièrement la métafiction dans le but de rectifier le tir là où des conventions totalisantes entraveraient selon lui une juste transposition de la réalité. Dans *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, il ne s'est contenté ni d'offrir sa seule version des faits, ni d'en représenter de multiples versions qui, en figurant un certain nombre de points de vue variés cohabitant harmonieusement, n'auraient jamais pu les dépeindre tous ni, ce qui est plus significatif, illustrer le rapport de force qui se joue entre la version de l'autobiographe et celles des gens dont il expose les vies et les opinions. Eggers a plutôt choisi d'offrir à ses personnages la liberté de se rebeller contre le récit, de le critiquer ou de le

rectifier. À même la fiction, les amis de Dave ou encore les membres de sa famille adressent des reproches liés tant aux procédés formels utilisés dans le texte qu'au contenu qu'il véhicule, questionnant le degré d'honnêteté de l'auteur lui-même et perturbant parfois gravement le fil de la narration.

Le personnage de John, ami de Dave, procure certainement l'exemple le plus frappant de ce type d'événement narratif. Alors que celui-ci est sous sédation à l'hôpital après avoir fait une tentative de suicide, Dave est assis à son chevet et réfléchit en le regardant dormir. C'est alors que John prend soudainement conscience du fait qu'en tant que personnage, il est asservi à la logique du récit et que son histoire est récupérée afin de remplir les fonctions symboliques qu'on veut bien lui attribuer, ce qui ne laisse pas de le choquer :

I try for a second, something to do, to time my breaths to his, watching his chest rise and fall, the rest of his body immobile, the hands in fists, the hands tied down, as the color continues to drain I watch the stupid fucking dickhead asshole sleep.

Then he gets up. He is awake and he is standing, and pulling the tubes from his mouth, from his arms, the nodes and electrodes, barefoot. I jump.

« Jesus fucking Christ. What are you doing? »

« Fuck it. »

« What do you mean, fuck it? »

« I mean, fuck it, asshole. I'm leaving. »

« What? »

« Screw it, I'm not going to be a fucking anecdote in your stupid book. » [...]

« I'm telling the nurse. You're— You're supposed to stay overnight. And then I stay here until three A.M. or so, when they say that you're safe and sleeping fine, and then with heavy heart I finally go home, to Toph, to more obligation. Then I come in tomorrow and visit you in the psychiatric ward, and then— »

« Listen, dipshit, screw it. This is such fucking garbage. I'm just supposed to lie there with my bruised shins and everything, while you get to play the dutiful friend, always there for me, ooh, ooh, all responsible, while I'm lost and worthless... Listen, fuck it. I want no part of that. Find someone else to be symbolic of, you know, youth wasted or whatever »
(p. 273)

S'ensuit un échange animé, étalé sur plusieurs pages, où Dave, le personnage-narrateur, se confond avec Eggers, l'auteur. D'abord, en se rebellant contre la place qu'il occupe au sein de l'histoire, le personnage de John s'oppose à la volonté de l'auteur; toutefois, c'est au personnage de Dave qu'il adresse son indignation, indiquant que les deux seraient ici équivalents. Puis Dave tente de convaincre le personnage de John de reprendre docilement sa place au sein de la narration, émettant des commentaires métadiscursifs qui, comme nous

l'avons vu plus haut, brouillent les pistes entre la parole de l'auteur et celle du personnage-narrateur :

« Whatever. This is mine. You've given it to me. We're trading. I gave you the attention you wanted, I bail you out, when you spend three days in the psych Ward, and say how you're still thinking of doing it, I'm the one who comes in and sits on your bed and gives you the big pep talk—anyway, the point is that because of all that, all the shit I put in for you—now I get this, this is mine also, and you, because you've done it yourself, made yourself the thespian, you have to fulfill that contract, play the dates, go on the road. Now you're the metaphor. »

He's quiet. (p. 274)

Dave réussit ainsi à calmer John, qui se recouche dans son lit d'hôpital et consent à jouer le rôle que lui a assigné Eggers. Il semble alors à la lectrice que le fil de la narration, interrompu par l'acte d'insubordination de John, est rétabli. On voit bien que l'effet de lecture est de donner l'impression qu'à partir du moment où John se lève de son lit, acte impossible qui vient briser le cadre établi par la narration, on a affaire à deux narrations qui, si elles sont en continuité dans le récit, ne peuvent par ailleurs coexister. Bien entendu, ce n'est pas le même John qui se lève alors qu'il est sous sédation pour se rebeller contre ce qui lui arrive; c'est plutôt un autre avatar du personnage, appelons-le « John¹¹ », qui refuse d'être réduit à une simple métaphore, son drame personnel ramené au rang d'anecdote et peint aux couleurs d'un symbolisme avec lequel il est en désaccord.

Bien entendu, le fait qu'Eggers choisisse de rapporter ces événements-là de la vie de John plutôt qu'autre chose constitue un choix délibéré. Raconter telle situation ou telle autre produira un effet différent dans l'ensemble que constitue le roman; choisir de relater la tentative de suicide de John, particulièrement dans un livre dont la thématique dominante est la mort, confère une couleur particulière au récit. La métafiction vient ici perturber la récupération de l'histoire de John dans le récit de la vie de Dave en exhibant, d'une part, le symbolisme qu'Eggers tente de construire à l'aide de cette anecdote et, d'autre part, le fait

¹¹ Nous le nommons « John » et non pas simplement John puisque, afin de faire un tel commentaire, il a fallu que le personnage de John fasse l'objet d'un décrochage et se dédouble en quelque sorte. John désigne le personnage dans les moments où il remplit son rôle narratif; « John » le désigne alors qu'il est le véhicule de commentaires autoréflexifs plutôt attribuables à l'auteur. Désormais, nous désignerons ainsi les personnages auxquels un discours métafictionnel est attribué.

que même un récit autobiographique suit une certaine logique narrative et effectue des choix par rapport à ce qui est raconté ou non. Plutôt que d'intégrer ce différend à la diégèse de façon invisible par un simple dialogue non métafictionnel ou des changements de narrateurs, Eggers procède ici de façon explicite et autoréférentielle, mettant à nu les conventions narratives du récit et ce qu'elles ont de mensonger.

L'effet est d'autant plus frappant que cette scène fait écho à une réalité qui existe en-dehors du récit : le personnage de John correspond effectivement à une personne réelle, connue d'Eggers, et qui a certainement une vision différente de l'anecdote. Cet extrait métafictionnel dénonce la force totalisante de l'écriture autobiographique, effectuée par une seule personne, et qui ne parviendra jamais à exprimer la multiplicité des points de vue de tous les gens concernés. Mais si, à première vue, cet usage de la métafiction semble être une nouvelle contestation de la référentialité littéraire, l'effet de lecture, en définitive, est tout autre. La lectrice est confrontée à un aveu de la part de l'auteur, qui effectue un grave choix en dénonçant lui-même sa partialité face au récit. Une simple intégration déproblématisée de l'anecdote ne satisfaisait pas le désir de référentialité d'Eggers; il lui fallait exprimer aussi le verso de l'histoire, ainsi que l'incompatibilité de ces deux versions, et la métafiction est la stratégie littéraire qui le lui a permis.

Une insistance sur l'impossibilité d'atteindre le réel, qui souligne le douloureux désir d'y parvenir, voilà l'effet de lecture qui est le plus souvent obtenu par le processus de bris du cadre chez Eggers. Les commentaires autoréflexifs véhiculent aussi en général une dénonciation de l'aspect parfois fictionnel de ce récit pourtant autobiographique, par exemple : « For all the author's bluster elsewhere, this is not, actually, a work of pure nonfiction. Many parts have been fictionalized in varying degrees, for various purposes. » (p. ix) Pourtant, au moment où il fait ce même aveu en page de copyright, Eggers se reprend pour offrir une explication et exprimer le fait que son récit, en dépit de tout, est bel et bien référentiel :

NOTE: This is a work of fiction, only in that in many cases, the author could not remember the exact words said by certain people, and exact descriptions of certain things, so had to fill in gaps as best he could. Otherwise, all characters and incidents and dialogue are real, are not products of the author's imagination, because at the time of this writing, the author had no imagination whatsoever for those sorts of things, and could not conceive of making up a

story or characters—it felt like driving a car in a clown suit—especially when there was so much to say about his own, true, sorry and inspirational story, the actual people that he has known, and of course the many twists and turns of his own thrilling and complex mind. Any resemblance to persons living or dead should be plainly apparent to them and those who know them, especially if the author has been kind enough to have provided their real names and, in some cases, their phone numbers. All events described herein actually happened, though on occasion the author has taken certain, very small, liberties with chronology, because that is his right as an American. (p. iv)

Dès les mots couchés sur la page (« This is a work of fiction »), Eggers les dément longuement, plaçant au tout début de son avertissement une contradiction initiale forte; car s'il s'agit d'une fiction, il n'est nul besoin d'avoir des souvenirs exacts de quoi que ce soit. D'ailleurs, l'auteur oppose formellement les inexactitudes de son récit (« the author could not remember the exact words said by certain people, and exact descriptions of certain things, so had to fill in gaps as best he could ») à une pratique de la fiction (« at the time of this writing, the author had no imagination whatsoever for those sorts of things, and could not conceive of making up a story or characters »). Enfin, Eggers détourne une formule convenue inventée dans le but précis de revendiquer le statut fictif d'une œuvre et de protéger les créateurs de fiction contre les actions légales qu'une trop grande ressemblance à des personnes réelles pourrait causer; la version habituelle de cette formule va ainsi : « All characters appearing in this work are fictitious. Any resemblance to real persons, living or dead, is purely coincidental. » Ici, l'auteur ironise sur la formule habituelle¹², s'appuyant sur la force légale de l'expression d'origine tout en la détournant afin d'affirmer combien la référentialité de son texte est évidente. Tout en avouant l'inadéquation de l'écriture pour transposer le réel, Eggers insiste sur son honnêteté et sur sa recherche de la référentialité, mais, paradoxalement, au moyen de procédés métafictionnels. En défense de son usage répété de l'autoréférentialité littéraire, il explique : « The point is, the author doesn't have the energy or, more important, skill, to fib about this being anything other than him telling you about things, and is not a good enough liar to do it in any competently sublimated narrative way. » (p. xxx) La

¹² Il est intéressant de noter que, ce faisant, Eggers fait également référence à un auteur de fictions postmodernes célèbre, Kurt Vonnegut, qui dans plusieurs de ses œuvres utilisait la formule suivante : « All persons living or Dead are completely coincidental, and should not be construed. » Cette formule se retrouve entre autres dans *God Bless You, Mr. Rosewater* ainsi que *Bagombo Snuff Box*.

métafiction s'oppose ici au mensonge de la fiction et, en définitive, déclare l'allégeance de l'auteur au respect de la vérité.

1.3 *L'effet paradoxal de la métafiction*

Bien entendu, l'effet de lecture de la métafiction ne peut être simplement l'un ou l'autre, absolument référentiel ou non référentiel. Elle cause une impression double : d'une part, les mensonges générés par la mise en récit apparaissent, ce qui empreint la lecture de doute et de scepticisme; d'autre part, ces mensonges sont avoués à l'aide de commentaires métafictionnels qui renforcent le lien de confiance entre auteur et lectrice. En définitive, le texte omet de simplement narrer ce qui s'est réellement passé, ce qu'il est de toute façon impossible de faire honnêtement en cette ère d'après le postmodernisme. À la place, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* offre à la lectrice une série de jeux formels qui remplacent cette narration, la dénonçant comme étant mensongère, mais ne proposant aucune réelle solution de rechange. Ces relations complexes entre réalité et fiction ont un effet étonnant : la réalité elle-même s'en trouve contaminée par la fiction.

1.3.1 La fiction comme réalité, la réalité comme fiction

Le langage, c'est sa fonction première, à la fois crée et remplace ce qu'il désigne. C'est en fait parce que le langage est un système distinct de la réalité (et non son reflet parfait) qu'il nous permet d'avoir une certaine prise sur les objets qui nous entourent. Nous avons vu à la section 1.1.2 comment le texte littéraire à la fois décrit et crée ses objets, ce que Waugh nomme le paradoxe de la création/description et que la métafiction met en lumière. À partir de ce constat a émergé, chez les critiques comme chez les praticiens de la métafiction, un débat autour du statut ontologique des mondes créés par la fiction. La plupart des métafictionnistes adoptent la position suivante : les mondes créés par la fiction sont tout aussi réels, mais autres que le monde dans lequel nous vivons. Ces auteurs, conscients de l'ambiguïté du statut référentiel du langage littéraire, préfèrent parler de mondes parallèles plutôt que de privilégier le monde quotidien comme seul réel : « Many of them pursue their questioning through the self-conscious construction of alternative worlds which contest the "reality" of the everyday world, or of each other. » (Waugh, p. 109)

À partir de cette réflexion, se pose la question de l'existence des personnages de fiction. S'il est possible de les nommer et de parler d'eux, existent-ils? Le personnage de roman à la fois existe et n'existe pas, et ce constat est à la base de nombreux jeux métafictionnels, par exemple l'introduction de l'auteur réel dans le monde fictif, ou la rébellion de personnages de fiction contre la volonté de l'auteur, procédés dont nous avons déjà longuement parlé. Il en résulte soit une conscience du texte comme construction linguistique sans référent réel, soit l'acceptation de l'existence de mondes multiples. Comme le texte qui nous intéresse est autobiographique, sa relation avec les référents réels dont il se donne pour la transcription est d'autant plus importante. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la métafiction, selon Patricia Waugh, pose une grande question historiographique, ce qui est particulièrement pertinent en ce que l'Histoire, comme l'autobiographie, est une construction textuelle d'événements réels. L'autobiographie, en quelque sorte, peut se concevoir comme un récit historique à plus petite échelle, et se concentrant sur le destin d'individus plutôt que de nations. La métafiction, donc, pose la question suivante : l'Histoire, qui est construite comme un texte de fiction réaliste, a-t-elle un rapport quelconque avec la réalité, ou construit-elle une réalité autre? À partir de cette réflexion sur l'Histoire, il est aisé de voir comment, au-delà des mondes créés par la fiction, notre perception de la réalité quotidienne elle-même se voit remise en question. D'une part, la métafiction suggère que la fiction peut aspirer à un statut de réalité; d'autre part, elle sème le doute sur la réalité, insinuant que l'on peut la considérer comme une fiction. (Waugh, pp. 48-61)

Hutcheon, tout comme Waugh, relève une préoccupation dans les romans métafictionnels pour la question ontologique des objets linguistiques qu'ils créent :

An increasingly large international band of writers [...] does indeed often transform the formal properties of fiction into its subject matter. Perhaps this is because they have discovered that these literary entities are as real, or unreal, as any external, empirical raw materials. (Hutcheon, 1984 [1980], p. 18)

Il semble qu'un tel sens de la légitimité de la fiction en tant que réalité propre joue un rôle dans *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*; à certains moments, la relation entre vrai et faux ou réalité et fiction pose de graves problèmes. Au niveau diégétique, Dave admet à plusieurs reprises avoir raconté des mensonges à certaines personnes, parce que cela était plus facile que de dire la vérité; à certains moments, il affirme que les mensonges quittaient

sa bouche sans même qu'il s'en rende compte. Par exemple, lorsqu'une connaissance lui demande où se trouve son jeune frère, il lui raconte que celui-ci a fugué, qu'il ne l'a pas vu depuis des semaines, qu'il ne sait même pas où il est :

People ask questions, and before I can formulate a truth-oriented answer, I lie. I lie about how my parents died—« You remember that embassy bombing, the one in Tunisia? »—about how old I am—I always say forty-one—how old Toph is, how tall he is; when they ask about him they get the most elaborate lies—he just lost an arm, he's got the brain of an infant, a halfwit, a badger (I only use that one in his presence); that he's in the merchant marine, he's in jail, in juvie, is back out, selling crack—« Oh, give him some crack and you should see his face light up! »—that he's playing in the CBA. (p. 137)

Au même moment où Dave s'accuse de mentir à tous, il avoue à la lectrice sa malhonnêteté. La crédibilité d'Eggers est renforcée alors même que celle de Dave est sapée. Du coup, la lectrice a l'impression d'une position privilégiée avec l'auteur, car la vérité qui est refusée aux amis et connaissances de Dave est exposée par Eggers dans le livre dont elle fait la lecture. Mais les comptes rendus de ses falsifications constantes rendent les paroles du narrateur suspectes. Après tout, s'il ment à tout un chacun, particulièrement en racontant des histoires, rien ne l'empêche de le faire en tant que narrateur, particulièrement dans le contexte d'une métafiction.

Ces preuves simultanées de malhonnêteté et de bonne foi brouillent toutes les pistes et la lectrice ne sait quel statut accorder au texte lu. Le récit devient le lieu de confession de ses propres inexactitudes. Il est à la fois reflet de la réalité, construction textuelle admise et aveu d'un narrateur mythomane. Toutes ces désignations coexistent comme les nombreuses facettes d'un même prisme : la réalité, intangible, doit être mise en mots pour être comprise, mais cette transposition la dénature et, pour être honnête, le texte doit se dénoncer lui-même comme étant malhonnête. Voilà l'effet paradoxal de la métafiction : la contamination croisée de la réalité et de la fiction.

1.3.2 Des réalités multiples

Si les relations complexes entre vérité et mensonge sont clairement thématiques au niveau diégétique, le récit d'Eggers procède autant, nous l'avons vu, de façon implicite qu'explicite pour montrer que le langage est un médium trompeur. Au-delà du brouillage des pôles d'une simple dichotomie réalité/fiction, certains extraits du texte se prêtent à un jeu

étendu de prétérition, ce qui fait advenir, au niveau linguistique, de multiples réalités incompatibles mais coexistant tout de même, inexplicablement, au sein de la fiction. C'est-à-dire qu'en développant un sujet après avoir annoncé qu'il ne le ferait pas, en disant une chose puis en en faisant une autre, le narrateur fait exister à la fois l'une et l'autre, ceci et cela. Il souligne ainsi la possibilité linguistique de créer des sens multiples et même contradictoires à l'aide des mots qui annoncent une chose et la déconstruisent aussitôt, de façon apparemment cohérente. La prétérition est la figure de style la plus propice à montrer qu'au niveau de la lettre, le médium textuel est capable d'effets paradoxaux.

Certains énoncés autoréflexifs dans le texte d'Eggers font explicitement le contraire de ce qu'ils signifient, offrant d'une part un discours sur sa pratique textuelle, mais incarnant d'autre part une pratique opposée. Par exemple, dans la préface, l'auteur commente sa propre écriture en lien avec l'usage d'épigraphes :

Finally, this edition reflects the author's request that all previous epigraphs—including « The heart's immortal thirst to be completely known and all forgiven. » (H. Van Dyke); « {My poems} may hurt the dead, but the dead belong to me. » (A. Sexton); « Not every boy thrown to the wolves becomes a hero. » (J. Barth); « Everything will be forgotten and nothing will be redressed. » (M. Kundera); « Why not just write what happened? » (R. Lowell); « Ooh, look at me, I'm Dave, I'm writing a book! With all my thoughts in it! La la la! » (Christopher Eggers)—be removed, as he never really saw himself as the type of person who would use epigraphs. (p. xvii)

Tout en déclarant avoir demandé la suppression de cette série d'épigraphes, Eggers les recopie l'un après l'autre, les rendant tous disponibles à la lectrice simultanément plutôt que de les lui retirer tous. À la fois une référence directe à l'autoréflexivité postmoderniste¹³ et un exemple clair de prétérition, son discours offre à la lectrice deux réalités incompatibles : d'une part, Eggers signifie qu'il n'est pas « the type of person who would use epigraphs »;

¹³ Dans la section « Epigraphs » de son livre *The Friday Book, or, Book-Titles Should Be Straightforward and Subtitles Avoided: Essays and Other Nonfiction*, John Barth se cite lui-même en épigraphe. Pire, les deux citations sont tirées de la section « Epigraphs » du même livre, c'est-à-dire que les épigraphes choisis n'ont d'autre source qu'eux-mêmes. Par ailleurs, leur message est clair : « *Epigraphs /...should be avoided.* » (Barth, 1997 [1984], p. xvii) Barth émet là une opinion immédiatement contradictoire à sa pratique, dans un exercice de prétérition auquel Eggers semble faire écho.

d'autre part, ce commentaire donne plutôt l'impression d'avoir été écrit par un auteur obsédé par les épigraphes.

Ce manège se répète à plusieurs reprises et de façon toujours différente, mais avec des effets semblables. Après une vingtaine de pages de texte appartenant à la section « Acknowledgements », Eggers déclare l'intention suivante :

He [the author] will get on with that story any moment now, because he recognizes when the time has come, when the time is right, when the getting's good. He acknowledges the needs and feelings of a reader, the fact that a reader only has so much time, so much patience—that seemingly endless screwing about, interminable clearing of one's throat, can very easily look like, or even become, a sort of contemptuous stalling, a putting-off of one's readers, and no one wants that. (Or do they?) So we will move on, because the author, like you, wants to move on, into the meat of it, dive right in and revisit this stuff, because it's a story that ought to be told, involving, as it does, death and redemption, bile, and betrayal. So dive in we will, after a few more acknowledgments. (p. xlii)

Après cette déclaration, la lectrice a évidemment droit à trois pages supplémentaires de ces « Acknowledgements » avant d'arriver enfin au premier chapitre. Outre que cette annonce soit une nouvelle référence à Barth¹⁴, sa logique est la même : Eggers fait une déclaration et la contredit simultanément. Il étire sa préface en commentant le plus longuement possible le fait qu'il devrait écourter sa préface et cesser d'émettre des commentaires.

La métafiction, il va sans dire, se prête bien à ce genre de jeu paradoxal où une chose et son contraire existent simultanément, ne pourraient exister l'une sans l'autre. Jusqu'au procédé métafictionnel qui permet aux personnages de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* de se rebeller et de s'approprier une certaine liberté face à ce qu'Eggers veut faire d'eux, qui est simultanément le signe le plus ferme de l'autorité de l'auteur. En effet, John Fowles utilise un procédé semblable dans le roman *The French Lieutenant's Woman*, feignant que ses personnages ont la possibilité de s'affranchir de son pouvoir; mais Waugh le

¹⁴ « *Dispense with epigraphs*, comrades, as with quoted or kitschy titles, subtitles, printed dedications (unless love and gratitude blow away the rules), acknowledgements, prefaces, forewords, introductions, tables of contents, and all other throat-clearings and instrument-tunings, except where they are quite necessary or *very* useful, and for the love of God get on with the story. » (Barth, 1997 [1984], p. xviii) Il va sans dire que le livre de Barth comporte toutes les sections ici mentionnées comme étant indésirables; ses « throat-clearings » sont tout aussi interminables que le « clearing of one's throat » d'Eggers.

rappelle : « Fowles has to admit that his characters cannot be “free” because they are written into his script. » (Waugh, p. 125) Ainsi, bien qu’Eggers choisisse de mettre en scène des personnages qui se libèrent de sa dictature, la lectrice sait pertinemment que cette liberté ne peut être qu’illusoire. Le procédé, s’il a le mérite de mettre en lumière l’autorité de l’auteur, n’en est pas moins une manifestation car c’est ce dernier qui en manigance la mise en scène. Cela ne peut, au mieux, que confirmer le règne de l’auteur-dieu, faisant exister simultanément la liberté apparente du personnage en question et son assujettissement ultime.

La métafiction n’offre pas de réponses simples à la lectrice. Non seulement son honnêteté vient-elle au prix d’une malhonnêteté avouée mais, par la nature de la matière textuelle qu’elle commente, elle se bute sans cesse à des paradoxes : comment à la fois construire un message et le déconstruire, transmettre une histoire et en débusquer les erreurs, omettre certains éléments et dénoncer cette omission? Cela est-il même possible?

1.3.3 Le récit impossible

Cette coexistence de multiples réalités contradictoires dénote une difficulté pour l’auteur à fixer le récit de son autobiographie. Par ailleurs, si les dédoublements narratifs sont parfois ludiques, il arrive qu’ils soient utilisés pour relater des faits beaucoup plus chargés émotionnellement. Le récit des funérailles de la mère, lorsqu’enfin il est rapporté à la toute fin du livre, est manifestement un fantasme, mais il est raconté si longuement et avec tant de détails qu’il remplace, en définitive, le récit qui se donne pour référentiel. D’ailleurs, le tout début de ce récit est solidement ancré dans la référentialité :

I sat in the pew, holding Kirsten’s hand, playing with Toph’s, dizzy, wearing my blue blazer, waiting for the service, all the glory. I had known for months what it would be like, had pictured it, the whole thing. There would be light. It would be day. There would be light through the high stained-glass windows, prismatic—no, the light would be direct, direct, clear, wide, golden. The crowd would be endless [...] (p. 402)

Puis, sur trois pages de plus, Dave raconte comment il avait imaginé, avec certitude, le service funéraire grandiose auquel il s’apprête, dans la diégèse, à assister; le récit plus fidèle aux événements réels est fait à la suite de celui-ci. Au niveau narratif, les funérailles réelles et fantasmées existent tout autant l’une que l’autre, côte à côte, interchangeables. Mais la lectrice sent bien qu’une réalité autre vient remplacer le récit référentiel, un simulacre

nécessaire, peut-être, pour masquer le récit trop lourd qui ne vient qu'après, comme s'il était impossible de le raconter avant de passer par cette version plus agréable :

Where were the people? It was not a crowd. It was a scattered thing, a few here, a few there. Everyone loved her; where were they? This could not be, would not do, a life and then this, forty people. [...] She fought for so long for all you people, she fought every day, she fought everything, fought for every breath until the last, sucking everything she could out of the air in that brown living room, gasped again and again, it was unbelievable, yes, she grabbed at the air, grabbed for us and for you, and where are you?

Where are you motherfucking assholes? (p. 406)

Après trois pages de fantasme, la version référentielle occupe moins d'une page, comme une épreuve dont l'auteur veut se débarrasser le plus rapidement possible. Sa description pourtant si courte est envahie par les récriminations, l'incrédulité et les frustrations de Dave; le service funéraire tel qu'il s'est produit lui semble pâle en comparaison à la splendeur qu'il avait imaginée et souhaitée pour souligner le départ de sa mère. De n'offrir à la lectrice que ce récit trop banal aurait répété l'injure faite à sa mémoire, mais Eggers a fait le choix de donner préséance, en ordre comme en espace, à une version plus gaie et plus digne.

De nombreuses difficultés entravent en effet la mise en récit de la vie d'Eggers. Non seulement le contenu à transmettre est-il chargé émotionnellement, mais sa signification même semble parfois lui échapper. Souvent, Eggers se représente lui-même, vivant les situations qu'il relate tout en étant incapable d'en décider le sens :

« You look older, » she says.

Right away, I think : symbolism. I look older. It's also symbolic that, as we sit on the couch, in the dark, the light through her large windows, the weak yellow light from the streetlamp, brings her father into her face. I had only met him a few times, and never saw that strong a resemblance but now— Now her eyes are darker. It occurs to me that her smoking, as she did when we were at the last bar, is also symbolic. That must mean something, that she says I look older, that she looks like her dead father, that she is smoking like my dead father, that we are opening our mouths on each other even though, outside of having lived similar lives, walked the same path from the parking lot to the pool at the Lake Forest Club, swum the same laps at dawn, we barely know each other. All this means something. What does this mean? (p. 390)

D'une part, avec la rébellion métafictionnelle du personnage de John, Eggers nous montre combien les événements relatés dans *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* sont retenus et agencés afin de former le tissu de symboles choisi par lui (voir section 1.2.3).

D'autre part, il nous montre dans cet extrait, toujours grâce à un procédé métafictionnel qui expose des réflexions sur son processus créatif (« Right away I think : symbolism. »), que certains événements demeurent pour lui indéchiffrables. Cette déclaration d'incompréhension appuie l'effet de vérité; Dave s'avoue incapable d'interpréter la réalité telle qu'elle se présente à lui. Par ailleurs, il semble que la réalité vécue ait été contaminée par le processus de mise en récit, comme si une situation ne pouvait avoir de sens que si elle trouvait sa place dans un tissu narratif filé de métaphores. Or, cette situation ne se voit attribuer aucune signification explicite.

Au fil du récit, la lectrice rencontre de nombreuses manifestations de cette obsession de la part du personnage de Dave de vouloir faire entrer tous les événements dans une forte logique de mise en récit. Dave est constamment illustré comme ayant en tête le projet d'écrire, présumément le récit dont il est un personnage. Il semble sans cesse préoccupé par la mise en récit future des situations dans lesquelles il figure, situations par ailleurs déjà mises en récit et publiées dans le livre que la lectrice tient entre ses mains, et dans lequel elle lit les préoccupations du personnage représentant l'auteur écrivant ce même livre. Cette autoréflexivité extrême, qu'Eggers lui-même qualifie souvent d'excessive, culmine en certaines situations où l'on suit Dave, et où celui-ci se sait observé par une lectrice ou une audience imaginaire. Par exemple : « I was so shocked that I stopped the car to indicate my shock, to punctuate it to myself, to anyone who might be watching, even though I wasn't actually so shocked that I needed to stop the car. » (p. 390) Cela n'est pas sans rappeler l'idée de la télé-réalité, où les participants doivent vivre leur vie comme si personne ne les regardait tout en étant tout à fait conscients du fait d'être observés par des spectateurs. Ici, toutefois, l'effet est inversé : Dave pose des gestes directement adressés à des spectateurs potentiels bien que ceux-ci n'existent pas réellement ou, du moins, pas dans la diégèse. Bien entendu, la mise en récit, dont Dave n'est qu'une construction, suppose un lectorat, et c'est pour ce lectorat que Dave a des gestes de son propre aveu exagérés.

Mais à cause de l'autoréflexivité qui ne le lâche pas d'une semelle, son désir de vivre sa vie comme un personnage de roman tourne souvent à vide. Le moment où il répand les cendres de sa mère à la plage, moment qu'il voudrait beau et significatif, perd toute son authenticité à cause de la conscience qu'il a d'exister pour en faire le récit : « But look what

I'm doing, with my tape recorder and notebook, and here at the beach, with this box—calculating, manipulative, cold, exploitive. » (p. 395) L'effet de lecture produit est le suivant : la lectrice sent que la vie de Dave est vécue pour entrer dans une narration. Par une réflexion métafictionnelle sur l'acte d'écrire sa vie, Eggers illustre combien son désir obsessionnel de voir sa vie se conformer à la force totalisante d'un récit échoue souvent, à cause de sa propre insatisfaction ou encore de la signification indécidable de tant d'événements relatés.

Si la vie du personnage de Dave est ultimement une vie de papier, entièrement construite de mots couchés sur la page, indépendante d'un référent quelconque et complète entre les deux couvertures du volume qui la renferme, elle est par ailleurs illustrée par ce même texte comme résistante au processus structurant que suppose sa mise en récit. Mais, si tous les éléments d'un récit sont réputés être chargés de signification, ces éléments métafictionnels qui, chez Eggers, se refusent explicitement à la sémantisation remplissent-ils tout de même une fonction dans le cadre du récit? Ou, dans les mots de Roland Barthes : « tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance? » (Barthes, p. 169) Cette fonction que remplissent ces éléments irrécupérables par la logique narrative, c'est ce que Barthes nomme « l'effet de réel ». « Tout cela dit que le "réel" est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de "fonction", que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole. » (Barthes, p. 173) S'il semble contradictoire que cette fonction de solidification de la référentialité la plus pure soit remplie par des éléments autoréférentiels, il est impératif de considérer la nature tout à fait paradoxale de la métafiction, qui construit en déconstruisant, renforce en ébranlant et consolide en transgressant.

D'une part, Eggers affirme tout au long de son récit, de façon explicite comme implicite, que jamais l'expérience de la réalité ne pourra être réduite à une construction textuelle. La métafiction montre qu'en définitive, la fictionnalisation est incapable de rendre le réel correctement; celui-ci devient méprisable sous le miroir déformant de la plume. D'autre part, Eggers formule ultimement ce constat dans le cadre du récit de sa vie, ce qui le contredit en quelque sorte : s'il est impossible de dire l'expérience que l'on a fait du monde, pourquoi en

avoir entrepris la tâche? Ultimement, puisqu'il est le petit-fils littéraire des postmodernes, Eggers n'aurait pu faire l'un sans l'autre. Raconter sa vie implique de devoir créer une impression d'authenticité, bien que les conventions littéraires aient été aujourd'hui révélées au grand jour et considérées comme suspectes. Voilà peut-être la seule façon, en réalité, d'écrire son autobiographie depuis que les postmodernistes ont démasqué l'illusion référentielle : remplacer le récit d'une vie par une série de jeux formels, afin de signifier le désir brûlant de se dire, tout en exprimant sa profonde incapacité à le faire honnêtement.

Dans ce chapitre, nous avons démontré que la métafiction, chez Eggers, a un effet double sur la lecture. D'une part, elle détruit l'illusion référentielle du langage en dénonçant l'aspect construit du récit et l'impossibilité de créer une copie conforme de la réalité au moyen du médium littéraire; d'autre part, parce qu'elle montre patte blanche en avouant ses propres limites, elle est un gage d'honnêteté qui renforce, en définitive, la crédibilité du récit. Ce type de paradoxe se rencontre souvent dans les théories des écritures de soi de tous types : autobiographie, autofiction, témoignage; tous ces genres, auxquels *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* s'apparente, sont confrontés à la fois à la nécessité et à la difficulté de dire vrai, dialectique à laquelle l'écriture littéraire vient offrir une solution.

CHAPITRE 2

LES PARADOXES INHÉRENTS À L'ÉCRITURE DE SOI

Au chapitre précédent, nous avons vu que l'usage de la métafiction chez Dave Eggers crée des effets de lecture paradoxaux : l'auteur ne peut écrire honnêtement qu'en dénonçant le mensonge inhérent au médium littéraire. Le récit d'Eggers est un *memoir*; nous verrons dans le présent chapitre que la forme littéraire narcissique qu'il investit est indissociable de la question, autrement narcissique, de la représentation de soi. Un regard sur les multiples catégories d'écritures de soi auxquelles appartient *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* révèle en effet une récurrence de problématiques paradoxales. Il sera question d'abord d'autobiographie et d'autofiction, puis de témoignage et, enfin, de ce sous-genre que Nancy K. Miller nomme le « memoir of a parent's death ». Bien qu'ils soient étroitement liés entre eux, chacun de ces genres met en lumière différents aspects du texte; nous avons donc choisi de les examiner l'un à la suite de l'autre, afin de mieux saisir les questions qui leur sont propres. Notons encore une fois que, comme il s'agit chaque fois de champs théoriques imposants, nous avons choisi, parmi les théories consacrées à chaque genre ou sous-genre, les éléments qui éclairent le mieux la pratique d'Eggers.

En premier lieu, nous aborderons l'autobiographie. Nous verrons que la définition générique qu'en propose Philippe Lejeune n'est pas fondée sur un critère de ressemblance entre le récit et les faits dont il s'inspire. L'autobiographie se reconnaît par l'attitude de lecture promue par son paratexte plutôt que par son style, indiscernable de celui de la fiction; cette définition, cependant, la rend perméable au mensonge et à la déformation. Si l'autobiographie est susceptible de perpétuer l'illusion d'être un reflet parfait de la réalité, l'autofiction nous apparaît en revanche comme une solution postmoderne à l'entreprise d'écrire sa vie : face à l'impossibilité de promettre une représentation transparente des faits d'une vie, Eggers, à l'instar des autofictionnistes, choisit de dire sa vérité particulière à l'aide d'une écriture littéraire. Le propre de l'autobiographie est par ailleurs de donner accès à la voix même de l'auteur, à ce qu'elle seule peut dévoiler de son expérience subjective. Chez

Eggers, cette voix autobiographique prend la forme de commentaires métafictionnels et ajoute à son récit ambigüité et profondeur psychologique. Le style littéraire devient lui-même porteur de sens, révélateur de la psyché de l'autobiographe. Fabulation, falsification ou fictionnalisation deviennent, paradoxalement, les meilleurs véhicules de la vérité.

Notre analyse porte sur un *memoir*, un texte autobiographique couvrant une période courte de la vie de l'auteur et focalisant sur des événements de nature traumatisante; aussi est-il pertinent de nous référer aux théories portant sur le témoignage. L'écriture testimoniale ne va pas de soi; la difficulté du témoin à raconter avec justesse fait écho à une difficulté à écouter chez le témoignaire. Le récit du traumatisme se bute ainsi à une impossibilité de transmission. Mais Eggers n'a d'autre choix que de s'appliquer à créer et à maintenir le lien avec sa lectrice; sans la communauté qui reçoit son récit, le témoin ne peut mettre en forme son expérience afin de s'en libérer. Jacques Derrida estime qu'en raison de cette difficulté inhérente au genre, le témoignage suppose une expérience poétique du langage : ce n'est que par une réflexion sur sa propre impossibilité que l'écriture testimoniale peut assurer sa transmission et la guérison du témoin.

Après cette attention soutenue portée aux aspects formels et génériques, nous nous attarderons au contenu thématique du récit d'Eggers, c'est-à-dire à la problématique de la transmission de l'héritage familial après la mort des parents. Nancy K. Miller souligne que le devenir-orphelin provoque chez le sujet un désir de se dissocier de la part en lui qui appartient au parent. Chez Eggers, l'écriture de la perte de ses parents se double de l'écriture de sa propre vérité et de la revendication du droit de transcender l'héritage que ceux-ci lui ont légué. Toutefois, cette trahison ne se fait pas sans regret et il apparaît que Dave reproduit malgré lui les rôles parentaux qu'il diabolise. En vérité, cet aller-retour au sein du récit constitue la prolongation d'un dialogue avec le parent par-delà la mort. La transmission de l'héritage ne peut se faire sans une part de rejet et une part de consentement. Par la mise en récit de son deuil, Eggers signe un hommage posthume à ses parents, hommage qui constitue son appropriation personnelle de leur héritage.

Les écritures de soi, comme la métafiction, ont des liens étroits avec les questions de référentialité qui préoccupent manifestement Eggers. Les différentes perspectives des trois

genres à l'étude quant à la transmission et la vérité mettent chaque fois en lumière une facette différente de la poétique de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*; malgré cela, elles semblent toutes être caractérisées par une dynamique paradoxale, dans laquelle deux tensions opposées agissent et, semble-t-il, n'existent que l'une par l'autre. C'est cette dynamique que nous analyserons afin de montrer que la structure paradoxale, chez Eggers, ne limite pas sa portée à l'usage de la métafiction, mais qu'elle incarne un élément essentiel du récit, fortement lié à la nature particulière de l'expérience que celui-ci relate.

2.1 Le pacte autobiographique et la « vérité »

L'autobiographie est un genre associé à de fortes attentes de référentialité; son auteur est considéré comme responsable de son récit jusque devant la loi. Certains autobiographes reconnus « coupables » d'avoir embelli (ou, au plan légal, « falsifié ») les faits ont eu à faire face aux conséquences de leurs « mensonges ». Le cas de James Frey est un des plus connus : ayant bénéficié de beaucoup de publicité de la part d'Oprah Winfrey pour son livre *A Million Little Pieces*, Frey a vu sa gloire se ternir alors que des enquêtes réfutaient les faits relatés dans son œuvre. Les conséquences morales du jugement rendu sont graves :

The suits, which claimed fraud, were settled for \$2.35 million and the settlement provides those who purchased the book the right to submit a proof of purchase and receive a refund. The proof of purchase must also be accompanied by a sworn statement by the purchaser that had they known of the incorrect stories, they would not have purchased the book. (Jennings, p. 70)

La valeur d'une autobiographie, selon ce règlement judiciaire, dépend strictement de sa ressemblance à un ensemble de référents réels, d'événements vérifiables¹.

Mais toute œuvre autobiographique ne compte-t-elle pas sa part de fiction? Nous l'avons vu au chapitre précédent : la matière textuelle contraint à une certaine mise en forme de la réalité et ne peut donc en donner un reflet exact. Une autobiographie peut-elle jamais être tenue à une véracité entière? Est-il possible ou même pertinent de parler de vérité dans le

¹ Les éditions subséquentes de *A Million Little Pieces* comprenaient en annexe une liste des faits falsifiés. Il n'est pas anodin qu'Eggers ait inclus aux rééditions de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* une postface similaire (*Mistakes We Knew We Were Making*).

domaine littéraire? Si le système judiciaire perçoit là une obligation, la critique littéraire voit la question d'un autre œil.

2.1.1 Définir l'autobiographie

Dès 1971, Philippe Lejeune propose dans *L'autobiographie en France* l'ébauche d'une définition de l'autobiographie qu'il revisite et précise en 1975, dans *Le pacte autobiographique* : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Lejeune, 1996 [1975], p. 14) En supposant d'une part un « récit » et d'autre part une « existence » qui lui sert de modèle, cette formule soulève l'épineuse question de la vérité et de la référentialité. Mais la relation référentielle entre texte et réel se manifeste-t-elle dans un trait reconnaissable qui différencierait fiction et autobiographie? Le genre autobiographique ne saurait reposer sur un rapport d'exactitude, qui supposerait pour chaque instance une enquête biographique; afin de le circonscrire, faut-il alors distinguer à même le texte ce qui tient de la vérité ou du mensonge?

Lejeune affirme que non : sa définition ne s'appuie pas sur les aspects formels du texte, qui selon lui demeurent les mêmes, que les référents textuels soient réels ou imaginaires. Pour Lejeune, l'autobiographie s'inspire de faits réels, mais ne promet aucune ressemblance. Rien, dans la matière textuelle de l'autobiographie, n'assure la véracité de l'information transmise. Plusieurs théories des écritures de soi² convergent d'ailleurs sur ce point : que le texte prétende être strictement référentiel, purement fictif ou, comme chez les autofictionnistes, quelque part entre ces deux pôles, les critiques se trouvent « bien en peine de décrire un *style* de l'autofiction qu'on puisse distinguer de celui du roman ou de l'autobiographie » (Lecarme, p. 237). Sur la page, au niveau de la lettre, vrai et faux se confondent aisément.

Dans *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, le narrateur souligne cette proximité formelle en offrant à la lectrice l'option suivante : « if you are bothered by the idea of this being real, you are invited to do what the author should have done, and what authors and

² Nommément celles de Philippe Lejeune, Thomas Clerc et Jacques Lecarme.

readers have been doing since the beginning of time: PRETEND IT'S FICTION » (p. xxiii). Tout en remettant en cause la véracité du récit, cette invitation souligne l'interchangeabilité des styles de la fiction et de l'autobiographie en postulant que la seule distinction serait une attitude de lecture. Du même coup, en affirmant que l'ensemble des auteurs et des lecteurs, depuis le début des temps et tous genres confondus, ont « feint » de lire et d'écrire de la fiction, le narrateur laisse entendre que tout texte est en vérité autobiographique ou, plus simplement, référentiel. En effet, on dit souvent qu'un auteur révèle beaucoup sur lui-même dans sa pratique de la fiction. C'est ce que Lejeune nomme « le mythe du roman "plus vrai" que l'autobiographie : on trouve toujours plus vrai et plus profond ce qu'on a cru découvrir à travers le texte, malgré l'auteur » (Lejeune, 1996 [1975], p. 26). En définitive, c'est nécessairement dans l'œil de la lectrice que se crée ou s'invalide la force référentielle d'un texte.

La distinction entre autobiographie et fiction ne se fait donc pas au niveau de la matérialité de l'écriture, mais bien du côté d'une posture lectorale. Dans la foulée d'une pensée postmoderne sur l'œuvre d'art, qui souligne l'importance de l'acte de réception, Lejeune fait reposer la différence entre roman et autobiographie sur des données paratextuelles dont l'importance se mesure à l'aune de leurs effets sur la lecture : d'une part, le genre du texte et, d'autre part, l'identité auteur-narrateur-personnage. D'abord, le genre : par la mention « autobiographie » ou « roman » sur la page couverture, l'auteur conclut avec la lectrice soit un pacte autobiographique, soit un pacte romanesque. Genre tautologique s'il en est : un texte est autobiographique s'il se déclare comme tel. Informée de cette déclaration d'intention, la lectrice peut alors croire l'auteur ou, ce qui est plus significatif, douter de lui et affirmer qu'il ment. Il est impossible, à l'inverse, de douter d'une fiction, qui ne prétend pas dire la vérité; c'est dans cette lecture où le doute est admis que se manifeste le pacte autobiographique.

Mais il arrive qu'il n'y ait pas de mention générique; dans ce cas, le pacte se fonde sur la question de l'identité entre auteur, narrateur et personnage principal, second critère énoncé par Lejeune. L'autobiographie est le *récit* que fait une *personne* de sa propre *vie*; il en découle que le narrateur (*personne* qui prend en charge l'énonciation, qui fait le récit de vie en question), le personnage principal (héros du *récit*, appartenant à sa diégèse) et l'auteur

(être réel dont l'existence est incontestable et dont la *vie* est racontée), sont une seule et même personne. Cette identité passe avant tout par une question onomastique : « L'autobiographie [...] suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. » (Lejeune, 1996 [1975], p. 24) Dans ce cas, la lectrice conclut que le texte est une autobiographie malgré l'absence de mention explicite. L'identité de nom, en associant le sujet de l'autobiographie, être de papier, à un auteur en chair et en os, assoit la référentialité du texte :

C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur* : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. (Lejeune, 1996 [1975], p. 23)

La convention veut que ce nom renvoie à une personne « dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable » (Lejeune, 1996 [1975], p. 23), une personne susceptible d'être tenue responsable du texte. Parce qu'il désigne un être dont l'existence est attestée dans le monde réel, ce nom à lui seul fait véritablement le pont entre le récit qu'il signe et les faits auxquels ce récit fait référence.

Lejeune va plus loin : si l'un des deux critères est indéterminé (s'il n'y a pas de mention de genre ou si le narrateur-personnage ne porte pas de nom), l'autre critère à lui seul suffit à entraîner une lecture autobiographique. La question de la fidélité du récit à la réalité est donc évacuée : « La problématique de l'autobiographie ici proposée n'est donc pas fondée sur un rapport, établi de l'extérieur, entre le hors-texte et le texte – car un tel rapport ne pourrait être que de ressemblance, et ne prouverait rien. » (Lejeune, 1996 [1975], p. 44) Cette préoccupation, prétend-il, est plutôt celle de la biographie, qui est tenue à un rapport d'exactitude. Le biographe écrit son texte en calquant son personnage principal et son récit sur une personne réelle et des événements concrets. Le rapport entre le personnage et son modèle est une relation d'identité, certes, mais fondée sur une ressemblance, qui légitime cette identité à partir de données vérifiables. Dans le cas de l'autobiographie, le rapport est inversé : c'est l'identité préalablement observable par la lectrice qui fonde la ressemblance³.

³ Nous reviendrons plus longuement sur ce sujet en 2.1.3.

L'effet du pacte, chez Lejeune, dépend largement de la question onomastique; Eggers fait remarquer l'envergure de ses conséquences dès la préface de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. Tout au long de cette section, le narrateur parle de l'auteur à la troisième personne, ce qui pourrait créer l'illusion d'une dissociation entre les deux si la connaissance qu'a ce narrateur des pensées intimes de l'auteur n'était pas si détaillée. En plus de cette impression d'identité causée par le savoir démesuré du narrateur sur l'auteur, vient un moment où l'adéquation entre les deux se déclare naturellement : « the author feels obligated to acknowledge that yes, the success of a memoir [...] has a lot to do with how appealing its narrator is. To address this, the author offers the following : / a) That he is like you. / b) That, like you, he falls asleep shortly after he becomes drunk. [...] » (p. xxvii) Voulant rendre son narrateur sympathique, l'auteur énumère ses propres qualités, ce qui n'a de sens que si l'un correspond à l'autre. Mais le jeu sur cette identité ne s'arrête pas là :

As a matter of fact, the author would like to make an offer. [...] if you send in your copy of this book, in hardcover or paperback, he will send you, for a fee of \$10.00 (make check out to D. Eggers), a 3.5" floppy disk, on which will be a complete digital manuscript of this work, albeit with all names and locations changed, in such a way that the only people who will know who is who are those whose lives have been included, though thinly disguised. *Voilà! Fiction!* (p. xxiv)

Le narrateur, déguisé sous le titre « the author », enjoint à la lectrice de lui écrire. Ce faisant, il affiche sa double identité, se présentant à la fois comme narrateur, construction textuelle appartenant à l'univers diégétique, et comme auteur, personne réelle pouvant être contactée : « À cheval sur le hors-texte et le texte, [l'auteur est] la ligne de contact entre les deux. » (Lejeune, 1996 [1975], p. 23) Le rapport proposé est des plus institutionnalisés : un chèque envoyé par la poste, faisant véritablement de ce D. Eggers « une personne dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable » (Lejeune, 1996 [1975], p. 23), affirmant ainsi l'identité de nom et la nature autobiographique du texte.

Mais alors même qu'il remplit le critère onomastique, le narrateur rappelle que son impact est démesuré lorsqu'on en considère la simplicité. D'une part, il rappelle que le seul fait de changer les noms des personnages et des lieux, sans modifier le récit le moindrement, suffit à en faire un texte de fiction. D'autre part, le ton ironique (« *Voilà! Fiction!* ») donne l'impression d'une solution simpliste, d'autant plus qu'Eggers concède que l'aspect autobiographique du « roman » ainsi créé ne serait que « thinly disguised ». Malgré tout, cet

extrait fait écho aux conclusions de Lejeune : du moment que le critère onomastique est infirmé, même si les éléments du récit rappellent la vie de l'auteur, la lectrice a affaire à une fiction. Et, *a contrario*, si les noms de l'auteur et du narrateur-personnage coïncident mais que le récit en question s'éloigne des faits, le texte est tout de même lu et considéré comme une autobiographie, mais « de l'ordre du mensonge (qui est une catégorie "autobiographique") et non de la fiction » (Lejeune, 1996 [1975], p. 30).

2.1.2 L'autofiction : plus « vraie » que l'autobiographie?

On voit que l'autobiographie se définit moins par un souci de vérité que par son rapport au mensonge : est autobiographique non pas le récit que l'on peut croire, mais celui dont la véracité peut être mise en doute. Lejeune mentionne l'inversion étrange des attitudes de lecture qu'entraînent les pactes romanesque et autobiographique : « si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.) » (Lejeune, 1996 [1975], p. 26). D'ailleurs, l'absence d'impératif de ressemblance fait que le mensonge et l'erreur sont entièrement admissibles à l'intérieur de sa définition; et, au-delà de la falsification manifeste, la mise en récit elle-même, suggère Thomas Clerc dans *Les écrits personnels*, participe de cette « fictionnalisation » des faits : « Tous les autobiographes savent en effet que la mise en forme de leurs récits les entraîne inévitablement dans un univers qui, pour être authentique, n'en est pas moins entaché d'effets de fiction. » (Clerc, p. 67) Tout récit, même véridique, est inévitablement construit, ce qui rend la tâche de l'autobiographe d'autant plus problématique.

L'importance de la question de la fictionnalisation et du mensonge dans la pratique autobiographique mène à un constat dont s'inspire aussi la métafiction postmoderniste : l'impossibilité de construire, au moyen du langage, un reflet parfait de la réalité. Cette proximité des enjeux de l'autobiographie et de la métafiction se manifeste chez Eggers, qui orchestre à même sa préface une rencontre entre le critère onomastique et le postmodernisme littéraire, rencontre qui aboutit ultimement à une claire allusion à la fiabilité discutable des écritures de soi. En effet, lorsque Eggers propose à la lectrice de modifier le nom de son personnage principal, il lui offre les choix suivants :

About the digital version, for starters, you'll have the option of choosing the protagonist's name. We'll provide dozens of suggestions, including « the Writer, » « the Author, » « the journalist, » and « Paul Theroux » —or you can go it alone and make up your own! (p. xxiv)

« The Author » fait référence au roman *Letters* par John Barth⁴, faisant une fois de plus un clin d'œil à l'œuvre de ce grand auteur du postmodernisme américain. Le choix suivant, « the journalist », peut se comprendre comme une référence à l'occupation d'Eggers au moment où il publiait le récit en question, métier qui le situe dans une tradition d'écriture fortement référentielle, où seuls les faits sont censés être relatés. La possibilité d'une écriture référentielle est toutefois aussitôt contredite par le nom suivant, « Paul Theroux ». Theroux, lui aussi journaliste et connu surtout pour ses récits de voyage, a une pratique d'écriture qui se donne pour référentielle mais à laquelle il intègre sans les identifier comme tels certains éléments fictifs⁵. Il est également l'auteur de *My Other Life*, qu'il décrit ainsi : « This is the story of a life I could have lived had things been different — an imaginary memoir. » (Theroux, p. ii) Par cette allusion, Eggers rappelle à la lectrice qu'en matière d'écrits référentiels, une lecture méfiante est toujours de mise.

Considérant la nature non référentielle de son propre *memoir*, ce détour par l'œuvre de Theroux rapproche également le récit d'Eggers d'une pratique de l'autofiction, écriture qui permet de multiples degrés de fictionnalisation, au contraire de l'autobiographie qui, selon Lejeune, « ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien » (Lejeune, 1996 [1975], p. 25). Lejeune postule deux cas impossibles : le cas d'une « autobiographie » dont le personnage principal porterait un autre nom que l'auteur; et le cas inverse d'un « roman » qui respecterait le critère onomastique. Lejeune les rejette sous prétexte qu'on n'en trouve guère d'exemples et que leur lecture serait incertaine et ambiguë; mais c'est justement l'espace de ces deux

⁴ Dans ce classique du postmodernisme littéraire, des personnages issus des romans précédents de Barth correspondent les uns avec les autres et adressent certaines de leurs lettres à un personnage nommé « the Author » ou bien « Mr B. ». Un autre personnage signe « The Author » et les autres lui répondent subséquemment en le nommant « Mr John Barth ». Ce roman fait allusion au fait que l'auteur peut être considéré comme une simple construction textuelle à laquelle la lectrice croit à cause d'une série de conventions littéraires.

⁵ Marianne MacDonald, dans un article de 1997 publié sur le site web de *The Independent*, « Who is Paul Theroux », affirme que « Paul Theroux is notorious for mixing fact and fiction in his books and refusing to say which is which » (MacDonald).

« cases *contradictaires* » (Lejeune, 1993, p. 5) qu'investit l'autofiction. Le terme lui-même est de Serge Doubrovsky, qui décrivait ainsi son roman *Fils*, paru en 1977 :

Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fil*s des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après la littérature, *concrète*, comme on dit musique. (Doubrovsky, 2001 [1977], p. 10)

Malgré le sous-titre « roman », Doubrovsky donne au protagoniste de *Fils* son propre nom et promet à la lectrice un récit de faits réels; d'autres autofictionnistes écrivent avec des degrés de référentialité variables. Mais alors, « [c]omment peut-on englober sous le même nom ceux qui promettent toute la vérité (comme Doubrovsky) et ceux qui s'abandonnent librement à l'invention? » (Lejeune, 1993, p. 8) Certaines autofictions sont entièrement prospectives; d'autres, comme celle de Theroux, explorent une possible vie parallèle qui ne s'est pas produite. Mais la définition de Doubrovsky se distingue plutôt de l'autobiographie en ce que l'autofictionniste explore un style littéraire personnel : « véracité de l'information, liberté de la mise en écriture » (Lejeune, 1993, p. 6). Cela décrit bien *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* dans la mesure où Eggers affirme respecter les faits, malgré une écriture libre et autoréférentielle. C'est donc à cette définition que nous nous référerons en parlant d'autofiction (plutôt qu'à la conception, par exemple, de Vincent Colonna⁶).

En réalité, la distinction n'est pas nette entre notre acception du terme « autofiction » et l'autobiographie. Thomas Clerc décrit d'ailleurs cette dernière comme « une écriture qui paraît souvent transparente mais qui ne l'est pas : l'autobiographie relève d'une construction rhétorique et vise toujours à produire un effet sur le lecteur » (Clerc, p. 7). Cela n'empêche que de nombreux auteurs, mal à l'aise peut-être devant les attentes de référentialité d'un public sévère, ont préféré placer leurs récits de vie sous la bannière plus souple de l'autofiction. « Comme toute innovation [l'autofiction] correspond en fait à un besoin de se raconter autrement, et en cela son originalité évidente est à mettre en relation avec les incertitudes du sujet contemporain » (Clerc, p. 71), sujet qui, au moment où Clerc écrit ces

⁶ « Quand à V. Colonna, il définit ainsi une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom). » (Robin, p. 76)

lignes⁷, est un héritier direct de la période postmoderne. Cet « autrement » de l'écriture de soi, Danielle Deltel le décrit ainsi :

[l']autofiction semble, avant tout, la forme moderne de l'autobiographie – l'autobiographie à l'ère du soupçon. On se refuse à écrire une autobiographie innocente, sans toutefois récuser la pratique autobiographique : le désir perdure de se peindre exactement, et de faire savoir que c'est bien soi qu'on peint. Et en même temps on a conscience que, dès qu'il y a récit, c'est-à-dire mise en forme, il y a fiction. L'autofiction exhibe le fait que toute autobiographie est, par nature, fiction de soi. (Deltel, p. 134)

Agrémentant son propos d'une référence à Nathalie Sarraute (« l'ère du soupçon ») et au postmodernisme littéraire, Deltel suppose que toute autobiographie est truffée de mirages; l'autofiction n'est qu'une autobiographie consciente de ce fait.

Grâce à cette conscience, l'autofiction donne à l'écrivain une plus grande liberté de style et la possibilité de s'exprimer au moyen d'une écriture « résolument *romanesque*, au sens moderne, ouverte à des énonciations différentes, déviantes, poétiques » (Doubrovsky, 1993, p. 213). Eggers parsème son récit de commentaires autoréférentiels et de procédés ludiques ou métafictionnels, livrant sans réserve son écriture à « l'aventure du langage »; d'autres extraits, sans être manifestement autoréflexifs, dépassent la stricte référentialité, par exemple lorsque Dave explique que sa mère mourra bientôt :

We are ready. We are not ready. People know.

Our house sits on a sinkhole. Our house is the one being swept up in the tornado, the little train-set model house floating helplessly, pathetically around in the howling black funnel. We're weak and tiny. We're Grenada. There are men parachuting from the sky. (p. 17)

Évidemment, la lectrice ne conclut pas, en lisant ce passage, que la description est à prendre au pied de la lettre; il s'agit d'une métaphore manifeste, nourrie par une esthétique de l'accumulation, de l'hyperbole et de l'autodérision. Mais ce genre de figure de style ne concorde pas avec une écriture autobiographique classique; un récit se voulant purement référentiel aurait nommé les sentiments d'instabilité, d'incertitude ou de panique plutôt que de les rendre de façon aussi imagée, au moyen d'une énonciation singulière.

⁷ *Les écrits personnels* paraît en 2001, un an seulement après *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*.

Eggers admet également avoir usé d'artifice pour pallier à une mémoire déficiente : « the author could not remember the exact words said by certain people, and exact descriptions of certain things, so had to fill in gaps as best he could » (p. iv). C'est selon Doubrovsky un procédé inhérent à l'autofiction que cette « utilisation topique de dialogues qui ont été forcément écrits et non enregistrés, outre les emportements ou déportements de la consonance, qui contribuent à “transmuter” ce qui fut le *réel* en ce qui devient le *fictif* » (Doubrovsky, 1993, p. 215). L'autofictionniste, comme l'autobiographe (mais en le disant plus ouvertement), remplit les cases vides de la mémoire par une information reconstruite suivant une logique littéraire mais néanmoins significative. L'autofiction est aussi une pratique de l'écriture de soi qui, au moyen de l'artifice littéraire, permet une expression artistique de l'expérience de la réalité, expression que certains considèrent comme paradoxalement plus juste. Maurice Mourier est de ceux-là : « L'autofiction, dans la mesure même où elle ne se contente pas, comme l'autobiographie, des signes extérieurs d'une vie, porte en elle, parce qu'elle invente le roman d'une existence, une exigence aigüe de vérité. » (Mourier, p. 96) Sans cette exigence toute personnelle, le récit de vie ne serait rien d'autre qu'une biographie glorifiée, écrite sous le couvert d'un « je » qui ne serait qu'un masque creux; il lui manquerait une information cruciale : la marque distinctive de l'expérience subjective.

S'exprimer justement implique parfois d'inventer le récit de sa vie. Certains autofictionnistes investissent librement le territoire de la fiction afin d'exprimer leur vérité personnelle. D'autres, comme Eggers, s'assurent par une mise en récit parfois intrusive de créer le reflet non seulement des gestes accomplis par un corps et des traces laissées dans les registres civils, mais aussi de la vie intérieure de l'autobiographe, « ce qu'il est seul à pouvoir nous dire » (Lejeune, 1996 [1975], p. 37), seul à pouvoir recréer en dramatisant parfois les défaillances de sa mémoire et de sa parole.

2.1.3 La vérité par l'artifice

Les expressions *autobiographie*, *écriture de soi*, *récit de vie* comportent toutes deux éléments : d'une part, la vie racontée (« autobio », « de soi », « de vie »), et, d'autre part, la narration (« graphie », « écriture », « récit »). Aucun de ces deux termes ne peut avoir préséance sur l'autre; ils sont indissociables et indifférenciables. C'est une illusion de croire,

particulièrement dans le contexte autobiographique, que le référentiel et le fictionnel correspondent aux deux pôles d'un axe entre vrai et faux : « Inévitable, le détour par la rhétorique n'est donc pas du tout une entorse à la vérité, catégorie non littéraire, mais une nécessité propre à la vérité du récit. Les faits bruts n'existent pas, seule la mise en discours compte. » (Clerc, p. 31) La vérité factuelle est distincte, selon Clerc, de la vérité subjective que dévoile la dimension oratoire du texte. Si cette subjectivité est le sujet même de l'autobiographie, elle est également l'écueil auquel se heurte la quête de vérité associée au projet autobiographique.

En effet, Lejeune suppose qu'en plus d'un pacte autobiographique, l'auteur conclut avec la lectrice un « pacte référentiel » (Lejeune, 1996 [1975], p. 36) par lequel il détermine à l'avance les limites de l'impératif de vérité. Clerc évoque pour sa part l'exemple de Jean-Jacques Rousseau, qui met la lectrice en garde contre sa mémoire défaillante, « ce qui a pour effet paradoxal de crédibiliser son récit. La faculté d'oubli, humaine, n'est-elle pas, lorsqu'elle est avouée, gage de sincérité? » (Clerc, p. 29) Chez Eggers, le pacte référentiel se manifeste dans ces extraits métafictionnels où il dénonce les inexactitudes introduites par la mise en récit; ce genre de confession métanarrative devient, comme chez Rousseau, un gage de l'honnêteté de l'auteur. Avertir la lectrice des déformations possibles du récit a pour effet, selon Lejeune, d'en renforcer la crédibilité, en un effet semblable à celui du *frame-break*, qui en définitive renforce le cadre qu'il remet pourtant en question⁸.

On rencontre un phénomène semblable chez Perec, dans *W ou le souvenir d'enfance*, alors que l'auteur-narrateur ressasse son incapacité à se souvenir du départ de sa mère pour les camps de concentration; Clerc soutient que, chez Perec, « [l]e rapport défaillant à la mémoire, souligné de façon métalinguistique, le narrateur ne cessant de mettre en doute la validité du souvenir par des remarques correctives, constitue donc, parce que l'oubli fait partie du texte, sa vérité » (Clerc, p. 30). L'énonciation est elle-même dotée d'une portée autobiographique qui, du moment qu'il y a intention de relater sa vie, n'est pas remise en question car elle révèle des aspects de la psychologie de l'auteur qu'une référentialité stricte

⁸ Le fonctionnement du *frame-break* est approfondi en 1.2.2.

ne pourrait jamais dire. Que l'écriture référentielle expose ses ratés, et sa *valeur* référentielle s'en verra augmentée : « Que dans sa relation à l'histoire [...] du personnage, le narrateur se trompe, mente, oublie ou déforme, —et erreur, mensonge, oubli ou déformation prendront simplement, si on les discerne, valeurs d'aspects, parmi d'autres, d'une énonciation qui, elle, reste authentique. » (Lejeune, 1996 [1975], p. 39) C'est ce que Lejeune nomme la « voix autobiographique » : selon lui, le propre de l'écriture autobiographique est de considérer cette énonciation, même défaillante, comme trace d'une existence, d'une pensée mise à l'écrit. C'est cette voix, donc, qui est gardienne de la vérité; il n'est d'ailleurs pas anodin que la voix singulière d'Eggers prenne la forme d'une écriture à l'affût de ses propres mensonges.

La voix autobiographique, dans *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, s'incarne donc dans la tension entre liberté de la mise en récit et dénonciation de l'artifice littéraire. Lorsque « Toph » accuse Dave (et par ricochet Eggers, puisqu'il y a identité auteur-narrateur-personnage) de manipuler les faits en créant le récit d'une seule journée à partir des événements de plusieurs, ce sont aussi les doutes de la lectrice qu'il formule : « I mean, it was almost as if it was too much to happen in one day, as if a number of days had been spliced together to quickly paint a picture of an entire period of time, to create a whole-seeming idea of how we are living⁹ » (p. 114). La réponse donnée à Toph (et à la lectrice) prend la forme d'une délimitation du pacte référentiel et, surtout, de sa justification :

Really, if anything, this is a much more pedestrian day than most. This is just a caricature, this, the skeleton of experience— I mean, you know this is just one slivery, wafer-thin slice. To adequately relate even five minutes of internal thought-making would take forever— It's maddening, actually, when you sit down, as I will once I put you to bed, to try to render something like this, a time or place, and ending up with only this kind of feebleness— one, two dimensions of twenty. (p. 115)

Dave exprime une frustration qui est en fait celle de l'auteur, face à un récit qui n'est fidèle ni à la réalité, ni à son expérience singulière. Cette scène est résolument métafictionnelle; son dialogue est un prétexte permettant à l'auteur de s'adresser à la lectrice. Mais certains éléments réaffirment le cadre narratif dans lequel cet échange prend place : par exemple, Dave s'adresse toujours à un jeune enfant (« as I will once I put you to bed »), illustrant

⁹ Voir la section 1.1.2 pour une analyse des aspects métafictionnels de cette scène.

combien le récit référentiel (s'occuper de son jeune frère) et les jeux formels (commenter la structure du récit) sont entrelacés, inséparables. Dans ce non-lieu du discours qui démontre l'inextricable de l'objectif et du subjectif en autobiographie, Eggers révèle sa voix singulière, qui prend la forme d'une préoccupation aussi résolument postmoderne que personnelle : celle de ne pouvoir rien écrire de sa vie, sinon sa difficulté à en parler honnêtement.

À la jonction du biographique et du style personnel, l'écriture d'Eggers assure à sa lectrice un ancrage dans le réel qui lui permet de lire comme traces d'une existence ce qui tient du style, de la voix, des choix narratifs ou même de la fabulation. Elle se rapproche également de ce que Jean Ricardou, théoricien du nouveau roman, nomme le *biotextuel* : « Avec la biographie, il s'agit de fournir, au cours de tel écrit, les notables événements qui marquent le fil d'une existence. Avec le biotexte, il s'agit de choisir, au cœur de telle vie, les précis éléments qui obéissent à certaines règles du texte en fabrique. » (cité par Robin, p. 76) Eggers se situe le long de l'axe défini par ces deux pôles; tout en élaborant son récit autour des événements principaux ayant marqué son existence, il donne à certains incidents ou personnages une importance disproportionnée afin de se conformer à une logique textuelle. Comme les autofictionnistes, Eggers admet ouvertement l'inévitabilité de cette double relation, au moyen d'une intervention métafictionnelle attribuée à « John » :

Whatever. I'm just another one of the people whose tragedies you felt fit into the overall message. You don't really care so much about the people who just get along and do fine, do you? Those people don't make it into the story, do they? [...] All to help make some point. I mean, isn't it odd that someone like Shalini, for example, who really wasn't one of your closest friends, is suddenly this major presence? And why? Because your other friends had the misfortune not to be misfortunate. The only people who get speaking parts are those whose lives are grabbed by chaos— (p. 424)

En effet, il semble qu'au-delà des parents de Dave, un nombre exagéré de personnages frôlent la mort ou meurent dans des circonstances ahurissantes. Shalini, par exemple, est victime de l'effondrement d'un balcon. Afin de répondre à la thématique du récit qui, en définitive, est la mort brusque et imprévisible de ses proches, Eggers a choisi d'y inclure certaines personnes en réalité moins représentatives de son entourage réel, mais plus efficaces en tant qu'éléments au service de la transmission narrative de ses obsessions personnelles.

Une référentialité stricte exclut ce genre de calculs narratifs et défend certainement la pratique d'une écriture fantasmatique; pourtant, le fantasme a sa place dans l'autobiographie. La portée révélatrice du récit de fantasme s'apparente à cette « théorie répandue selon laquelle le roman serait plus vrai (plus profond, plus authentique) que l'autobiographie » (Lejeune, 1996 [1975], p. 41), théorie parfois alimentée par des auteurs prétendant être plus authentiques dans leurs textes de fiction que dans leurs écrits personnels. Lejeune n'y voit pas une opposition entre « autobiographie » et « fiction » : « Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la "nature humaine", mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. » (Lejeune, 1996 [1975], p. 42) Ce pacte camouflé, que Lejeune nomme « pacte fantasmatique » et qu'un récit purement biographique ne peut explorer, Eggers l'investit par le monologue intérieur, la lancée fantasmatique et l'autoréflexivité métafictionnelle :

Oh I could be out, rollicking in the ripeness of my flesh and others', could be drinking things and eating things and rubbing mine against theirs, speculating about this person or that, waving, indicating hello with a sudden upward jutting of my chin, [...] and then waiting for the bathroom, staring idly at that ubiquitous Ansel Adams print, Yosemite, talking to a short-haired girl while waiting in the hallway, talking about teeth, no reason really, the train of thought unclear, asking to see her fillings, no, really, I'll show you mine first, ha ha, then no, you go ahead, I'll go after you, then, after using the bathroom she is still there, still in the hallway, she was waiting not just for the bathroom but for me, and so eventually we'll go home together, her apartment, where she lives alone, in a wide, immaculate railroad type place, newly painted, decorated with her mother, then sleeping in her oversized, oversoft white bed, eating breakfast in her light-filled nook, then maybe to the beach for a few hours with the Sunday paper, then wandering home whenever, never—

Fuck. We don't even have a babysitter. (p. 106)

Dès le début, la scène se présente comme un simple fantasme par sa narration au conditionnel. Toutefois, au fur et à mesure que le scénario hypothétique s'étend, le haut niveau de détail crée un « effet de réel », que Roland Barthes définit comme l'inclusion dans un récit d'éléments arbitraires, accessoires à la signification. Ceux-ci font écho au fait que la réalité se suffit à elle-même (« talking about teeth, no reason really ») et n'obéit pas aux principes structurants d'une narration (Barthes, p. 173). La scène, qui se détaille ainsi sur près d'une page, renforçant toujours plus l'illusion de sa réalité, est pourtant comprimée en une seule phrase, invalidée par ses premiers mots (« Oh I could be out ») et par ceux qui la suivent (« Fuck. We don't even have a babysitter. »). Cette structure crée l'impression que l'anecdote est réelle, tout en éliminant d'emblée cette possibilité. D'une part, Eggers joue à

plein de l'« effet de réel » et de l'illusion référentielle qui en découle; d'autre part, il ressort de la lecture l'impression d'avoir accès à un imaginaire profondément personnel, à la forme que prend dans l'esprit d'Eggers le fantasme d'une rencontre parfaite, de ce que font les gens de son âge lorsqu'ils sont, contrairement à lui, libres de responsabilités. Bien plus que de donner à la lectrice une information sur des gestes qu'il aurait eus, Eggers lui donne accès à ses pensées et désirs intimes, qui, sans être référentiels, sont éminemment autobiographiques.

Barthes affirme qu'« en posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave, la description réaliste évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmatique » (Barthes, p. 172). Dans *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, c'est pourtant le fantasme lui-même qui est relaté à l'aide des procédés propres à l'écriture réaliste. D'une part, la structure conditionnelle et l'inclusion d'éléments impossibles (« wandering home whenever, never ») assurent la lectrice qu'il s'agit d'une pure invention de l'esprit de Dave; d'autre part, l'effet de réel crée l'illusion d'un référent concret. La superposition de ces deux effets de lecture contradictoires fait écho aux propos de Lejeune : le fantasme, en tant que reflet des désirs intimes de l'autobiographe, est à la fois imaginaire et profondément véridique. Mais alors même qu'Eggers démontre la valeur référentielle du fantasme par l'usage de l'effet de réel, il invalide celle de l'effet de réel en l'appliquant au fantasme, inversant leurs positions respectives sur l'axe entre vrai et faux. Un tel usage paradoxal montre combien, chez Eggers (et, plus généralement, dans les pratiques des écritures de soi), la question de la vérité est complexe, à la fois ludique et anxiogène.

Ce questionnement sur la vérité et les subtilités de sa transmission est au cœur même de la pratique autofictionnelle. En laissant le champ libre à la voix autobiographique, Doubrovsky et bien d'autres après lui ont ouvert la voie à une nouvelle conception du véridique en autobiographie :

Par ailleurs, l'autofiction a le mérite de faire voler en éclats la question du vrai ou faux: mensonges, oublis, fantasmes et mises en scène n'invalident pas, comme on l'a déjà dit, la vérité du sujet ou du texte, mais sa simple factualité. La tyrannie de l'opposition vérité/fiction, qui est une problématique autobiographique incontournable mais à laquelle elle ne peut se réduire, gêne dans ce cas l'appréhension des textes. (Clerc, p. 71)

Dans le territoire littéraire de l'autofiction où les promesses sont moins absolues, ce qui n'est pas vrai au niveau des faits n'est pas nécessairement faux; la subjectivité donne mieux à voir

sa vérité à travers le verre déformant de l'artifice littéraire, qui lui ressemble. Chez Eggers, c'est paradoxalement la dénonciation constante de l'impossibilité d'une écriture référentielle qui constitue la part la plus véridique de son récit.

Le texte d'Eggers, souvent qualifié de « creative nonfiction »¹⁰, se situe donc quelque part entre autobiographie et autofiction. Sa singularité tient en ce qu'il utilise des stratégies littéraires *déconstructivistes* pour mieux *construire* une transmission juste de l'essence de son expérience. Ses interventions métanarratives, par leur fonction dénonciatrice de l'illusion référentielle, à la fois contestent et constituent le tissu de sa mise en récit. Cette singularité prend tout son sens lorsqu'on considère la nature de ce qu'Eggers doit raconter : le traumatisme de la perte inexplicable et simultanée de ses parents. En effet, le témoignage, récit personnel de l'expérience d'un traumatisme, est précisément cette écriture sans cesse confrontée à sa propre incapacité à transmettre sa vérité. Il nous apparaît essentiel, afin de mieux saisir les raisons de la dynamique paradoxale à l'œuvre chez Eggers, de considérer *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* à la lumière des problématiques propres à l'écriture testimoniale, dont l'impossibilité d'exister est la condition d'existence même.

2.2 L'écriture testimoniale

Le premier chapitre de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, malgré son ton parfois badin, traite entièrement de maladie et de mort. La mère de Dave, clairement en phase terminale, souffre d'un long saignement de nez qui ne veut pas cesser. Dave l'aide comme il le peut, lui pinçant le nez alors qu'ils regardent la télévision, mais il devient vite évident qu'il faudra se rendre à l'hôpital. Cette scène est le tremplin que choisit Dave pour plonger dans le récit d'une dure réalité : la mort de ses parents, tous deux victimes du cancer et décédés à un mois d'intervalle alors qu'il n'avait que vingt-et-un ans et son frère, huit ans. Le témoignage

¹⁰ Cette appellation se retrouve dans de multiples types de discours : chez les journalistes (« Eggers's virtuoso display of writerly technique owes something to what is now called "creative nonfiction". » [Loose]); dans des anthologies (Eggers est répertorié dans *Contemporary Creative Nonfiction: I & Eye*, dans un appendice intitulé « Suggestions for Further Reading : A Selection of Creative Nonfiction Books » [Nguyen et Shreve, p. 363]); dans la critique littéraire (« Dave Eggers, auteur du best-seller *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, est considéré comme l'une des meilleures plumes de *creative nonfiction*. » [Debru, p. 49]).

d'une telle perte, avec toute la complexité et la puissante charge émotive qu'elle suppose, ne se laisse pas aisément comprimer dans les états que sont le langage et la narration.

Plus encore que l'autobiographie, dont la spécificité repose sur une posture lectorale, le témoignage suppose une lecture participative, une écoute active. Comme le psychanalyste aide son patient à surmonter le traumatisme, la témoignaire¹¹ aide le témoin à se rendre au bout de son récit (Parent, p. 20). Sans elle, l'acte testimonial tourne à vide puisque, sans personne pour recevoir et reconnaître sa souffrance, le sujet ne pourrait ni l'articuler, ni se l'approprier. Avant d'avoir raconté son expérience, le témoin n'en est pas un : « l'événement que s'apprête à raconter le témoin n'existe pas encore en tant que tel; il existe en tant que choc traumatique, mais pas en tant qu'événement qu'on peut connaître et dont on peut parler » (Parent, p. 23). Toutefois, il a fallu que le témoin vive le traumatisme avant de pouvoir témoigner ; mais c'est par l'acte d'écrire, moment crucial, qu'il apprend ce qu'il a vécu. Le témoignage est un acte performatif, une transmission qui, au-delà de l'encre déposée sur la page, implique une relation privilégiée entre un sujet parlant et une allocutaire attentive.

Les théories du témoignage, tristement, ont connu de fortes avancées après la Seconde Guerre mondiale, lorsque l'impératif de raconter s'est imposé aux rescapés des camps de concentration. Par la force de cet héritage, le témoignage a également établi un rapport juridique primordial à la vérité. Les procès qui ont suivi l'Holocauste ont façonné la manière dont on témoigne : il faut raconter de façon à être entendu, compris et *cru*, malgré le caractère proprement incroyable de la réalité de l'expérience concentrationnaire. Déchirée entre l'échec probable et le succès nécessaire de la transmission, l'écriture testimoniale se nourrit de cette dialectique et, pour éviter la faillite, parle sans cesse de la possibilité de son propre naufrage. Chez Eggers, l'expérience à raconter, si elle demeure traumatisante, est relativement crédible en comparaison; qu'une personne perde ses parents, décédés des suites du cancer, est plutôt banal, si profondément accablante que soit cette épreuve. Mais, par sa mise en récit singulière, Eggers réussit à transmettre tout ce que cette expérience a eu pour lui

¹¹ Le mot est de Régine Waintrater, qui introduit ce concept dans son article de 2004, « Le pacte testimonial ».

d'inimaginable. Dans cette section, nous considérerons *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* à travers le prisme des théories sur le témoignage; ainsi, nous verrons comment, à travers son usage de la métafiction, le témoignage d'Eggers négocie son rapport à la communauté humaine à laquelle, en définitive, il s'adresse.

2.2.1 La parole impossible

Dans *Poétique et politique du témoignage*, Jacques Derrida s'intéresse à la question du témoignage concentrationnaire. Sa réflexion s'articule autour du poème « Ashenglorie » de Paul Celan, dont la dernière strophe, « Niemand / zeugt für den / Zeugen »¹², lui inspire cette réflexion : « S'agit-il plutôt de “témoigner pour” l'autre au sens de “à la place de” l'autre? Et ici d'infirmier cette possibilité, ce pouvoir, ce droit, en rappelant que personne ne peut témoigner à la place d'un autre, pas plus que personne ne peut mourir à la place d'un autre? » (Derrida, p. 60) Le témoignage, comme la mort, est une expérience intransférable; le récit d'un survivant prétendant exprimer un savoir de la mort apparaît comme chose impossible. Anne Martine Parent fait remarquer qu'en tant que survivants, ceux qui sont revenus des camps représentent une minorité et que, par conséquent, leur témoignage ne peut traduire l'expérience concentrationnaire. Derrida exprime une même préoccupation, remarquant que

puisque'il a survécu, le survivant ne peut pas être un témoin sûr et fiable de ce qui s'est passé, en particulier de l'existence à cette fin, une fin de mise à mort, des chambres à gaz ou des fours crématoires – et que donc il ne peut pas témoigner *pour* les seuls et vrais témoins, ceux qui sont morts, et qui par définition ne peuvent plus témoigner, confirmer ou infirmer le témoignage d'un autre. (Derrida, p. 64)

Nul ne peut exprimer la mort vécue par un autre; le témoignage, dont le rapport à la vérité est déjà difficile, est d'autant plus suspect de par ce simple fait.

Il est entendu qu'à l'opposé des survivants des camps, le fait qu'Eggers ait continué de vivre alors que ses parents sont morts ne constitue pas un cas marginal. Par contre, dans son récit, le personnage de Dave est étrangement entouré par la mort : le père d'un ami d'enfance s'enlève la vie en s'immolant par le feu, Shalini subit une chute du haut d'un balcon, Skye contracte un virus rare et décède en moins d'une semaine, John tente de se suicider. Qui plus

¹² En français : « Personne / ne témoigne pour le / témoin ».

est, beaucoup de ces personnages ont moins de trente ans, ce qui rend ces tragédies d'autant plus inattendues. Il semble que Dave fasse figure d'exception parmi tous ces drames; comme le rescapé des camps, il fait partie de la minorité qui survit. Dave est d'ailleurs sans cesse hanté par des visions de mort, dans lesquelles il est victime d'accidents, du sida, de meurtres, etc. C'est d'ailleurs sans surprise qu'il s'imagine accueillir son destin :

If these kids happen to be bad kids, and have guns, and want to shoot someone for an initiation or for whatever reason bad kids shoot people like me, it will be me, the glass will break and the bullet will come through and I will not be surprised. With the bullet in my head, I will drive my car into a tree, and as I am waiting to be pulled from the wreck, nearly dead, I will not panic or yell. I will think only : *Weird, this is exactly what I expected.*
(p. 268)

Le fait d'être en vie ne va pas de soi et c'est donc dans l'expectative de la mort que Dave fait face à l'existence. Dans cet univers, il semble que d'être frappé par le sort soit la norme; Dave devient, en comparaison, un survivant, un rescapé, une exception.

Le témoignage d'Eggers se construit, en ce sens, à partir de sa propre impossibilité : Dave ne peut réellement discourir de la mort, à laquelle il a échappé. Le témoignage littéraire se bute à un problème de transmission : il suppose, à l'inverse de la cure psychanalytique, que le témoin plutôt que le témoignaire est porteur d'un savoir à communiquer¹³, mais le langage littéraire, nous l'avons vu, est peu propice à la transmission déproblématisée d'un quelconque référent. Les mots eux-mêmes semblent inadéquats; par exemple, Charlotte Delbo exprime sa difficulté à parler de la réalité de la soif dans les camps de concentration : « quelqu'un qui a été torturé par la soif pendant des semaines ne pourrait plus jamais dire : "J'ai soif. Faisons une tasse de thé." Le mot aussi s'est dédoublé » (cité par Parent, p. 215). Le langage quotidien, qui sert à la communication d'expériences ordinaires, ne peut répondre aux besoins du témoin, dont le message frôle l'indicible. « La soif du camp et la soif de l'existence quotidienne sont deux choses différentes, mais elles sont désignées par le même mot. [...] Le mot "soif" ne permettra jamais d'atteindre cette "vraie" soif : le témoin ne peut la dire ni le lecteur la comprendre. » (Parent, p. 215) Tout comme Delbo se plaint de l'étroitesse du cadre linguistique, dans lequel elle ne parvient pas à insérer son expérience,

¹³ Nous y reviendrons en 2.2.2.

Eggers exprime sa frustration envers la forme littéraire, qui correspond mal à sa nécessité d'expression. Cette insatisfaction se manifeste entre autres par un regard ironique sur la rigidité de certaines conventions littéraires, par exemple la forme dramatique.

Dave se fait parfois poser des questions anodines (par exemple, lorsqu'on lui demande où sont ses parents) auxquelles il est forcé de donner une réponse tragique. Alors, la rencontre avec la témoinsaire est difficile : plutôt que de s'exprimer librement, Dave assume un rôle afin de rendre son histoire écoutable, d'accepter son témoignage. Dans le fragment qui suit, c'est dans l'espace énonciatif contraint d'une scène de théâtre, avec ses répliques convenues et écrites d'avance, que Dave inscrit la transmission testimoniale : « Then we find our places and read the script » (p. 99). Mais, on le voit bien, malgré l'aspect artificiel de la conversation, les réponses ne sont jamais simples :

MOTHER

But... where are your parents?

BROTHER

(thinking, thinking: « They're not here. » « They couldn't make it. » « I have no idea, actually; if only you knew just little idea I have. [sic.] Oh it's a doozy, that story. Do you know what it's like, to have no idea, no idea at all of their exact whereabouts, I mean, the actual place that they are right now, as we speak? That is a weird feeling, oh man. You want to talk about it? You have a few hours? »)

Oh, they died a few years ago.

MOTHER

(grabbing BROTHER's forearm)

Oh, I'm sorry. (p. 100)

Plutôt qu'un dialogue sincère dans le cadre duquel Dave est libre de témoigner ouvertement, la rencontre avec la témoinsaire est ici une scène convenue, utilisant un langage affecté et suivant littéralement un scénario qui ne blesse pas la sensibilité de son interlocutrice. Il est rare que des didascalies soient utilisées afin de décrire les pensées non dites d'un personnage; c'est pourtant à cela qu'Eggers les affecte ici, montrant combien les conventions littéraires sont peu propices à l'expression de sa situation particulière. Il ne réussit pas à entrer dans le dispositif littéraire; si le dialogue est habituellement la partie la plus volumineuse et signifiante d'une pièce de théâtre, ici ce sont les pensées secrètes de Dave qui en disent le plus long, bien qu'elles ne se voient donner aucun espace allocutif et soient reléguées à la

partie muette du script. Toute la singularité testimoniale de Dave est comprimée dans cet intervalle silencieux : son réflexe de mentir pour éviter une conversation difficile; son angoisse quant au fait qu'il ne sait pas où sont les corps de ses parents (ils ont été donnés à la science); son impression de devoir prendre plusieurs heures pour faire un récit juste de son expérience alors qu'en définitive, c'est en quelques phrases que l'échange est comprimé. La scène se prête mal au format dramatique; le témoignage de Dave est inscrit sous le signe de l'inadéquation, emprisonné dans un dispositif inapproprié. Par la mise en scène de cet échange mécanique et artificiel (« Oh, I'm sorry »), Eggers montre combien la forme littéraire (ici désignée par la structure rigide de la scène de théâtre) est un obstacle à la parole testimoniale.

Du reste, si Dave déroge au dialogue attendu par son interlocutrice, la réaction de celle-ci peut être troublante. En effet, le problème de transmission se manifeste aussi au niveau de la réception, qui est une partie cruciale de la transmission du récit de témoin; or, vu son objet pénible, le témoignage rencontre fréquemment une écoute malaisée. Toujours à même l'espace restrictif d'une didascalie, Dave donne l'exemple d'une femme qui, ayant demandé de quand datait le décès de ses parents, a perdu tous ses moyens au moment de sa réponse :

Shortly before leaving Chicago, BROTHERS went to the barber to have TOPH's hair cut, and BROTHER doesn't remember how it came up, and BROTHER was really hoping it wouldn't come up, but when it did come up, BROTHER answered, « A few weeks ago. » At that the hair-cutting woman stopped, went through the antique saloon-style doors to the back room, and stayed there for a while. She came back red-eyed. BROTHER felt terrible. He is always feeling terrible, when the innocent, benign questions of unsuspecting strangers yield the bizarre answer he must provide. Like someone asking about the weather and being told of nuclear winter. (p. 102)

On voit combien, dans l'expérience du témoin, le rapport au témoignaire est laborieux. Ce que Dave a à raconter est trop pénible pour un destinataire non averti. Dave craint même que le sujet soit abordé, car il ne peut dire son histoire sans choquer ses interlocuteurs. Témoigner implique de rendre la témoignaire responsable de prendre une part du traumatisme pour elle-même, ce qui rend le témoignage difficile (sinon impossible) lorsque celle-ci aborde le sujet sans savoir à quoi elle s'engage. La réalité de Dave est incompatible avec celle des gens à qui il se confie; leurs langages respectifs (« weather » versus « nuclear winter »), comme chez Delbo (la « soif » du camp versus la « soif » quotidienne), n'existent pas sur le même plan.

Cette réception inadéquate devient un thème récurrent. Afin d'éviter de mauvaises réactions, Dave préfère souvent remplacer sa vraie histoire par un mensonge¹⁴; même au plan de la relation avec la lectrice, le texte se dépeint lui-même comme irrecevable et sans intérêt. Nous avons vu qu'au seuil du texte, Eggers déconseille la lecture du récit que la lectrice tient entre ses mains :

1. There is no overwhelming need to read the preface. [...] If you have already read the preface, and you wish you had not, we apologize. We should have told you sooner.
2. There is also no overarching need to read the acknowledgements section. [...] as with the preface, if you have already read the acknowledgements section, and you wish you had not, again, we apologize. We should have said something. [...]
5. Matter of fact, the first three or four chapters are all some of you might want to bother with. (p. vii)

Avant même d'ouvrir son récit et bien avant les sections mentionnées, Eggers s'excuse pour leur contenu sans intérêt au cas où la lectrice les aurait déjà lues (ce qui est, par ailleurs, peu probable). Bien entendu, l'ironie d'un tel commentaire est manifeste, particulièrement dans un texte aussi ludique. Mais, eu égard à la dynamique de transmission particulière propre au témoignage, il semble que cette adresse à la lectrice soit symptomatique d'une préoccupation plus grave : pour le témoin, une lecture attentive et intéressée ne va pas de soi. Dans *Mistakes We Knew We Were Making*, un même avertissement est servi : « *This appendix need not be read to understand or enjoy the book proper. It is only for : 1) the author; 2) those with extra time; 3) those with interest disproportionate to what is warranted.* » (*MIS*, p. 7) Au-delà de se dépeindre à la blague comme indigne de l'intérêt de la lectrice, le texte communique là une inquiétude fondamentale : celle de ne pas être entendu.

Pourtant, malgré cette appréhension, Eggers publie son récit et l'offre à la lecture; la tâche de la transmission tente en dépit de tout de s'accomplir. Malgré la difficulté de parler justement, le témoin prend la parole et accomplit son devoir testimonial, toujours en quête de véridicité et de ce contact avec la communauté qui, seule, peut soulager la charge du témoin.

¹⁴ Voir la section 1.3.1.

2.2.2 Témoignage et salut

Malgré les obstacles, le témoin parle avec l'espoir de trouver une oreille attentive. Témoigner est un acte crucial et nécessaire, qui met en forme l'expérience vécue avec l'aide de la communauté des lecteurs : « La présence d'un autre qui est à l'écoute de sa souffrance et qui la reconnaît, lui donne réalité, permet au témoin de reconnaître sa propre souffrance et ainsi, peu à peu, de se l'approprier et de l'assumer. » (Parent, p. 30) Le témoignage littéraire permet à l'auteur de se constituer comme sujet d'un récit, ce qu'il n'aurait pu faire sans l'accueil d'un témoin. Témoigner ne se fait pas seul : « le "simple" fait de prendre acte d'un trauma et d'essayer de l'intégrer nécessite déjà la présence de l'autre. Le témoignage n'est possible que s'il y a un interlocuteur prêt à l'accueillir » (Parent, p. 22). Dans ce type d'échange, une réception exemplaire n'est pas passive : elle implique une grande responsabilité, celle « d'accueillir le récit, d'accepter de le porter, ou plutôt d'en porter une partie, de faire [une] part du travail dans la traversée à accomplir » (Parent, p. 20). Le témoin accompagne le témoin dans sa mise en récit du traumatisme, l'aide à nommer son expérience et à se défaire de son emprise.

Cette fonction est une des motivations premières de l'écriture de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. Se replonger dans le récit d'une expérience traumatisante est éprouvant, mais pour trouver la destinataire parfaite, Dave est prêt à revivre cette souffrance : « I have nothing but my friends and what's left of my little family. I need community, I need feedback, I need love, connection, give-and-take—I will bleed if they will love. » (p. 237) Pour combler le vide laissé par la perte soudaine de ses deux parents, Eggers consent à étaler sa douleur sur la place publique. D'ailleurs, parmi la liste très autoréférentielle des thèmes majeurs de l'œuvre, trouvée dans la préface, Eggers inclut le suivant : « D) THE TELLING THE WORLD OF SUFFERING AS MEANS OF FLUSHING OR AT LEAST DILUTING OF PAIN ASPECT » (p. xxxi). En guise d'exemple, il explique les motivations l'ayant poussé à envoyer sa candidature à *The Real World*, une émission de télé-réalité :

to purge himself of his past by trumpeting his recent life's events to the world, and thus, by spreading his pain, his heartbreaking story, to the show's thousands or millions of watchers, he would receive in return a thousand tidal waves of sympathy and support, and never be lonely again [...] (p. xxxi)

The Real World est un dispositif de mise en scène de la vie de ses participants; ceci rappelle en effet la pratique autobiographique. Bien entendu, malgré le titre, il s'agit d'une émission télévisuelle nécessairement mise en forme, et non pas du « monde réel ». Néanmoins, en se donnant pour titre *The Real World*, cette émission renforce sa référentialité ou, chez le téléspectateur perspicace, cause une remise en question de cette même référentialité par l'ironie manifeste d'un montage de style « MTV » prétendant être un reflet de la réalité. *The Real World* fournit une métaphore autoréférentielle efficace à Eggers en ce que ses liens au monde réel sont tout aussi paradoxaux et empreints d'ironie que ceux de son témoignage. Le dessein que Dave tente d'accomplir en participant à *The Real World* fait écho à celui d'Eggers quant à la publication de son témoignage. Écrire son traumatisme lui sert précisément à cela : partager sa douleur avec un grand nombre de personnes qui recevront son récit et lui renverront sympathie et soutien. Le témoin ne se passe pas d'interlocuteurs; il communique expressément dans le but d'alléger sa souffrance au contact d'autrui.

L'entrevue elle-même, nous l'avons vu, n'est pas une retranscription fidèle de l'événement original; par les effets de la métafiction¹⁵, son interlocutrice devient une projection textuelle de la lectrice. C'est ainsi que, lorsqu'elle pose les questions suivantes à Dave, il semble à la lectrice qu'Eggers tente à nouveau de provoquer un dialogue direct avec elle : « *So why are you here? / I want you to share my suffering* » (p. 209); « *Why do you want to share your suffering? / By sharing it I will dilute it* » (p. 210); « *But if the information is in the eyes of everyone you meet... / Then there's that much more sympathy coming back at us.* » (p. 210) Partager cette histoire guérit mieux que de la garder secrète. Que ce soit avec les spectateurs de *The Real World* ou la lectrice de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, c'est réellement d'un partage (« to share my suffering ») qu'Eggers a soif : il veut voir la témoinsaire prendre à sa charge une partie de cette souffrance.

Le partage de la souffrance noue les liens entre Eggers et la communauté qui le lit. Cette communauté est un thème récurrent; il revient souvent sous le vocable « lattice », que Dave décrit ainsi :

¹⁵ Voir la section 1.1.2.

You wear snowshoes when the snow is deep and porous. The latticework within the snowshoe's oval distributes the wearer's weight over a wider area, in order to keep him or her from falling through the snow. So people, the connections between people, the people you know, become a sort of lattice and the more people, good people, they must be good people, who know that they are here to help, the more of these people you know, and that know you, and know your situation and your story and your troubles or whatnot, the wider and stronger the lattice, and the less likely you are to—

Fall through the snow.

Right. (p. 212)

Comme la raquette qui distribue le poids du marcheur et l'empêche de s'enfoncer, la communauté soutient le témoin en accueillant son histoire. Plus grand est le nombre de gens qui accueillent le récit, plus diluée est la souffrance, et moins probable la chute. Mais la communauté ne peut être formée de n'importe qui : les témoins doivent être adéquats (« good people, they must be good people, who know that they are here to help »). Seule une écoute ouverte peut contribuer à former un réseau de destinataires adéquats.

Afin de favoriser cette écoute chez la lectrice, Eggers l'interpelle directement à plusieurs reprises. Il renforce le lien entre témoin et témoinaire en simulant avec celle-ci des échanges en temps réel, par exemple : « The only reason any of us ever went in there was either to steal change from his dresser or to go through their window to get onto the roof—you had to go through their window to get to the roof. » (p. 37) Le lien entre auteur et lectrice semble immédiat; le narrateur offre des clarifications explicites à une interlocutrice, afin que son histoire soit comprise. Mais, très vite, les explications deviennent invectives : « Toph does not know the words, and I know few of the words, but you cannot fucking stop us from singing. » (p. 48) Puis, enfin, tout en continuant de l'invectiver, Dave pousse la lectrice à agir : « He is mine, and you cannot stop me, cannot stop us. Try to stop us, you pussy! [...] You cannot stop me from having Toph, who is eight, steer, on a straightaway, while I take off my sweatshirt because suddenly it's gotten really fucking hot. » (p. 49) Le ton insolent dont se sert Eggers est un nouvel avertissement : le message du témoin est difficile à entendre et nécessite une ouverture inconditionnelle, malgré sa nature indigeste. Qui plus est, par ce défi irréalisable, Eggers ramène Dave et la lectrice dans un même espace-temps. Sur toute une page, Dave tourmente la lectrice, énumérant nombre de ses actions qu'elle ne peut arrêter; il lui demande en quelque sorte d'agir, comme si elle pouvait à tout le moins essayer. Bien entendu, l'événement raconté précède même l'écriture du livre; la lectrice n'a aucune

possibilité, en réalité, de répondre à l'appel de Dave. Mais le fait est que cet appel existe, et son effet est de rabattre le temps de la lecture sur le temps de la narration, comme si elles se déroulaient simultanément et que l'action du récit était directement accessible à la lectrice. Par cet appel direct, Eggers se rapproche de son témoins en niant que la transmission par voie littéraire se fasse nécessairement en différé; il favorise une réception exemplaire en simulant une impression d'immédiateté.

Dans la rencontre entre le témoin et une témoins réceptive se manifeste un réel *échange* testimonial. Une écoute attentive permet l'émergence d'une vérité personnelle, sinon vérifiable, analogue à la vérité subjective de l'autobiographe. Régine Waintrater, dans « Le pacte testimonial », rappelle que, « [c]ontrairement à la cure [psychanalytique], ce n'est pas ici l'analyste qui est en position d'expert, mais bien le témoin, en possession d'un savoir et d'une expérience qu'il tente de communiquer, par l'intermédiaire de celui qui recueille son récit » (Waintrater, p. 75). Le témoignage est le lieu de transmission d'un savoir singulier à la communauté à laquelle il s'adresse. Dave est d'ailleurs conscient de cette double relation lorsqu'il demande à participer à *The Real World* :

Oh please let me show this to millions. Let me be the lattice, the center of the lattice. Let me be the conduit. There are all these hearts, and mine is strong, and if there are—there are!—capillaries that bring blood to millions, that we are all of one body and that I am— Oh, I want to be the heart pumping blood to everyone, blood is what I know, I feel so warm in blood, can swim in blood, oh let me be the strong-beating heart that brings blood to everyone! I want—

And that will heal you?

Yes! Yes! Yes! Yes! (p. 237)

La témoignage n'est pas une relation à sens unique; il s'agit de l'échange d'un savoir contre une guérison. Le témoins donne sa capacité d'accueil et reçoit en échange le savoir du témoin. Chez Eggers, la métaphore du sang revient souvent dans ces contextes d'échange (« I will bleed if they will love », « I want to be the heart pumping blood to everyone », etc.). Témoigner équivaut à se saigner, comme si, tant que le témoin écrit, il souffrait en quelque sorte d'une hémorragie¹⁶. Mais si le témoin se fait le centre du réseau communautaire, si les

¹⁶ L'écriture est un acte très inconfortable pour Eggers, qui en décrit ainsi l'expérience : « I wrote it quickly because, frankly, it was like writing, while drunk, in a sauna. Not drunk. On speed. Anxiety

témoignaires s'engagent à recevoir le récit et à donner leur sympathie en échange, la logique hémorragique se transforme en un échange transfusionnel et le sang, soudainement donneur de vie, soude les liens entre les individus qui, seuls, sont plus vulnérables qu'en groupe.

2.2.3 Le témoignage et l'art d'écrire

Le témoignage est donc cette écriture qui, même sans espoir de transmettre son message de façon juste, n'a d'autre choix que de tenter de le faire. Il lui faut trouver une façon, comme le dit Pérec, « d'exprimer ce qui [est] inexprimable » (cité par Parent, p. 70). Le témoignage, plus encore que tout autre écrit référentiel, apparaît comme un récit impossible : « Ne pas pouvoir tout nommer et en même temps devoir raconter constituent la tension inhérente au processus testimonial. » (Parent, p. 144) L'expérience du témoin est inimaginable, en apparence intransmissible. « C'est contre cet *inimaginable* que doit lutter l'écriture du témoignage; le témoignage doit interpeller l'imagination du lecteur, forcer celui-ci à *imaginer*, à *regarder*, à *voir*, sans qu'il puisse se réfugier derrière un quelconque bouclier » (Parent, p. 187) Comment raconter une histoire si déchirante, malgré l'inadéquation du langage et les réactions inappropriées des témoins?

Pour que le message soit reçu, le témoin doit « trouver comment transmettre afin que le lecteur devienne un lecteur-témoin » (Parent, p. 192); alors même qu'il témoigne, il doit avoir « conscience de l'acte de réception » (Parent, p. 192) afin de moduler son propos et faire qu'il soit entendu. L'autoréflexivité obsessionnelle d'Eggers ne laisse pas d'exhiber la conscience qu'il a de l'acte de réception; mais si les témoins diégétisés sont rarement adéquats, Eggers s'assure de favoriser la réussite avec sa lectrice. Dans la préface, il lui fait l'offre suivante : « The first 200 readers of this book who write with proof that they have read and absorbed the many lessons herein will each receive a check, from the author, for \$5, drawn from a U.S. bank » (p. xl). Ce lien direct (et hautement métafictionnel) avec la lectrice trouve ici une fonction appropriée à l'écriture testimoniale : celle de vérifier si le témoignage a bien été reçu. Les scènes de transmission échouées servent de contre-exemple à sa témoignaire

mixed with physical discomfort mixed with a faint warm and comfortable feeling, but tempered knowing that if I stayed too long in this place I would suffocate or *bleed to death*, after banging my fists and head against the humid wooden walls. » (*MIS*, p. 7 – nous soulignons)

qui, elle, est encouragée à accueillir le message testimonial. Cette stratégie renforce le lien entre l'auteur et la lectrice qui, encore une fois, peuvent effectuer une transaction bancaire par le biais de la poste. Cela ne se fait pas sans ironie : Eggers ne semble pas réellement se prendre au sérieux lorsqu'il loue la valeur des « many lessons herein ». Toutefois, suivant la logique paradoxale de la métafiction, cette ironie agit comme un gage d'humilité, qui renforce en définitive la volonté d'écouter de la lectrice. L'auto-dérision désamorce l'arrogance de ses prétentions, qui les rendrait irrecevables; toutefois, il n'en demeure pas moins que son message direct trahit une forte volonté de transmettre ce qu'il est seul à savoir, par sa condition de témoin.

Étrangement, malgré l'urgence de communiquer propre au témoignage, on sait qu'Eggers met en place une foule de stratégies ludiques tenant plus du style que du récit, ce qui retarde en définitive le partage du traumatisme. Mais voilà peut-être, justement, la meilleure façon de s'assurer que le récit sera reçu. En effet, dans les multiples objets de son corpus, Anne Martine Parent remarque une préoccupation récurrente : « À l'instar de Semprun et d'Antelme, Perec croit à la nécessité de l'artifice littéraire dans la transmission de l'expérience concentrationnaire. “Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes”, écrit Perec, “c'est une erreur de le croire” » (Parent, p. 195). Le style, semble-t-il, joue un rôle crucial dans la transmission réussie du témoignage. Eggers se montre lui aussi conscient de la nécessité de donner à son récit une forme qui garantira sa réception : « Put me on television. Let me share this with millions. I will do it slowly, subtly, tastefully. » (p. 235) C'est par une mention du médium télévisuel qu'Eggers ouvre cette remarque, soulignant l'importance de bien connaître l'esthétique de la matière formelle dont on pétrit son message si l'on veut le transmettre « slowly, subtly, tastefully ». Dans le contexte d'un écrit aussi autoréférentiel, ce commentaire sur le médium ne laisse de rappeler que la nature structurante du langage doit être considérée si le témoignage se veut efficace.

Derrida soulève une hypothèse semblable, à savoir que « tout témoignage responsable engage une expérience poétique de la langue » (Derrida, p. 9). Lorsque le langage ordinaire semble inadéquat à exprimer les circonstances extraordinaires qui appellent à témoignage, il ne reste au témoin que la langue littéraire pour s'exprimer avec justesse. La poétique singulière du témoignage d'Eggers se caractérise, nous l'avons montré, par une

autoréférentialité obsessionnelle, alimentée par un désir problématique de transmission. C'est la logique testimoniale qui appelle en quelque sorte à ces procédés; en effet, selon Derrida, le propre du témoignage est de ne pouvoir parler que de lui-même. S'appuyant sur le poème de Celan, il s'exprime ainsi :

Ce qui importe avant tout, c'est la limite étrange entre ce qu'on peut et ce qu'on ne peut pas déterminer ou arrêter dans *le témoignage de ce poème sur le témoignage*. Car ce poème dit quelque chose du témoignage. Il en témoigne. Or dans ce témoignage sur le témoignage, dans ce méta-témoignage apparent, une limite rend à la fois possible et impossible le méta-témoignage, à savoir le témoignage absolu. (Derrida, p. 18)

Le témoignage atteint sa forme absolue à travers sa réflexion sur lui-même; toutefois, cet absolu n'est qu'une limite vers laquelle tendre : l'autoréflexivité totale ne saurait faire autrement que d'évacuer tout contenu en dehors de ce reflet infini sur elle-même, comme le feraient deux miroirs placés l'un face à l'autre, deux « mirror[s] up to art » (Waugh, p. 13) se réfléchissant l'un l'autre à l'infini. À force de retourner son propre regard sur lui-même, le témoignage s'obscurcit, s'encrypte, s'éloigne de son propos. Derrida appuie également ses réflexions sur celles de Murray Krieger sur la poésie, tirées de *Ekphrasis : The Illusion of the Natural Sign* : « it is the role of art to play the unmasking role – the role of revealing the mask as mask. Within discourse it is the literary art that is our lighthouse » (cité par Derrida, p. 7). L'écriture littéraire est à la fois ce masque et l'oracle dénonçant ce masque, l'artifice qui voile son objet tout en dévoilant la vraie nature de son opacité.

La poétique autoréflexive du témoignage d'Eggers masque ainsi la réalité par son opacité inhérente, mais démasque cette opacité en la décortiquant sans relâche. Il semble qu'Eggers couche sans relâche sur la page des mots qui, plutôt que de raconter l'événement traumatisant, débattent de la meilleure façon de le raconter, rendant ainsi compte de sa difficulté à en parler. Mais cette apparente non-pertinence, Eggers la nie de but en blanc, justement au moyen d'un avertissement auto-réflexif par rapport à cette autoréférentialité même, qui prévient la lectrice du fait que, tout au long du livre, l'auteur sera

clearly, obviously aware of his knowingness about his self-consciousness of self-referentiality. Further, he is fully cognizant, way ahead of you, in terms of knowing about and fully admitting the gimmickry inherent in all this, and will preempt your claim of the book's irrelevance due to said gimmickry by saying that the gimmickry is simply a device, a defense, to obscure the black, blinding, murderous rage and sorrow at the core of this whole story, which is both too black and blinding to look at—*avert!...your...eyes!*—but

nevertheless useful, at least to the author, even in caricatured or condensed form, because telling as many people as possible about it helps, he thinks, to dilute the pain and bitterness and thus facilitate its flushing from his soul [...] (p. xxxi)

Le manque de pertinence attribuable à l'autoréférentialité est ici textuellement contesté par le témoin lui-même. Son autoréflexivité dévorante, par son aspect ludique et son retournement de la parole sur elle-même (et donc son détournement de l'objet pénible du témoignage), prend la place d'une partie de l'indicible douleur propre au récit de traumatisme. Malgré l'impression que donne la métafiction d'être une astuce sans conséquence, il est bien montré dans cette intervention, qui par ailleurs ajoute encore un niveau d'autoréférentialité supplémentaire en la commentant, que celle-ci remplit une fonction pour l'auteur, fonction intimement liée à l'écriture testimoniale : sans ce dispositif, l'histoire racontée serait littéralement invisible, impossible à regarder (« both too black and blinding to look at »). Mais grâce à cette logorrhée qui envahit la page, cette matérialité qui prend parfois le pas sur son propos, il devient possible pour le témoin de placer tout de même cette douleur au cœur du récit afin de la passer à ses témoins.

Pour Krieger, qui loue la dimension oraculaire du langage littéraire, la poésie est ce qui institue sa poétique : tout poème contient en lui sa clé, encryptée à même sa matière textuelle; tout emploi poétique du langage comprend un discours sur lui-même, implicite ou explicite. Derrida suppose à sa suite que le témoignage investit aussi un usage poétique de la langue; comme le poème, il contient en lui-même la clé de sa propre lecture et agit nécessairement comme un méta-témoignage. Tout témoignage est intimement lié à la question d'une poétique unique, qui lui est inhérente; mais à force « de crypter, de sceller, de desceller » (Derrida, p. 12), aspect fondamental de son message, le témoignage d'Eggers risque l'échec de sa transmission : « Telle serait la seule condition du témoignage, sa seule condition de possibilité comme condition de son impossibilité – paradoxale et aporétique. » (Derrida, p. 14) Son autoréférentialité de tous les instants, au-delà d'exprimer l'inexprimable (ce qui, malgré Pérec, demeure paradoxal et impossible), communique la dimension indicible du message à transmettre, à défaut de transmettre le message lui-même. La métafiction ne transmet pas l'événement au cœur du témoignage; elle n'est que la trace de l'existence de cette histoire indicible aux sources de l'écriture testimoniale.

Chez Derrida, qui comme nous l'avons vu échafaude sa pensée à partir du poème *Aschenglorie* de Paul Celan, cette question de la trace est indissociable de la logique testimoniale; c'est d'ailleurs à travers l'image de la cendre, sombre prémisse du poème-témoignage dont il s'inspire, qu'il élabore la réflexion suivante : « La cendre, c'est aussi le nom de ce qui annihile ou menace de détruire jusqu'à la possibilité de témoigner de l'anéantissement même. C'est la figure de l'anéantissement sans reste, sans mémoire, sans archive lisible ou indéchiffrable. » (Derrida, p. 14) Les cendres sont le dernier témoignage de ce qui a disparu. Elles ne portent en elles rien de différenciable, ne communiquent rien de ce qu'elles étaient avant l'anéantissement; elles ne donnent rien d'autre à lire que leur simple existence. Les cendres sont illisibles, une trace du fait qu'il s'est passé quelque chose mais pas de *ce qui s'est passé* :

Cendres est toujours au pluriel, bien sûr : les cendres ne rassemblent jamais leur dissémination et c'est en cela même qu'elles consistent. Elles consistent à ne pas consister, à perdre toute consistance. Elles n'ont plus d'existence, elles sont privées de toute substance rassemblée et identique à elle-même, de tout rapport à soi, de tout pouvoir, de toute ipsité. (Derrida, p. 69)

Les cendres sont cette dernière trace d'une existence inconnaissable, preuve d'un drame dont le nom est tu; tout comme chez Eggers, la métafiction est ce discours qui clame haut et fort que quelque chose doit être dit, mais qui exprime continuellement combien cette chose est inexprimable sans jamais finir par en révéler quoi que ce soit de tangible.

Dans la diégèse de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, les cendres en question sont celles des parents trépassés. Elles s'avèrent impossibles à localiser, les corps ayant été donnés à la science puis incinérés, mais jamais retournés à leurs enfants. Leur thématization ne laisse pas d'influer sur la structure narrative du témoignage d'Eggers : le moment où Dave retrouve les cendres de sa mère est motif à un retour de l'histoire déchirante du traumatisme. En effet, tel que nous l'avons mentionné, malgré sa prémisse de mort et de maladie et outre le premier chapitre, le récit s'occupe surtout de la vie quotidienne de Dave. Puis, après de longs chapitres où la mort et le deuil ne faisaient surface que de façon indirecte, vient l'avant-dernier chapitre, où Dave retourne dans sa ville natale afin de retrouver les cendres des parents perdus. C'est alors que le récit replonge enfin dans l'histoire familiale, dans le vif du témoignage; les cendres sont le prétexte narratif de ce retour. Si les cendres symbolisent

l'indicible du témoignage et sa condition paradoxale, chez Eggers, tant que l'impossibilité inhérente à la parole testimoniale n'est pas acceptée (et les cendres de la mère, qui la représentent, retrouvées), la transmission achoppe et le récit ne peut se terminer. Mais, dans ce chapitre, les cendres sont enfin récupérées et disséminées au vent, geste qui reconnaît le fait qu'elles « sont privées de toute substance rassemblée et identique à elle-même » (Derrida, p. 69). Une fois l'essence absente des cendres comprise et acceptée, le témoignage consent à sa propre faillite; alors seulement le récit peut-il se conclure.

L'autoréférentialité chez Eggers pose aussi la question de la vérité, si déterminante dans la logique du témoignage : « la vérité même, la vérité du mensonge ou du simulacre, la vérité du masque » (Derrida, p. 35). Comme l'autobiographe, qui parfois ment ou oublie,

tout témoin peut se tromper de bonne foi, il peut avoir une perception finie, erronée, de mille façons trompeuse de ce dont il parle; cette finitude-là, qui est aussi irréductible et sans laquelle il n'y aurait pas de place non plus pour le témoignage, est néanmoins autre, dans ces effets, que celle qui oblige à croire et rend toujours possible le mensonge ou le parjure. (Derrida, p. 37)

L'erreur ou la perception erronée du témoin font partie de sa vérité propre, ce qui excuse qu'il s'écarte parfois de la vérité. Chez Eggers, la force fictionnalisante de la mise en récit, puis sa dénonciation subséquente incarnent cette voix, qui se laisse aller à broder, se trahit puis se corrige. Mais en sacrifiant ainsi la référentialité, Eggers lui rend hommage :

le parjure (*perjurer*) demeure fidèle à ce qu'il trahit; il fait hommage du sacrilège et du parjure à la foi jurée; il sacrifie, dans la trahison, à cela même qu'il trahit; il le fait sur l'autel de cela même qu'il profane ainsi. D'où à la fois la ruse et l'innocence désespérée de qui dirait: « en trahissant, en te trahissant, je renouvelle le serment, je le remets à vif et je lui suis plus fidèle que jamais, j'y suis même plus fidèle que si je me comportais de façon objectivement fidèle et irréprochable tout en oubliant le *sacramentum* inaugural. » (Derrida, p. 47)

Chez Eggers, nous l'avons vu, le récit nourrit une dynamique semblable à l'égard de la poursuite de la vérité. En trahissant l'illusion référentielle, Eggers rend hommage à la capacité du langage à rendre compte du réel. Il sacrifie la référentialité sur l'autel même de l'illusion référentielle. C'est que, pour la rompre, il faut d'abord supposer que celle-ci puisse exister; pour s'apitoyer sur le fait qu'un livre n'atteint pas le réel, il a d'abord fallu croire, désespérément vouloir qu'il puisse le faire.

Le témoignage, de toute façon, ne peut exister dans la certitude. La parole du témoin « met l'accent sur l'énonciation (le "dire vrai") plutôt que sur l'énoncé, comme si l'énoncé n'était pas fiable et devait être considéré avec méfiance » (Parent, p. 214). La vérité et la véridicité sont en situation d'opposition; dans le témoignage comme dans l'autobiographie, le message à transmettre réside dans la voix plutôt que les faits racontés. C'est d'ailleurs dans la seule mesure où il est invérifiable que le récit est réellement un témoignage :

Quand le témoignage paraît assuré et devient donc une vérité théorique démontrable, le moment d'une information ou d'un constat, une procédure de preuve, voire une pièce à conviction, il risque de perdre sa valeur, son sens ou son statut de témoignage. Car cela revient à dire que dès qu'il est assuré, assuré comme *preuve théorique*, un témoignage n'est plus assuré *comme* témoignage. Pour être assuré comme témoignage, il ne peut pas, il ne doit pas être absolument assuré, absolument sûr et certain dans l'ordre de la connaissance comme telle. (Derrida, p. 14)

C'est donc cette incertitude constante envers la vérifiabilité de ses propos qui assure la valeur du témoignage d'Eggers. Le récit remet systématiquement sa propre justesse en question; paradoxalement, c'est cet auto-sabotage qui donne au témoignage son statut et sa valeur propres. Le témoignage est ce qui s'offre en se refusant, n'offre rien sinon ce refus; sa transmission est conditionnelle et équivalente à l'impossibilité de sa transmission.

Chez Eggers, comme dans tout témoignage, la relation à la témoinsaire ne va pas de soi. Elle est ponctuée de ratés et d'interruptions et rencontre généralement de nombreux problèmes; toutefois, il devient apparent au fil de la lecture que cette difficulté de la transmission fait partie de ce qu'il y a à transmettre et que, sans elle, le témoignage n'en serait pas un. Alors que son récit arrive à sa fin, Eggers termine sur une longue adresse à la lectrice, teintée à la fois d'un brûlant désir de communion et d'une profonde désillusion : « I am exhausted. I stand before you millions, 47 million, 54, 32, whatever, you know what I mean, you people... and where is my lattice? I am not sure you are my lattice. Sometimes I know you are there and other times you are not there » (p. 436). La communauté des lecteurs se fait à la fois interpeler et accuser, elle se fait reprocher à même le témoignage de ne l'avoir pas reçu alors même qu'elle finit de le recevoir. Il en ressort cet effet étrange : l'incertitude quant au succès de la transmission à la communauté qui doit l'accueillir est ce message même qui lui est transmis.

Si le témoignage s'occupe de vérité et de transmission, celui d'Eggers a ceci de particulier que le traumatisme qui est à sa source est le décès de ses parents, ce qui rend ses dynamiques de transmission et d'héritage d'autant plus complexes. Plus encore que le récit de leur mort, c'est son patrimoine familial qu'Eggers consigne à la mémoire dans *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. Les témoignages écrits à la suite de la mort d'un parent exhibent une dynamique particulière de la transmission, que Nancy K. Miller a approfondie dans *Bequest and Betrayal: Memoirs of a Parent's Death*. Cette dynamique, elle aussi façonnée d'après un modèle paradoxal, traverse le témoignage d'Eggers et donne une nouvelle clé à la compréhension de son récit, clé cette fois profondément liée à la nature même de l'expérience traumatique qui en a incité l'écriture.

2.3 Héritage et transmission dans la tragédie familiale

Qu'Eggers utilise un procédé aussi ludique que la métafiction dans le récit tragique de la perte de ses parents ne manque pas de surprendre. Le projet d'écrire sa vie, nous l'avons amplement démontré, ne se déploie pas simplement, particulièrement depuis que la remise en question postmoderne de la référentialité a rendu suspecte toute entreprise d'écrire à propos de choses réelles. Eggers répond bien à la description que fait Nancy K. Miller des auteurs de son corpus, composé de récits du décès parental : « In the face of postmodern indifference, these writers are passionately committed to the project of personal history. » (Miller, p. xiii) Eggers, comme eux, est aux prises à la fois avec un héritage du soupçon, qui invalide l'idée d'une transmission sincère, et une tragédie personnelle qui n'admet pas d'être tue. De là, lui vient la particularité de son ton comique mais bouleversant, à la fois postmoderne et « passionnément engagé ».

Le terme « autobiographie » désigne une pratique d'écriture de sa propre vie; comment alors nommer un récit de soi auquel se mêle le récit de l'autre, du parent décédé? Eggers qualifie lui-même son récit de *memoir*; c'est aussi le terme que choisit Miller :

I prefer the term *memoir* for literary reasons but for etymological ones as well. By its roots, *memoir* encompasses both acts of memory and acts of recording—personal reminiscences and documentation. [...] In this way, *memoir* is fashionably postmodern, since it hesitates to define the boundaries between private and public, subject and object. (Miller, p. 2)

À mi-chemin entre allographie et autobiographie, le *memoir* est ici pensé comme un dialogue entre les deux; mais peut-on réellement parler d'allographie lorsque l'autre, c'est le parent? L'histoire d'un enfant se tisse à même celle du parent et, cela est évident chez Eggers, les deux sont à de nombreux égards absolument indissociables. Cela se répercute nécessairement sur le terrain parcouru par le récit : « when the biographical subject is a member of one's own family, the line between the genres blur » (Miller, p. 2). La perte des parents est un cas particulier de traumatisme dont la mise en texte trahit d'importantes répercussions identitaires et littéraires. Le récit de leur décès et de la vie modulée par leur absence devient ultimement un douloureux recensement de ce qui reste, l'inventaire d'un héritage qui est profondément à soi, souvent malgré soi.

2.3.1 La trahison de l'héritage familial

Le décès parental entraîne des questions d'héritage; mais cet héritage n'est pas toujours désiré. Pour l'orphelin, écrire sur la mort de ses parents peut être une façon de se libérer de ce qu'ils lui ont légué, particulièrement au plan de la conception de soi. Lorsque le lien entre parents et enfant est rompu par la mort, de graves questions identitaires se posent qui, au dire de Miller, peuvent trouver une réponse dans le processus d'écriture : « Why write about the dead? Because the dead are alive in us, and in our face. [...] Writing about oneself entails dealing with the ghostly face in the mirror that is and isn't one's own. » (Miller, p. x) Par-delà la mort, le parent survit à travers cette part de l'enfant qui lui ressemble et fait de ce dernier un fantôme étranger à lui-même. En écrivant sur la perte de ses parents, ce qui implique d'écrire à la fois sur eux et sur soi, l'orphelin peut identifier cette partie héritée, mais qui ne lui appartient pas, et ainsi s'en affranchir.

Hormis le récit de la mort, le moteur narratif des chapitres consacrés à la vie de Dave est le magazine *Might*, qu'il fonde avec quelques amis : « “Might” meaning both *power* and *possibility* » (p. 202), deux idées qu'il associe à la jeunesse et à la vie, à ce qui en fin de compte le différencie le plus radicalement de ses parents. Ce magazine représente pour lui tout le potentiel d'une jeunesse libérée de l'autorité parentale; d'ailleurs, l'entreprise prend sous la plume d'Eggers l'image d'une transmutation alchimique de son héritage, dont il investit une part importante dans le projet :

While we tell anyone who asks that *Might* was started on overworked credit cards, on the runoff from our graphic design business, the terrible, unspeakable truth is that I simply wrote a check. It was about ten thousand dollars for the first print bill, constituting a hulking portion of the insurance and house money that came my way after the estate was settled. [...] What better metaphor for our endeavor? Rising from the ashes—literally—of our parents, this smallish amount of money enabling us to do it the way we want, to save us from having to sell the idea to others, to raise money, or to abandon it altogether when it would become obvious—as it surely would—that no one would put such funds behind such a ridiculous enterprise. But this way there is no waiting for approval. This way there are no strings. (p. 181)

Ainsi, les biens des parents légués en héritage sont vendus pour une somme dont Dave se sert pour financer un projet de jeunesse sans avenir. Il transforme son héritage en quelque chose qui soit vraiment de lui, se débarrasse du poids de l'influence parentale et s'engendre de nouveau lui-même, créant avec cet argent des possibilités inédites que ses parents auraient certainement désapprouvées. *Might* devient l'outil avec lequel Dave coupe les liens de la filiation (« This way there are no strings »). *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* est le récit de la perte des parents, mais aussi de ce que Dave a fait de leur héritage : la narration suit en effet de part en part l'ascension et la chute de *Might Magazine*. Le récit se termine d'ailleurs avec la fin du projet, comme si ce déclin final annonçait l'épuisement de l'influence parentale dans la vie de Dave.

Mais la part matérielle du legs n'est pas la seule en jeu; la portion la plus intime de cette transmission, qui concerne l'éducation et les valeurs personnelles, teinte toutes les relations entre Dave et son frère Toph. L'héritage est ce que l'on transmet à la génération suivante; « But what does it mean to think about the death of one's parents when there is no generation to follow? What happens to our legacy if there is no next of kin? » (Miller, p. 11) Chez Eggers, bien qu'il n'y ait pas de troisième génération, une chose singulière se produit : Dave devient en quelque sorte le nouveau parent de Toph. À ce propos, « Toph » lance à Dave la remarque suivante :

Anyway, with me you have this amazing chance to right the wrongs of your own upbringing, you have an opportunity to do everything better—to carry on those traditions that made sense and to jettison those that didn't—which is something every parent has the chance to do, of course, to show up one's own parents, do everything better, to upwardly evolve from them—but in this case, it's even more heightened, means so much more, because you get to do this with me, *their own progeny*. It's like finishing a project that someone else could not, gave up on, gave to you, the only one who could save the day. (p. 117)

Dave peut non seulement choisir ce qui doit être gardé parmi l'héritage parental, mais en plus il peut appliquer ce choix à leur propre fils. À cause de cette étrange filiation, la question de l'héritage prend une importance cruciale et devient d'autant plus complexe : Dave a d'une part la responsabilité d'élever Toph comme ses parents l'auraient fait et, d'autre part, la chance de le faire tout autrement.

La narration développe à fond cette thématique du nouveau modèle parental que représentent Dave et Toph; le milieu familial traditionnel se voit remplacé par un cadre plus libre et flottant : « These people, though, these friends, they create for us and for Toph a willy-nilly world of faux-cousins, -aunts, -uncles. » (p. 130) Le fait d'être orphelin les appelle à tout renouveler, comme si, les parents décédés, leur influence disparaissait avec eux :

In Berkeley we're living with Beth, and her best friend Katie—also an orphan, both gone by the time she was twelve—and my girlfriend Kirsten, who always wanted to live in California and so came out, too. Between the five of us there was only one parent still living—Kirsten's mother—and so at first we were smug about our independence; we orphans would surely re-create domestic life, from scratch, without precedent. (p. 61)

Le modèle familial parental est décrit comme révolu, considéré avec suffisance. Les mères des autres enfants, aux entraînements de baseball de Toph, incarnent aux yeux de Dave un prototype désuet :

I watch, and the mothers watch. I do not know how to interact with the mothers. *Am I them?* [...] To them I'm a temp. A cousin maybe. The young boyfriend of a divorcee? They don't care.

Fuck it. I don't want to be friends with these women, anyway. Why would I care? I am not them. They are the old model and we are the new. (p. 57)

Dave se compare aux mères, teste les limites des ressemblances entre lui et elles. Il ne se reconnaît pas en elles, se dissocie de l'ordre ancien qu'elles représentent. Par dépit de leur incompréhension mutuelle, il érige un mur d'indifférence, justifié par la différence. Cette opposition polarisée (« They are the old model and we are the new. ») devient la base d'une mythologie qu' Eggers élabore à même le texte et qui illustre un ferme refus de toute parentalité traditionnelle.

Cette arrogance revient chaque fois que Dave interagit avec d'autres parents. Leur âge lui rappelle ses propres parents et l'imminence de la mort; il s'en dissocie par son statut

d'orphelin, qui l'immunise, l'immortalise : « We are orphans. As orphans, we are celebrities. » (p. 96) Son frère et lui sont des créatures divines, décrites dans un langage glorieux, propre à cette mythologie qu'ils se créent : « We are the bright new stars born of a screaming black hole, the nascent suns burst from the darkness, from the grasping void of space that folds and swallows—a darkness that would devour anyone not as strong as we. » (p. 96) Le fait qu'ils soient libres de leurs parents et de leur héritage leur confère une force qui les garde de la mort; leur jeunesse à elle seule suffit à justifier leur supériorité :

That's why Matthew wants Beth and me dead in a plane crash. His parents are old, bald, square, wear glasses, are wooden and gray, are cardboard boxes, folded, closeted, dead to the world— [...] They cannot run without looking silly. They cannot coach the soccer team without making a mockery of themselves and the sport. Oh, they are over. They are walking corpses [...] Toph and I are the future, a terrifyingly bright future, a future that has come from Chicago, two terrible boys from far away, [...] now unstoppable, insurmountable, ready to kick the saggy asses of the gray-haired, thickly bespectacled, slump-shouldered of Berkeley's glowering parentiscenti! (p. 97)

Les parents des autres enfants, appartenant à la génération précédente, celle de ses propres parents, sont déjà morts, des cadavres ambulants. La déchéance de leurs corps évoque le dépérissement dû au cancer longuement décrit au premier chapitre et ailleurs. L'héritage légué par de tels parents est indésirable et moribond; à cela, être le nouveau modèle, quitte à être orphelin, semble largement préférable.

Le portrait que peint Dave de la jeunesse et de la virilité dont jouissent son frère et lui semble souvent une glorification excessive, démesurée; elle se déploie en symétrie à une description méprisante du modèle familial traditionnel hérité de ses parents. Une telle prise de position est une trahison manifeste de l'héritage parental : « Showing our faces, telling ourselves, cannot help but betray the others who live on in our heads and dreams. » (Miller, p. x) En effet, plus encore que la vente des biens familiaux et le reniement des valeurs familiales, l'écriture elle-même est une trahison :

Leaving home and changing class is one way of feeling that one has betrayed one's parents. But the anxiety over betrayal is palpably at work in these memoirs even if one hasn't gone beyond one's parent in class terms. Often the feeling of betrayal is tied up with the act of disclosure itself, especially when parental values include silence over family matters. (Miller, p. 13)

En effet, dans la famille d'Eggers, le silence était de mise à l'égard des questions familiales. Il ne lui appartient pas entièrement de divulguer les secrets que suppose l'écriture d'un *memoir*; il remplit donc la page de réflexions autoréférentielles afin de ralentir le rythme de ses indiscretions, qu'il se reproche. C'est à travers « Toph » qu'Eggers admet déployer tout cet appareil métafictionnel afin de contrer la paralysie que lui cause sa conscience (et cette même admission se fait, qui plus est, au moyen d'un décrochage métafictionnel) :

« So you're reduced to complaining about it. Or worse, doing little tricks, out of frustration. »
 « Right. Right. »
 « The gimmicks, bells, whistles. Diagrams. *Here is a picture of a stapler*, all that. »
 « Right. »
 « You know, to be honest, though, what I see is less a problem with form, all that garbage, and more a problem of conscience. You're completely paralyzed with guilt about relating all this in the first place, especially the stuff earlier on. You feel somehow obligated to do it, but you also know that Mom and Dad would *hate* it, would crucify you— » (p. 115)

Écrire cette histoire et la publier implique d'exposer certains secrets explicites; par exemple (et toujours dans les mots de « Toph ») : « Everything there was a secret—for instance, your father being in AA was not to be spoken of, ever, while he was in and after he stopped attending. You never told even your closest friends about anything that happened inside that house. » (p. 115) « Toph » montre à la lectrice l'importance de garder pour soi les questions familiales, mais au même moment il les étale au grand jour : en effet, l'alcoolisme du père n'est jamais mentionné avant ce moment. Il a fallu d'abord soulever la question du secret avant de pouvoir en aborder la teneur. Cette indiscretion n'est pas sans conséquences; Eggers ne peut étaler les secrets de sa famille sans admettre, du même souffle, que de les exposer ainsi équivaut à les trahir, à trahir ses parents.

La maladie, plus encore que les secrets familiaux, est une chose très privée, spécialement quand elle suppose un déclin corporel. « Invariably, children's right to produce these representations of their parents raises an ethical problem. The dead instantly lose their entitlement to privacy. » (Miller, p. 13) Par son projet d'écriture, Eggers empiète sur le droit de ses parents de garder leur dignité devant et par-delà la mort; en relatant en détail les dernières phases du cancer de sa mère, Eggers est conscient qu'il les rend publiques et en fait un étalement irrespectueux :

We shouldn't spend the last hours fighting it; no, we will know and let it go—turn the TV off right away, of course— But would that be too dramatic? Fuck, we can be dramatic here, we can— Well, we'd ask her, of course, dumbshit, it'd be up to Mom of course, the TV, whether it was on or off—it's her show of course—that's a dumb way of putting it, « her show, » so crass, such disrespect, you fucking dumbshit. Fuck. (p. 26)

La mort de la mère devient un « spectacle » qu'Eggers met en scène dans ses détails les plus intimes. Non seulement en fait-il la représentation, mais il sait combien cela est pervers de sa part : « It's horrible, it's cheap and small. And worse, I drew a picture of her on her deathbed. » (p. 220) Dave regrette ce dessin, qui est une invasion de la vie privée de la mère mourante, tout comme Eggers regrette son récit, qui répète cette invasion, mais à plus grande échelle encore. Néanmoins, malgré le regret apparent, la mise en scène invasive de la mort est disponible à la lectrice; sa transmission, en définitive, demeure assurée.

Le *memoir* tel que défini par Miller, parce qu'il brouille les limites entre récit de soi et récit de l'autre, devient le lieu d'un débat sur le droit qu'a l'auteur de témoigner. Eggers choisit de représenter cette mort; pire, il revendique ce choix en toute conscience de ses conséquences. Il traite la mort de ses parents comme si elle lui appartenait; le récit de leur déchéance est aussi son héritage et, en le rendant public, Eggers se libère de son emprise. Mais cette libération ne vient qu'au coût d'un profond malaise, suscité par la conscience de sa trahison; ce malaise, nous le verrons, est le signe de la survivance, chez l'orphelin, d'une part de cet héritage qu'il veut tant surpasser.

2.3.2 Regrets et transmission

A Heartbreaking Work of Staggering Genius raconte l'histoire d'Eggers, mais aussi celle de ses parents qui, par-delà la mort, ne peuvent ni consentir, ni résister à ce viol de leur vie privée. Si Eggers s'approprie le droit de consigner cette histoire par écrit et de la rendre publique, ce droit ne va pas de soi; il est constamment réclamé au fil du texte, défendu face à ses propres personnages, qui lui renvoient sa propre difficulté à assumer la parole :

« The only people who get speaking parts are those whose lives are grabbed by chaos— »
 « I am allowed. »
 « No. »
 « I am allowed— » [...]
 « But see, you cannot move real people around like this, twist their arms and legs, position them, dress them, make them talk— »
 « I am allowed. » (p. 424)

C'est une revendication malaisée et sur la défensive qu'Eggers fait en clamant son droit de s'appropriier ces histoires, de les manipuler comme il le veut. Conscient du traitement indiscret auquel il soumet tous ceux qu'il met en fiction, particulièrement ses parents, il soutient tout de même que, puisque ces histoires sont également les siennes, il lui faut les raconter s'il veut mieux se comprendre lui-même. Nous avons vu qu'Eggers cite l'épigramme suivant, tout en niant vouloir l'inclure : « "{My poems} may hurt the dead, but the dead belong to me." (A. Sexton) » (p. xvii) Cet épigramme, reproduit mais désavoué, traduit la position mitigée d'Eggers à ce propos : la mort de ses parents lui est arrivée, et pour cela il s'arroge le droit de la raconter; mais cette appropriation n'empêche que leur désapprobation vive encore en lui.

Ne se déleste pas de son héritage culturel qui veut; si le décès des parents est l'occasion pour l'enfant d'affirmer sa différence par rapport à eux, il est impossible d'échapper entièrement au visage d'autrui dans son propre miroir. Dans le récit d'Eggers, aux multiples tentatives de Dave de récuser son patrimoine, répondent autant de manifestations de regret, signe que, malgré sa révolte, la préservation de ce qui lui reste de ses parents lui tient à cœur. Cet héritage comme tout autre compte des éléments issus de deux catégories : le matériel (des biens, de l'argent) et l'immatériel (des valeurs, des souvenirs). À la jonction des deux, se trouve l'objet personnel ou fétiche, signe tangible d'une transmission, mais qui a surtout valeur de souvenir. Miller décrit la dynamique déclenchée autour d'un tel objet à l'aide d'un exemple tiré de *Patrimony*, de Philip Roth : « Herman gave Philip his father Sender's shaving mug—the one thing *he* wanted from *his* father. » (Miller, p. 39) Chez Eggers, l'objet précieux, passé de père en fils, est un portefeuille. À un moment du récit, Dave croit se l'être fait voler et, bien au-delà de déplorer la perte de l'objet matériel qu'était le portefeuille, il énonce son impression de perdre à nouveau son père lui-même :

The wallet is gone. My father has slipped further down the well. The wallet was the constant reminder; every time I used it, it was always there, in my pocket! [...] The only thing I had of his. The rugs are unraveling, the furniture splitting. I cannot be trusted with anything, everything precarious, lost, broken, soaked— (p. 162)

Le portefeuille est ce qui reste du parent décédé, l'objet qui fait le pont entre le père perdu et l'enfant. La perte de l'héritage, même si elle est souvent désirée, cause inévitablement un sentiment de culpabilité; pour Eggers, la perte du portefeuille devient l'occasion de se désoler

de l'état de son héritage (« The rugs are unraveling, the furniture splitting »). Ce regret devant la détérioration des possessions parentales revient à d'autres reprises :

I straighten the rug, a frayed oriental we inherited. This rug, so faded and sorry, and the long thin one in the kitchen, are unraveling, thread by thread. Toph and I run on them, and when we do the threads grow, ooze out like tendrils. I don't know what to do to keep them intact.
(p. 120)

La décrépitude des tapis vient directement de l'attitude irrévérencieuse des frères à l'égard des valeurs parentales : à force de courir dans la maison, ce que les parents n'accepteraient pas s'ils étaient en vie, les garçons voient leur héritage tangible *et* intangible s'effiloche. Il semble impossible de préserver le patrimoine : celui-ci est déjà « faded and sorry », c'est-à-dire oublié, « faded », délavé par le temps écoulé depuis la mort des parents, dont les valeurs ne survivent pas chez leurs enfants, et dans un état lamentable, « sorry », mot qui fait du même coup écho aux remords que cette négligence cause.

En exprimant un si fort désespoir face à la détérioration des meubles, des tapis, des objets de ses parents, Dave donne à la lectrice l'impression qu'il perd en même temps leurs traditions et leurs valeurs. Cela le pousse parfois à agir par désir de transmettre cette culture familiale : lorsque son amie Shalini est comateuse, il lui apporte un ourson qu'il a conservé précieusement depuis le décès de sa mère, « because I think that there is something of her in this bear » (p. 330). Cet ourson, objet fétiche de la mère, est lié à des souvenirs d'enfance formateurs qui ont forgé son identité : « she would get one of these little bears out, put him in front of her mouth, and, in a high gravelly voice, say "Hello," and then "Let me tell you a secret," she would say » (p. 331). L'ourson incarne le fil de la transmission de mère en fils, mais aussi la tradition du « secret » comme héritage; Dave donne ce secret à Shalini afin de lui faire reprendre contact avec le réel, comme si la transmission générationnelle avait un pouvoir surnaturel : « [I] will let myself believe that it means something that I have done that. That the bear will be magic and I will save the day and bring Shalini back. » (p. 331) À travers l'imaginaire de cette magie attribuable à l'objet fétiche maternel, on comprend que, pour Dave (et pour Eggers), s'inscrire dans une logique de filiation est nécessaire à la guérison et à la vie.

Bien que des objets se perdent, l'héritage intangible trouve une façon de se transmettre : l'éducation qu'a reçue Dave de ses parents informe d'ailleurs sa façon d'élever Toph. À plusieurs reprises, Dave réagit de façon plus conservatrice que d'autres parents, qui incarnent pourtant le « vieux modèle » qu'il méprise tant. À l'école de Toph, il est choqué par une mère qui dit permettre à son fils de fumer du cannabis chez elle :

Though she is talking to another parent, she is glancing my way. I have the feeling she expects me, because I am closer to her high schooler's age than she is, and, because I have creative facial hair, to be sympathetic to her point of view.

But I'm too stunned to speak. She should be jailed. And I should raise her children. Maybe I'm the only one qualified to raise all these kids—so many of these parents are too old, dusty. Worse are those like her, who dress like their children and use their expressions. But « fire up »? Who says « fire up »? (p. 301)

Malgré sa différence d'âge avec ces parents, Dave est plus vieux jeu que tous. Le conservatisme de sa famille se manifeste à travers lui, parmi ces autres parents à l'attitude permissive. Son intolérance le mène même à défendre à sa sœur, pourtant son aînée, d'inviter ses amis lorsqu'elle s'occupe de Toph, « because they insist on talking about inappropriate things, the proclivities of boyfriends, the degree of their last drunkenness, and do so in a stunted, Valley sort of way that spreads stupidity by osmosis » (p. 107). Dave reproduit avec Toph la même règle de silence qui a bercé son enfance. Tout comme par le passé on ne parlait jamais de l'alcoolisme du père, dans le présent rien ne doit être dit devant son jeune frère à propos d'alcool ou de sexualité. Par son usage de termes austères pour désigner des sujets vulgaires, dans des expressions comme « degree of drunkenness » ou « proclivities of boyfriends », Dave se situe au-dessus de telles conversations profanes au moyen d'une énonciation affectée, dépassée, comme s'il s'agissait de péchés ou de déviances honteuses. De même pour la mère méprisée, qui est jugée pour son usage de l'expression « fire up »; c'est au langage que Dave en veut, comme si les mots étaient contagieux. Conformément à la tradition de secret et de silence qui caractérise les Eggers, une tradition fortement ancrée dans le catholicisme, le langage même se rapportant aux réalités de la drogue, du sexe ou de l'alcool devrait être tu, car il cause des maux par osmose.

Malgré son désir de transcender les modèles parentaux, le récit montre qu'en réalité, l'héritage familial de silence et de conservatisme vit encore en Dave et module son attitude parentale. La relation qu'entretient Dave avec son patrimoine est complexe. D'une part, il

veut s'émanciper des cadres qui l'ont opprimé toute sa jeunesse; d'autre part, pour un jeune homme de son âge, Dave fait preuve d'une orthodoxie surprenante, doublée de regret lorsqu'il échoue à préserver les valeurs parentales. En fait, une chose ne va pas sans l'autre : la dynamique de la transmission des valeurs familiales, dans ce *memoir* sur la mort des parents, appelle à la mise en dialogue de ces deux pulsions paradoxales.

2.3.3 Dialoguer par-delà la mort

Si tout au long de la narration, l'attitude de Dave alterne entre le rejet et le désir de la transmission, dans certaines scènes ponctuelles ces positions se manifestent de façon simultanée. Particulièrement autour de l'héritage matériel, Dave construit un discours double, nourri par l'incertitude :

I want to save everything and preserve all this but also want it all gone—can't decide what's more romantic, preservation or decay. Wouldn't it be something just to burn it all? Throw it all in the street? I resent having to be the one—why not Bill? Beth?—who has to lug all this stuff from place to place, all the boxes, the dozens of photo albums, the dishes and linens and furniture, our narrow closets and leaky shed overflowing with it all. I know I offered to keep it, insisted on it, wanted Toph to be able to live among it all, be reminded— Maybe we could store it until we have a real house. Or sell it and start over. (p. 122)

Le langage de Dave est explicite : il ne veut ni garder toutes ces choses, ni s'en débarrasser; il semble qu'il veuille faire les deux à la fois. Le critique Adam Phillips fait d'ailleurs remarquer que chez Roth, le patrimoine est ce que l'on reçoit, mais pas ce que l'on garde : « what you inherit is what you have to get rid of » (cité par Miller, p. 39). Dave est aussi mal à l'aise avec le fait de conserver son héritage qu'avec l'idée de s'en débarrasser; puisqu'il ne peut choisir, il ne lui reste plus qu'à coucher par écrit l'irréductible impossibilité de ce choix.

C'est que rejeter définitivement tout ce qui reste de ses parents oblige à assumer pleinement son statut d'orphelin. Ce statut lui-même est ambigu, sa signification est double : l'orphelin est libre mais perdu, porteur d'un grand potentiel mais entaché par son destin tragique. Dans le regard des autres, Dave tente de trouver une réponse à la question de l'identité indécidable de l'orphelin :

They are scared. They are jealous.

We are pathetic. We are stars.

We are either sad and sickly or we are glamorous and new. We walk in and the choices race through my head. Sad and sickly? Or glamorous and new? Sad/sickly or glamorous/new? Sad/sickly? Glamorous/new? (p. 96)

Quelle que soit la réponse, la division est nette : d'un côté, « they », les gens normaux, tous ancrés dans une logique de filiation; de l'autre, « we », Dave et Toph, sans famille et sans lignes directrices quant à leur héritage. Parce que leur statut est indéfinissable, il est impossible à Dave d'adopter une position définitive vis-à-vis des valeurs familiales, hésitation exprimée par « Toph » :

you alternately rebel against and embrace that kind of suppression. [...] you think you're so open about stuff now, you believe that you and me are the New Model, that because of our circumstances, you can toss away all the old rules, can make it up as we go along. But at the same time, so far you've been very priggish and controlling, and for all your bluster you end up maintaining most of their customs, the rules imposed by our parents. Especially the secrecy. (p. 116)

Le secret est par définition ce dont on ne parle pas; pourtant, il en est énormément question dans *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. Plus Eggers met l'accent sur le secret en tant que secret, moins il en dit sur ce qu'il cache; comme le témoignage, qui détourne son langage de son objet pour le retourner sur lui-même, la mention du secret en révèle l'existence sans en livrer l'essence. Dave a le choix d'agir comme ses parents et de se réfugier dans le silence, ou de briser la chaîne et de tout révéler. En définitive, il ne fait ni l'un ni l'autre, ou bien les deux à la fois : il parle longuement de son ambivalence elle-même, mais cette révélation sert d'écran entre la lectrice et ce qui en définitive reste caché.

À cause de cette ambivalence, Dave lègue un héritage creux, la coquille vide des valeurs familiales. Les coutumes et les rituels restent, mais sous un mode parodique; leur substance leur est retirée. Parmi les traditions familiales les plus fortes, on retrouve celles qui entourent les fêtes religieuses. Noël est l'occasion pour Dave de reprendre les habitudes de ses parents, mais celles-ci ne demeurent pas intactes : « we celebrate it in a way that's at once an homage to our parents and their way of going about things, but more often a vicious sort of parody » (p. 302). Chaque année, le matin de Noël, le père déjeunait exagérément lentement alors que les enfants attendaient d'ouvrir leurs cadeaux; Dave et sa sœur Beth font patienter Toph de la

même façon, se brossant les dents ou détachant et rattachant leurs souliers, recréant chez lui cette anticipation intenable. Par contre, lorsque vient le moment pour Toph de dire merci pour ses présents, Toph doit remercier Jésus car, lui disent-ils, « Yes, Toph, Jesus died for your Christmas fun » (p. 304), livrant ainsi un dur coup aux valeurs du milieu catholique dont ils sont issus. La parodie est une stratégie particulièrement ambivalente, qui se moque de son modèle mais, en définitive, le perpétue :

In imitating, even with critical difference, parody reinforces. [...] Parody is fundamentally double and divided; its ambivalence stems from the dual drives of conservative and revolutionary forces that are inherent in its nature as authorized transgression. (Hutcheon, 1985, p. 26)

Ainsi, la scène de Noël parodiée est à la fois une reprise respectueuse de l'esprit de la tradition et une caricature irrévérencieuse. Profondément ambivalent, Dave prend ici à nouveau une position double, à la fois de conservation et de contestation.

Même la relation parent-enfant qui se développe entre Dave et Toph se place sous le signe de la parodie. Dans les contextes les plus farfelus, Dave détourne leurs conversations dans le sens d'une version dérisoire d'une discussion père-fils :

Because someday, son {I do this thing, and he does this thing, where I call him son and he calls me dad, when we are having funny father-son-type chats, mocking them in a way while also being secretly, deeply queasy about using these terms}, someday my nipples will be your nipples. (p. 65)

La dualité des messages persiste : le lien affectif est raillé, selon la logique parodique qui perpétue une idée tout en la critiquant. La dynamique père-fils est d'une part l'objet de plaisanteries et d'autre part la cause d'un malaise secret et profond; le secret apparaît de nouveau ici puisque, s'il y a malaise, c'est que cette question d'amour filial les touche de près. L'amour fraternel est frappé par ce silence, qui persiste même au milieu d'une scène ironique sur la froide sobriété des rapports père-fils. Même le langage qui nomme le rapprochement affectif est détourné : Dave suggère l'existence de cette proximité plus parentale que fraternelle par sa négative, le dégoût que dénote le mot « queasy ». Le langage même qui dénonce le secret, le secret d'un amour plus que le secret d'un malaise, est frappé par une logique du non-dit.

Mais les rôles dont se moquent Dave et Toph ne sont pas tous aussi inoffensifs : le silence qui pèse sur l'affection parentale peut tout autant régner sur la colère. Le modèle parental parodié est parfois beaucoup moins idyllique :

[...] there is the game that involves Toph pretending that he's a kid, while I pretend I'm a parent.

« Dad, can I drive the car? » he asks as I sit, reading the paper.

« No, son, you can't, » I say, still reading the paper.

« But why? »

« Because I said so. »

« But Daaaad! »

« I said no! »

« I hate you! I hate you I hate you I hate you! »

Then he runs to his room and slams the door.

« Was that good? » he asks.

« Yeah, yeah, » I say. « That was pretty good. » (p. 90)

Eggers donne à voir le dialogue parodique d'une scénette fictive, jouée par deux personnages eux-mêmes issus d'un texte littéraire. Les êtres de papier que sont Dave et Toph se mettent ainsi dans la peau d'un père et d'un fils imaginaires, tout comme Eggers, en tant qu'auteur, se transpose lui-même ainsi que son frère dans les rôles de Dave et Toph. Face à la nature caricaturale de l'échange père-fils reconstitué par Dave et Toph, la lectrice comprend que, de la même façon, le récit d'Eggers ne peut donner qu'une impression grossière et malhabile de la relation fraternelle réelle. La parodie des modèles familiaux donne lieu, au niveau de la lecture, à une relativisation de l'exactitude de la transmission de l'histoire familiale au moyen de l'écriture. Après tout, si le narrateur se donne si souvent comme indigne de la confiance lectorale, c'est que l'auteur sait combien il est problématique qu'il s'arroge le droit de dire cette histoire familiale, qui n'est pas la sienne seule, mais aussi celle de l'autre.

Au récit de la perte de ses origines se mêle ici une recherche de sa propre identité : « Wanting to know [the parents'] story is central to the desire for self-knowledge that also drives the autobiographical project: How can I know who I am if I don't know who they are? » (Miller, p. 108) Eggers ne raconte pas seulement la perte de ses parents; il raconte aussi la relation complexe que, par-delà leur mort, il entretient avec eux. L'ambivalence qui caractérise le récit est symptomatique d'un dialogue que poursuit Eggers avec ses parents à travers sa pratique d'écriture. Miller pose la question ainsi :

With the loss of the second parent, the child/parent dialogue moves into the space of memory and writing. When we become adult orphans of whatever age, our stories continue—sometimes on paper—now authored by us, with others listening. We don't choose our families, but we get to revise their myths. (Miller, p. x)

Le récit de la perte est une occasion de dresser le bilan d'un héritage afin d'en comprendre les enjeux identitaires; fixer cette inévitable influence parentale sur papier équivaut en quelque sorte à s'écrire soi-même, à se donner naissance sur papier. *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* est d'ailleurs le premier livre publié par Eggers, comme si construire ce récit était nécessaire avant de pouvoir écrire autre chose : « at the time of this writing, the author had no imagination whatsoever for those sorts of things, and could not conceive of making up a story or characters [...] especially when there was so much to say about his own, true, sorry and inspirational story » (p. iv) C'est ce « so much to say » qui à la fois empêche l'écriture de s'attarder à autre chose et la propulse vers l'avant. À tout âge, l'orphelin est hanté par l'histoire de la disparition parentale; « [s]ometimes, it's the only story we can tell » (Miller, p. 18). Ce n'est qu'après avoir consigné à l'écrit cette relation, problématique par-delà la mort, qu'Eggers a enfin pu entamer une pratique de la fiction et parler d'autre chose.

Il est évident, à l'issue du récit, que l'indécision quant au droit de révéler le secret familial ne trouve pas de solution : après tout, « [n]onfiction does not guarantee that the enigmas of family history will be solved » (Miller, p. 108). Mais, si l'écriture n'offre pas de réponses simples, elle permet d'établir un dialogue qui rend hommage aux valeurs des défunts tout en reconnaissant l'individualité de l'héritier. Elle est aussi, par sa force totalisante (car tout récit, même critique quant à sa propre totalité, constitue forcément une unité en soi), une façon de clore l'histoire des parents et de consolider le deuil. Pour Eggers, ce geste de clôture est d'autant plus important que le processus funéraire reste inachevé, puisque les corps n'ont jamais été enterrés :

You didn't have a casket?

No. Nothing. We had services for each, of course, but we didn't bother with the casket, considering it would be empty and all.

So there was no standard funeral ceremony, like at a cemetery...

No.

They have no gravestones.

They have no gravestones. (p. 223)

Le livre prend la place de cette épitaphe manquante, comme en poésie on dédie des tombeaux; une inscription mémoriale, consignée dans un récit plutôt que gravée dans la pierre, pour célébrer leurs vies et préserver leur mémoire.

De l'étude de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* à la lumière des théories des écritures de soi, il transparaît que l'enjeu principal du récit est celui d'une transmission. En tant qu'autobiographe, Eggers problématise les subtilités de la transmission d'une vérité personnelle, subjective, à laquelle une énonciation transparente ne conviendrait pas. Eggers fait le pari de construire sa vérité à partir de cela même qui est considéré comme mensonger : fictionnalisation, activité fantasmagorique, libertés de style. L'autobiographie donne accès à une voix singulière, plutôt que de l'effacer derrière les faits et de donner la primauté à la clarté et à l'exactitude; en définitive, cette voix est ce qu'elle offre de plus précieux, quitte à ce qu'il en coûte au récit quelques écarts de vérité.

De par son rôle de témoin, il est pour Eggers d'autant plus délicat de prendre la parole et crucial d'être entendu et compris, puisque la parole testimoniale demeure la seule façon pour le témoin de se libérer de l'emprise de l'expérience traumatique. Le témoignage est ce message qui trouve difficilement les mots pour se dire, et à plus forte raison une écoute appropriée qui puisse faire naître la relation testimoniale, à jamais chancelante. Le témoin doit préparer sa témoignaire, l'appriivoiser au moyen d'une écriture consciente d'elle-même; il doit trouver à son message la forme qui siéra à sa transmission. Le témoignage est cette écriture qui n'est possible qu'à condition d'être impossible à écrire; c'est donc inévitablement de cela qu'il en retourne, en définitive, dans le récit du témoin.

Enfin, en tant qu'il écrit sur le décès de ses parents, Eggers se trouve en position de passeur d'un héritage qui lui vient d'eux et qu'il doit renégocier par écrit avant de le donner à sa lectrice sous forme de récit. L'attitude de l'auteur face à ce que lui lèguent ses parents est ambivalente : empreint d'un vif désir de surpasser ce qui, dans l'héritage familial, lui semble oppressant ou désuet, il reprend malgré tout les valeurs patrimoniales et regrette son incapacité à préserver ce qui lui reste de ses parents. Il apparaît que la transmission générationnelle est la source d'un conflit indécidable; le *memoir* est le dépositaire de ce dernier dialogue avec les parents, de cette quête de sens au-delà de leurs dernières paroles. En

définitive, c'est cette consignation écrite qui incarne la transmission, puisque rien n'est plus crucial à transmettre que cette lutte avec l'autre qui, même disparu, survit en soi.

De par leur rapport commun à la vérité, qui les distingue de la fiction littéraire, les écritures de soi appellent à une conscience accrue, à même le tissu textuel, du processus de transmission et de réception. Afin de transmettre le référent insaisissable qui les préoccupe (la vérité autobiographique, l'expérience du traumatisme ou l'indécidabilité de l'héritage familial), ces genres littéraires se voient contre toute attente explorer des postures énonciatives complexes et fabulatoires, bien que celles-ci semblent intuitivement aller à l'encontre de la clarté référentielle. Face à la difficulté de dire, ces écritures sont condamnées à réfléchir à leurs propres stratégies narratives; ce sont des récits déchirés entre la référentialité et l'autoréflexivité, coincés dans un aller-retour entre la construction d'une histoire et le commentaire sur cet acte de construction.

L'autoréférentialité obsessionnelle d'Eggers, à cet égard, semble cohérente, particulièrement dans l'usage paradoxal qu'il en fait. *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* est un récit nourri par ses propres tensions entretenues face à la volonté de transmission qui le sous-tend, et les limites du langage littéraire, mises au jour par les postmodernes dont Eggers est l'héritier. S'abandonner à l'écriture sans tenir compte des ratés du médium donnerait un récit malhonnête; délaisser le projet de se dire devant la difficulté que cela suppose signifierait de garder le silence. Aucune de ces réponses n'est satisfaisante; il ne reste alors plus qu'à écrire sur la position paradoxale dans laquelle l'écrivain se trouve.

La structure paradoxale qui sous-tend ce *memoir* est, nous l'avons vu, fortement liée à la nature même de l'expérience qui en a nourri l'écriture. C'est à partir d'une réalité tragique qu'Eggers écrit : la mort inexplicablement rapprochée de ses deux parents, décédés d'une même maladie à quelques semaines d'intervalle. Le cancer de la mère l'a tuée à petit feu et ce n'est qu'après de longues années qu'elle a succombé; le père, pour sa part, a connu une maladie fulgurante. Mais que la mort vienne vite ou lentement, c'est toujours la surprise qui caractérise le départ des proches; on a beau savoir que le moment viendra tôt ou tard, il est toujours en définitive inattendu.

C'est cette violence inattendue qu'Eggers met en récit dans son témoignage. Le traumatisme fonctionne de façon particulière : la conscience ayant été prise au dépourvu par l'événement menaçant, elle tentera par la suite de recréer la douleur vécue afin de la maîtriser; mais, comme recréer le traumatisme implique aussi d'en recréer la nature inattendue, la conscience ne peut que rejouer encore et encore la récurrence de cette blessure, jusqu'au moment où l'existence de cette terrible possibilité d'être à tout moment victime d'un danger, sans y être préparé le moins du monde, soit acceptée.

CHAPITRE 3

L'EXPÉRIENCE DU TRAUMATISME

Le dénominateur commun des formes et thématiques principales de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* est assurément la tension qui s'installe entre les pôles de leurs dynamiques paradoxales, depuis le rapport qu'entretiennent les dispositifs métafictionnels à l'illusion référentielle, jusqu'à la façon dont, comme écriture de soi, le récit négocie la transmission d'une vérité personnelle problématique. Si depuis le postmodernisme littéraire, écrire sa vie est affaire suspecte, Eggers affronte cette difficulté en articulant une voix singulière qui fait de son *memoir* un portrait juste, sinon exact, de son auteur. Mais comme tout projet autobiographique est une entreprise de réconciliation entre un médium et un objet, une étude de la forme paradoxale du récit d'Eggers ne saurait être que provisionnelle sans un approfondissement du paradoxe propre à son propos : la nature traumatique de son expérience.

Puisque le sujet de ce témoignage est, en définitive, les répercussions d'un événement traumatisant sur une conscience qui en a été victime, il est primordial de nous attarder aux théories du traumatisme en psychanalyse, ainsi qu'à une interprétation de ses manifestations littéraires, en puisant respectivement chez Freud et chez Cathy Caruth. Premièrement, par une étude de l'article de Freud, « Au-delà du principe de plaisir », et de la célèbre anecdote de la bobine, nous aborderons la question de la compulsion de répétition qui accompagne l'expérience traumatique. Freud établit un rapport entre cette compulsion et le sentiment d'angoisse, à savoir que ce dernier servirait à protéger la conscience d'un éventuel retour du danger qui aurait causé le traumatisme originel, en la tenant aux aguets. Il semble que, chez Eggers, les épisodes fantasmatiques étudiés au chapitre précédent contribuent à exprimer, lorsqu'ils sont fantasmes de mort, l'angoisse traumatique dont est victime le narrateur-personnage. Cet investissement de l'espace non référentiel du récit de fantasme correspond à l'émergence de la voix autobiographique, qui révèle la nature cachée du traumatisme originel.

En second lieu, nous explorerons l'idée, empruntée à Freud, que cette nature même du traumatisme est de ne pas avoir été immédiatement reconnu comme tel par une conscience qui n'était pas prête à la soudaine manifestation d'un danger. Dans le récit qui nous intéresse, le décès des parents a été non seulement manqué en tant qu'événement de la vie d'Eggers, mais il l'est de nouveau au niveau de la narration, qui ne l'aborde jamais de front. Les nombreuses sections précédant le premier chapitre, largement métatextuelles, servent d'ailleurs de stratégie de retardement à l'entrée dans le récit du traumatisme. Si, au niveau de la diégèse, Eggers investit la thématique du jeu comme distraction de l'angoisse traumatique des personnages, la métafiction est l'équivalent formel de ce ludisme, qui en détourne la narration. La répétition compulsive du traumatisme ne peut se faire sans en inclure la dimension inattendue, qui est son essence même. À cet effet, la conscience se déleste, au moyen du ludisme, de l'état d'angoisse qui la protège d'un nouveau traumatisme; la compulsion de répétition exploite alors cet état détendu afin de reproduire le traumatisme. C'est cette désinvolture momentanée qu'imité la narration lorsqu'elle dévie de son objet trop lourd au moyen d'explorations métafictionnelles.

Enfin, nous montrerons que, d'une part, le ludisme métafictionnel servant de distraction narrative et, d'autre part, le récit de fantasme mis au service de l'angoisse traumatique, ne sont que les deux faces d'une même pièce et ne peuvent être envisagés l'un sans l'autre. Les contrecoups narratifs du traumatisme se caractérisent par un aller-retour constant entre ces deux pôles. Chez Eggers, parodie métafictionnelle et fantasme de mort se côtoient parfois, résultant en un investissement paradoxal de postures psychiques contradictoires dans une seule et même scène; cette dynamique crée ce qu'on pourrait nommer une *esthétique de l'alternance*. Finalement, à travers l'exploration des métaphores de l'arbre et du jeu de frisbee, qui structurent le récit, nous illustrerons comment le traumatisme peut trouver une résolution par l'acceptation de la mort comme événement de la vie, et de la vie comme émanant d'une conscience de la mort.

Nous avons vu que les dynamiques paradoxales de la métafiction et des écritures de soi se répondent, particulièrement autour de la question de la transmission. Mais ce n'est qu'en lien avec les théories du traumatisme que ces éléments trouvent leur raison d'être dans le récit de Dave Eggers. En regard de la relation double qu'entretient la victime de traumatisme avec

la fuite et l'obsession, il nous a semblé pertinent de considérer comme manifestations littéraires d'une conscience traumatisée les relations paradoxales qu'Eggers entretient avec les dispositifs littéraires dont il use.

3.1 *Traumatisme et compulsion de répétition*

L'étude du traumatisme en psychanalyse, si elle trouve ses sources dans des réflexions formulées par Freud dès 1895 (Saint Girons, p. 890), se voit, comme les théories du témoignage, tragiquement enrichie par les contrecoups d'une guerre. En effet, après la Première Guerre mondiale, Freud étudie la névrose de guerre chez les soldats revenus du combat. Défini comme une « perturbation de l'économie énergétique, entraînant la mise hors combat d'un moyen de défense antérieurement efficace » (Saint Girons, p. 891), le traumatisme résulte de l'apparition soudaine d'un danger ou d'un événement violent à un moment où la conscience n'y était pas préparée. À cette blessure venue du fait d'avoir reconnu le danger un instant trop tard, la conscience répond en créant un état d'angoisse constant ayant pour effet de la maintenir sous tension, ce qui la protégerait contre un retour du traumatisme.

Chez Eggers, l'angoisse se manifeste par une récurrence de fantasmes de mort longuement racontés, malgré le fait qu'un récit autobiographique ne devrait formuler en principe que des événements ayant une teneur référentielle¹. Cette voix autobiographique particulière que donne à lire *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* serait symptomatique du traumatisme de la mort des parents, l'événement à la source du récit; en effet, si les écritures de soi peuvent révéler à la lectrice ce qu'une biographie ne peut lui dire, la lancée fantasmatique qui fait le style d'Eggers place celle-ci aux premières loges pour observer l'effet de la compulsion de répétition sur l'esprit et la plume de l'auteur.

3.1.1 Freud et le jeu de la bobine

En 1920, Freud redirige sa théorie psychanalytique, qui donnait jusqu'alors une importance primordiale au principe de plaisir. Ce principe suppose que l'appareil psychique

¹ Voir à cet effet les réflexions consignées à la section 2.1.3 sur le récit de fantasme comme expression de la voix autobiographique.

est d'abord préoccupé par la recherche d'expériences agréables, par l'évitement du déplaisir ainsi que par la conservation du moi. Mais dans « Au-delà du principe de plaisir », Freud s'attarde à la compulsion de répétition qu'il remarque dans le premier jeu d'un garçon de 18 mois. Le garçon répète le même geste encore et encore : se saisissant d'une bobine attachée à une ficelle, il la lance au loin, émettant le son « o-o-o-o » (Freud, p. 16) qui ressemble au mot « Fort » (« loin », en allemand), puis la ramène vers lui, prononçant avec joie le mot « Da », ou « voilà », ce qui devient pour Freud le jeu du « Fort-Da ». Freud associe cet aller-retour répété à l'absence du père, parti à la guerre, et aux allers et venues de la mère, dont l'absence est perçue par l'enfant comme un événement douloureux.

Il semblerait logique que le retour de la bobine, symbolisant la réapparition de la mère, soit l'événement le plus heureux et donc l'objectif poursuivi par le jeu. Toutefois, le moment « Fort » du jeu se répète plus souvent que le moment « Da » chez l'enfant, qui lance fréquemment au loin ses jouets sans les récupérer (rappelant par ailleurs l'absence indéfinie du père), jeu partiel qui semble lui suffire. C'est donc l'événement pénible qui est le principal objet du jeu, contrairement à ce que suppose le principe de plaisir. Pour Freud, si les événements pénibles sont ainsi reproduits, c'est que le sujet tente de s'en rendre maître afin de mieux les supporter dans l'avenir; puisque toute réaction psychique, même négative en apparence, vise ultimement la protection du sujet, Freud suppose que le traumatisme entraîne à la fois une répétition malgré soi et une volonté de maîtrise de l'événement².

Freud témoigne d'une pulsion semblable chez des patients adultes, notamment le type névrotique, qui « reproduit et ranime avec beaucoup d'habileté toutes ces circonstances indésirées et toutes ces situations affectives douloureuses » (Freud, p. 25). Il remarque que les anciens combattants de la Première Guerre mondiale revivent sans cesse en rêve des scènes de l'événement traumatique. Mais plus troublants encore sont ces cas où les épreuves pénibles se répètent malgré le sujet, comme par la force d'un destin malfaisant : par exemple, Freud rapporte le cas d'une femme mariée trois fois et, par trois fois, devenue veuve peu de temps après ses noces. C'est donc non seulement à partir de la disposition psychique des

² Le motif protecteur de cette répétition est primordial; nous y reviendrons en 3.2.

névrosés, mais également en remarquant le retour étonnant et involontaire d'événements traumatisants dans leur vie, que Freud élabore sa théorie de la compulsion de répétition. Manifestement, cette idée d'une destinée tragique se répétant sans cesse fascine Freud. Il cite à cet effet un poème du Tasse où le héros, Tancrède, tue sa bien-aimée Clorinde sans le savoir; plus tard, Tancrède « coupe en deux, avec son épée, un grand arbre, mais voit de la blessure faite à l'arbre jaillir du sang et, en même temps, il entend la voix de Clorinde, dont l'âme s'était réfugiée dans cet arbre, se plaindre du mal que l'aimé lui a infligé de nouveau » (Freud, p. 27). La répétition liée au traumatisme ne décrit pas que le retour fortuit de l'événement pénible, non plus que le simple ressassement d'un esprit malade ou blessé : elle apparaît plutôt à leur jonction, à la croisée d'une destinée et d'une perception subjective.

Dans *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, les retours d'événements violents ne manquent pas³ : nous l'avons vu, Shalini survit de peu et avec de graves séquelles mnésiques à un effondrement de bâtiment, Skye meurt subitement d'un virus qui attaque son cœur, John multiplie les tentatives de suicide, le père d'un ami d'enfance s'immole par le feu, etc. La multiplication de tels événements dans la vie de Dave rappelle l'affliction de la mariée trois fois veuve; non seulement devient-il orphelin à l'âge de vingt-et-un ans, mais une malédiction semble s'abattre sur son entourage. Ces événements sont d'ailleurs constamment mis en lien avec le décès parental, comme si les raconter n'avait d'autre fonction que de rappeler le traumatisme originel. Les scènes où Dave visite Shalini lors de son coma sont décrites comme un retour de l'expérience hospitalière parentale : « We must stay. I have done the waiting and the vigils, and have negotiated with doctors, and have held hands and known visiting hours. I know the rules: We are to stay. » (p. 329) Lorsque John sous-entend avoir avalé une dose létale de comprimés, il ne laisse d'autre choix à Dave que d'appeler l'ambulance : « “Aw, fuck you, I'm calling anyway. I'm not having your blood on my hands.” (Too.) » (p. 264) Le mot « aussi » fait écho à un sentiment de culpabilité qu'éprouverait Dave par rapport à la mort de ses parents, comme si la responsabilité qu'il ressent face à la vie de John lui venait de son traumatisme originel. Voulant sauver son ami puisqu'il n'a pu sauver ses parents, Dave se trouve à revivre une fois de plus l'événement

³ Voir aussi à cet effet la section 2.2.1.

tragique en voulant l'éviter; en effet, son geste salvateur l'entraîne au cœur de son souvenir : « I have seen this before, somehow, this room, I have been here, this room is the room my mom was brought to for the nosebleed, they brought her first to the emergency room, connected her, transfusions [*sic.*], pouring blood into her » (p. 271). Dave ne peut échapper à cette série d'événements macabres qui se multiplient inexplicablement autour de lui, le poussant sans cesse à se remémorer la blessure première de la perte des parents. Comme le souligne Cathy Caruth dans *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, « the experience of a trauma repeats itself, exactly and unremittingly, through the unknowing acts of the survivor and against his very will » (Caruth, p. 2). Ce n'est même pas *malgré* son désir d'éviter le retour du traumatisme, mais bien *à l'occasion de* ce désir, que Dave appelle une ambulance afin de sauver la vie de John, pour se retrouver lui-même, une fois de plus, au chevet d'un proche, en milieu hospitalier; le traumatisme se répète donc, en effet, « through the unknowing acts of the survivor ».

Ces incidents sont tous tirés de la vie de l'auteur mais, Eggers le souligne amplement au moyen de commentaires métafictionnels, ils sont délibérément choisis afin de créer un récit cohérent, suivant une sorte de compulsion de répétition narrative selon laquelle Eggers ne peut s'empêcher de raconter toujours la même douleur. Certains personnages ne figurent dans l'histoire qu'en vertu de leur destin tragique : c'est entre autres le cas de Skye, dont on ne dit presque rien entre le moment où son personnage apparaît à la page 341 et celui où elle décède subitement en page 418. Les tragédies des autres sont récupérées par Eggers, qui les amalgame à son propre récit. Elles deviennent siennes, étoffent la malédiction qu'il se construit, un élément à la fois, comme le dénonce « John » lorsqu'il accuse « Dave » (et, à travers lui, Eggers) de ne l'avoir inclus dans son récit que parce qu'il est « just another one of those people whose tragedies you felt fit into the overall message » (p. 423). Il souligne qu'en l'absence de malheurs personnels, Eggers s'approprie ceux des autres : « You grew up with comforts, without danger, and now you have to seek it out, manufacture it, or, worse, use the misfortunes of friends and acquaintances to add drama to your own life. » (p. 424) Cette semblance de destin tragique n'est donc pas que fortuite; elle s'avère également, par la force structurante d'une mise en récit, construite.

En fait, par ces interventions, Eggers se montre conscient du fait que la récurrence étonnante d'événements tragiques dans le récit de sa vie et, d'autre part, sa perception faussée par sa condition de victime du traumatisme, sont en réalité inextricablement enchevêtrées. Lors de la scène d'audition pour l'émission *The Real World*, qui est prétexte à nombre de commentaires autoréférentiels⁴, « Dave » émet d'ailleurs le commentaire suivant : « The passages describing suicides are formative experiences, of course, which foreshadow [...] my assumption that I and those I know can be reasonably expected to die in absurd and dramatic ways [...] » (p. 197). Le choix d'inclure ces passages est un acte conscient, motivé par la volonté d'Eggers de construire un texte qui, par une récurrence de scènes tragiques, annoncerait et motiverait son attitude catastrophiste. D'un côté, le récit rapporte nombre d'incidents graves, tous véridiques, qui font écho au traumatisme, événements dont l'étonnante récurrence a poussé Eggers, en tant que témoin constant de ce genre de malheurs, à interpréter la réalité à travers le filtre de la compulsion de répétition (« my assumption that I and those I know can be reasonably expected to die in absurd and dramatic ways »); de l'autre, c'est ce filtre même qui influence la construction du récit de vie d'Eggers et explique qu'en définitive, la quantité de malheurs racontés soit si prodigieuse (puisqu'elle est le résultat d'un choix auctorial).

Ce témoignage est le produit d'une conscience qui, sous l'effet du traumatisme, considère les événements tragiques comme plus significatifs que les autres; à la jonction d'une destinée (les faits déclarés comme vrais malgré une liberté de style, comme en autofiction) et d'une perception unique (le fil conducteur du récit choisi par l'auteur et dénoncé par l'appareil métafictionnel), la compulsion de répétition est aux sources mêmes des tensions qui font le tissu narratif. Si l'écriture effectue une mise en forme de son expérience, la forme adéquate pour Eggers est celle d'une succession d'incidents tragiques qui satisfont son besoin compulsif, puisque son témoignage fait lui-même office de répétition du traumatisme. Les multiples scènes d'accidents, de suicides et de morts foudroyantes sont autant d'envois de la bobine, autant de reconstitutions narratives du

⁴ Pour une analyse approfondie des relations entre métafiction et témoignage dans cette scène, se référer à la section 2.2.2.

moment « Da » du jeu du « Fort-Da »; voilà peut-être qui éclaire la nécessité de tout témoin de dire encore et encore son épreuve, malgré la difficulté de l'exprimer et la douleur de la revivre en l'écrivant.

3.1.2 Le fantasme de mort au service de l'état d'angoisse

Selon Freud, le traumatisme survient à l'occasion d'un danger inattendu, qui cause l'expérience de la frayeur. La conscience n'étant pas préparée à une perturbation soudaine, elle est victime d'une surcharge énergétique⁵ qui réduit à néant ses moyens de défense, faibles parce que non mobilisés. Freud explique ainsi le phénomène :

Nous appelons *traumatiques* les excitations extérieures assez fortes pour rompre la barrière représentée par le moyen de protection. Je crois qu'il n'est guère possible de définir le traumatisme autrement que par ses rapports, ainsi compris, avec un moyen de défense, jadis efficace, contre les excitations. Un événement tel qu'un traumatisme extérieur produira toujours une grave perturbation dans l'économie énergétique de l'organisme et mettra en mouvement tous les moyens de défense. (Freud, p. 36)

Le moyen de protection en question est l'état d'angoisse, qui garde l'esprit alerte et aux aguets d'une nouvelle apparition du danger. Si la névrose traumatique est causée par une grande frayeur, par définition surprenante et déconcertante, l'angoisse est l'expectative de la frayeur qui en fin de compte la rend impossible. Freud insiste sur les différences qui existent entre la frayeur, la peur et l'angoisse :

L'angoisse est un état qu'on peut caractériser comme un état d'attente de danger, de préparation au danger, connu ou inconnu; la peur suppose un objet déterminé en présence duquel on éprouve ce sentiment; quant à la frayeur, elle représente un état que provoque un danger actuel, auquel on n'était pas préparé : ce qui la caractérise principalement, c'est la surprise. Je ne crois pas que l'angoisse soit susceptible de provoquer une névrose traumatique; il y a dans l'angoisse quelque chose qui protège contre la frayeur et contre la névrose qu'elle provoque. (Freud, p. 14)

Si le traumatisme est ce qui se produit quand on ne s'y attend pas, à la suite d'une telle expérience, la victime est en proie à la logique inverse : elle vit dans l'attente d'un retour du traumatisme, qui cette fois ne vient pas, attente qui cause chez elle un état d'angoisse

⁵ La fonction première de la compulsion de répétition est d'ailleurs en lien direct avec la douleur vive de cette expérience extrême : « On voit les enfants reproduire dans leurs jeux tout ce qui les a impressionnés dans la vie, par une sorte d'ab-réaction contre l'intensité de l'impression dont ils cherchent pour ainsi dire à se rendre maîtres. » (Freud, p. 19)

perpétuelle. Cet état a ceci de « profitable » que l'angoisse protège contre le traumatisme; dans l'attente perpétuelle du danger, il est impossible d'être surpris par lui.

C'est pourquoi Dave se tient toujours prêt à être frappé par le sort. Ayant été surpris une première fois, il trouve indispensable d'être paré pour toute éventualité; il développe alors une hypervigilance à l'égard des catastrophes qui pourraient toucher son entourage. En se maintenant dans un état d'angoisse, Dave s'assure d'être préparé à faire face au danger lorsqu'il se présentera à nouveau. Il élabore sans cesse des fantasmes où lui-même ou ses proches sont frappés par la mort ou la maladie :

Maybe I'm already sick. It's already growing inside me. Something, anything. A tapeworm. AIDS. I have to get started, have to get started soon because I will die before thirty. It will be random, my death, even more random than theirs. I will fall somehow, will fall like she fell, when I found her. (p. 67)

Il est conséquent que cette attente de mort fulgurante, puisqu'elle est le résultat de l'expérience du traumatisme originel, soit expressément comparée au sort regrettable de ses parents. La mort imaginée de Dave est donnée comme une répétition de la mort des parents, sa chute comme un retour de la chute de la mère. Le traumatisme est le résultat de la surprise causée par un danger inattendu; Dave retient surtout, de la mort de ses parents, sa dimension inattendue et aléatoire (« even more random than theirs »). Parce que ceux-ci ont été emportés subitement, que leurs décès à un si court intervalle l'un de l'autre paraissent si improbables, il semble à Dave que la mort peut le frapper à n'importe quel moment. La mort cause la mort, instaure la logique folle d'une prévisibilité imprévisible : la mort viendra, cela on le sait, mais on ne sait pas quand.

Nous l'avons vu, la compulsion de répétition se situe à la jonction des faits qui forment une destinée et des obsessions personnelles du sujet, ici l'auteur. Dans l'extrait suivant, l'indissociabilité de ces deux éléments devient évidente alors que la narration de l'accident tragique de Shalini devient prétexte à élaborer de nouveaux fantasmes de peurs irrationnelles, celles-là à propos de Toph. Lorsque Dave reçoit l'appel qui l'informe de l'état de Shalini, ses premières pensées alors qu'il laisse son frère seul pour se rendre à l'hôpital sont les suivantes : « As I walk down the stairs, I know that someone will take this opportunity to do something to Toph. » (p. 326) S'ensuit un long scénario imaginaire où un homme ayant

écouté ses conversations téléphoniques brise sa serrure et attaque son frère : « [he] will take Toph and do things to him, because he knows I am out to look at Shalini, who is in a coma, who fell from a building » (p. 326). Non seulement le coma de Shalini et l'attaque de son frère sont-ils si fortement associés qu'ils se côtoient au sein d'une même phrase, mais en plus le lien de causalité entre les deux est explicite : Toph sera victime d'une violente agression, parce que Dave est sorti de la maison, parce que Shalini est comateuse, parce qu'elle est tombée d'un bâtiment. En fin de compte, l'accident de Shalini cause la mort certaine de Toph; au moment où le récit évoque un incident qui partage le caractère subit et inattendu de la mort de ses parents, Dave se livre à une activité fantasmagorique de type paranoïaque où son frère sera lui-même victime du sort, comme le commande la logique du traumatisme.

Chez Eggers, l'état d'angoisse se traduit donc par la récurrence de fantasmes morbides. Ces fantasmes reviennent sans cesse comme un brûlant leitmotiv, prenant la forme d'accidents, d'attaques violentes ou de maladies foudroyantes. Dave imagine son frère victime du gardien d'enfants : « Stephen is gone because he poisoned Toph. Toph is dying. Toph has an hour to live. » (p. 163) Il se voit victime de calamités, plausibles ou non : « I will be shot in an elevator, I will be swallowed in a sinkhole, will drown » (p. 237); « I'm in the zone of all probability. I cannot be surprised. Earthquakes, locusts, poison rain would not impress me. Visits from God, unicorns, bat-people with torches and scepters—it's all plausible. » (p. 268) En toute situation, il imagine les pires conséquences : « I feared with all my soul that the gas tank had been damaged, that we were leaking fuel, that the fumes would spark and we would all explode en route, that it was all too fitting— » (p. 364). Malgré la multitude de tragédies que le récit met en scène autour de lui, Dave ne peut s'expliquer que son existence ne soit pas plus hantée par le retour du traumatisme; la narration compense cette insuffisance de drames réels à relater par un surinvestissement de l'activité fantasmagorique névrotique poussée jusqu'à l'absurde (licornes, interventions divines, etc.).

Dans son *memoir*, Eggers met en scène une réalité qui répond à ses attentes insatisfaites de retour d'un danger imprévisible. En se confrontant par l'écriture à la répétition du traumatisme originel, il tente de se rendre maître des dangers qu'il met en mots, d'où la présence de tant de récits de fantasmes de mort, manifestations narratives de l'angoisse traumatique qui constitue le nœud de la vérité personnelle de l'auteur. L'autobiographie, nous

l'avons vu, est plus qu'un récit devant ressembler aux faits avec le plus de précision possible : elle est la transmission de la subjectivité de l'auteur, façonnée d'une part par une mise en récit qui choisit délibérément de mettre en relief certains événements d'une vie plutôt que d'autres et, d'autre part, par l'exploration d'espaces parfois non référentiels mais néanmoins significatifs, au moyen de la voix autobiographique. Les tragédies diégétisées, dont on peut supposer qu'elles sont réellement arrivées, font partie de la logique narrative qu'Eggers construit en s'attardant spécialement (de son propre aveu métafictionnel) à ceux de son entourage dont les vies sont happées par le chaos. Les fantasmes de mort sont ces éléments non référentiels, en ce sens qu'ils témoignent de la psychologie de l'auteur plutôt que des faits de sa vie, qui constituent la particularité de sa voix autobiographique et témoignent de l'angoisse qui le caractérise en tant que victime d'un traumatisme. C'est cette voix particulière, émergeant de l'écriture du témoignage comme ultime réitération de l'événement traumatique, qui informe le témoin de ce qu'il a vécu afin de le rendre maître de son expérience.

3.1.3 Voix autobiographique et connaissance du traumatisme

Si Freud a étudié le traumatisme tel qu'il se déploie dans la psyché humaine, Cathy Caruth s'y intéresse pour sa part en regard de sa narration dans les récits littéraires. Elle reprend le poème du Tasse dont Freud s'inspire pour développer son modèle de la compulsion de répétition et fait remarquer que, dans le poème, Tancredi n'entend la voix de sa fiancée qu'au moment où il *répète* l'acte violent, alors qu'il frappe de son épée l'arbre où son âme s'était réfugiée, révélant ainsi le fonctionnement du traumatisme :

Just as Tancred does not hear the voice of Clorinda until the second wounding, so trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature—the way it was precisely *not known* in the first instance—returns to haunt the survivor later on. (Caruth, p. 4)

La répétition du traumatisme est donc utile en ce qu'elle fait surgir une voix et, à travers cette voix, une connaissance de l'incident premier qui, auparavant, n'était pas accessible à la conscience. Il est révélateur qu'Eggers ne s'attarde à relater la maladie de ses parents que dans le premier chapitre, long d'une cinquantaine de pages (p. 1-45), et qu'à cette occasion la mort elle-même fait l'objet d'une ellipse. Le plus clair du récit, sur les quelque quatre cents pages suivantes, explore les mille façons qu'a le traumatisme de revenir hanter sa victime et

ce que ces retours multipliés disent de l'événement premier. Mais il y a plus : comme le second coup d'épée de Tancrede fait jaillir la voix de Clorinde et, avec elle, la connaissance de l'acte initial, le récit est lui-même une répétition du traumatisme dont émerge une voix singulière, la voix autobiographique d'Eggers, qui informe ce dernier de ce qu'il a vécu.

À la différence d'une autobiographie classique purement référentielle, le récit d'Eggers, nous l'avons vu, se permet d'investir une activité fantasmatique. Cette activité se révèle autrement référentielle qu'un respect maniaque des faits dans la mesure où elle est révélatrice de la vérité subjective de l'auteur; voilà précisément ce qui est visé par les écritures de soi et qui s'exprime essentiellement au moyen de ce que Lejeune nomme la voix autobiographique. Tout comme Tancrede révèle la voix de sa bien-aimée, qui lui dévoile la nature de son geste, en la blessant de nouveau, Eggers fait émerger la voix qui l'informe de ce qu'il a vécu par son propre geste répétitif, la mise en récit de son traumatisme; l'écriture est pour Eggers à la fois le second coup d'épée et la voix libérée par lui. Mais quel est alors le savoir que cette voix transmet? Le même message, paradoxal et circulaire, que transmet selon Caruth toute répétition du traumatisme : « What returns to haunt the victim, these stories tell us, is not only the reality of the violent event but also the reality of the way that its violence has not yet been fully known. » (Caruth, p. 6) L'incident traumatisant, parce qu'il était soudain et inattendu, le résultat d'une frayeur et non d'une peur ou d'une angoisse, n'a pu être compris et intégré au moment où il s'est produit. La conscience le rejoue donc encore et encore dans le but de le comprendre enfin; mais comme sa nature même est d'être incompris, seule cette incompréhension peut être rejouée et assimilée.

Les fantasmes mêmes de Dave s'inscrivent d'ailleurs fréquemment sous le signe de l'inattendu, d'un « j'aurais dû savoir », comme si pour faire réellement écho au traumatisme originel, ils devaient également, en tant que répétitions, être de nature subite et imprévisible :

Of course. The baby-sitter was acting peculiar, was too quiet, too unassuming. His eyes had plans. Of course. So obvious from the beginning. I ignored the signals. Toph had told me Stephen was weird, repeatedly had mentioned his scary laugh, the veggie food he brought and cooked, and I just shrugged it all off. If something happens it'll be my fault. (p. 125)

Dave s'imagine non seulement qu'il arrivera quelque chose à son frère, mais que ce sera de sa faute, précisément à cause de son manque de vigilance : « I ignored the signals », « I just

shrugged it all off». Les signaux annonciateurs du danger peuvent se trouver partout, n'importe où, dans une manière de rire ou la pratique du végétarisme. Bien entendu, cette attitude tient du délire paranoïaque; mais ce délire a une fonction en lien avec le traumatisme. La voix coupable qui prend forme dans la narration de ce fantasme dévoile un sentiment d'avoir été pris au dépourvu lors du traumatisme initial, de n'avoir pas été préparé à cette mort.

C'est d'ailleurs dans la nature du traumatisme que d'avoir été en quelque sorte « manqué »; et dans la nature de ce manquement, d'être retrouvé à travers la répétition. Par sa mise en récit, Eggers se confronte à un nouveau savoir sur la mort de ses parents, c'est-à-dire la conscience qu'un savoir manque et, malgré les retours répétés, manquera toujours. *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* est fort semblable à ce que Caruth nommerait

the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language. (Caruth, p. 4)

Ajoutons : ce qui précisément *ne peut pas être connu*, ce qui échappe à jamais à la conscience. Le traumatisme, parce qu'on n'y est jamais prêt, ne peut être répété que dans cette stupéfaction qui est le propre de l'expérience. Il prend toujours par surprise; sa répétition, bien qu'elle se fasse dans le but d'en devenir maître, n'entraîne jamais une maîtrise totale ni même suffisante. Si l'angoisse est ce qui protège contre le retour du traumatisme, afin d'actualiser la compulsion de répétition et le revivre dans tout ce qu'il a d'inattendu et d'inconnaissable, la conscience doit à certains moments baisser la garde afin d'en permettre le retour foudroyant. C'est donc une absence d'angoisse momentanée qui occasionne toujours son retour dans la psyché. Chez Eggers, le récit lui-même, sous l'effet de la compulsion de répétition, construit au niveau de la narration ce qu'on peut appeler un ludisme distrayant, propre à engendrer les conditions idéales pour ce retour toujours inattendu du traumatisme.

3.2 Ludisme et distraction

Nous avons vu que la conscience, lors du traumatisme originel, n'était pas « prête » à se défendre contre lui. Le moyen de protection de la conscience est l'angoisse, « dont l'absence

a été la cause de la névrose traumatique » (Freud, p. 40). Si, dans son expérience initiale, le traumatisme n'a pu se produire qu'en raison de l'absence de moyens de défense, ce manque de préparation se reproduira forcément dans les répétitions compulsives auxquelles il appelle, l'incident à dupliquer étant justement une surcharge énergétique de l'appareil psychique. La répétition de traumatisme est donc tout autant marquée de ce caractère inattendu que l'événement originel.

Puisque la lectrice n'a accès qu'au texte qui relate la vie d'Eggers et non, bien entendu, à sa vie elle-même, il ne lui est possible de témoigner que du manquement qui caractérise la répétition du traumatisme, c'est-à-dire sa répétition au moyen de la narration. Par contre, à partir du constat que les faits relatés sont véridiques malgré une liberté de style, il est raisonnable de considérer que la mort des parents, outre qu'elle constitue une expérience à laquelle nul n'est jamais préparé, a effectivement été manquée par Eggers dans les faits; et, à partir de cette observation, il est possible de montrer que la narration elle-même est construite de façon à reproduire ce manquement. Le récit, à travers une stratégie de retardement délibéré de la narration des événements pénibles et par l'usage des procédés métafictionnels ludiques, imite l'état de distraction qui a permis la blessure traumatique, tout en rappelant les dangers mortels que peut entraîner cette distraction.

3.2.1 Manquement du traumatisme initial

On associe souvent le traumatisme à un événement soudain : un déraillement de train, l'explosion d'une bombe, un accident de voiture. Mais malgré cette identification précise de l'incident qui en est la cause, le traumatisme est en fait ce que l'on ne peut distinguer, puisque « the threat is recognized as such by the mind *one moment too late* » (Caruth, p. 62). Pour Dave, le moment même de la mort du père est manqué :

I did not know that the last time I saw my father would be the last time I would see my father. He was in intensive care. I had come up from college to visit, but because it had been so soon after his diagnosis, I didn't make much of it. He was expected to undergo some tests and treatment, get his strength back, and return home in a few days. (p. 35)

Une journée qui se présente comme étant une simple visite de routine se révèle après coup être un des moments les plus importants de la vie de Dave : le moment où, et il le répète deux fois comme pour se convaincre de la réalité improbable de cet événement, il voit son père

pour la dernière fois. Ce moment n'est reconnu comme tel que par la suite, et la mort du père s'est passée en son absence, sans que Dave le sache ni s'y attende. De même pour la mère : l'instant de sa mort est lui aussi indiscernable. À l'opposé de la mort du père, survenue trop vite, celle de la mère s'est produite trop lentement pour être réellement comprise comme telle par la conscience : une longue mort sans début ni fin, sans instant identifiable. Son cancer s'est généralisé lentement, puis l'a entraînée dans un coma; sa conscience est partie avant sa vie. À la toute fin, le narrateur raconte qu'il ne restait d'elle que sa respiration, dans laquelle il s'obstine à voir une intelligence, une trace de sa mère à l'esprit autrefois si sagace.

Si la mort de sa mère est de ces événements qui ne peuvent être « fully known » (Caruth, p. 62), la maladie qui l'a causée stupéfie tout autant Dave, dont les descriptions médicales trahissent son incompréhension :

They took my mother's stomach out about six months ago. At that point, there wasn't a lot left to remove—they had already taken out {I would use the medical terms here if I knew them} the rest of it about a year before. Then they tied the {something} to the {something}, hoped that they had removed the offending portion, and set her on a schedule of chemotherapy. (p. 4)

Comme le témoin pour qui le langage sera toujours inapte à raconter son expérience, Dave ne peut parler du cancer de sa mère. Les termes lui manquent, voire n'existent pas, comme si cette réalité était refusée par le narrateur. Dans *Illness as Metaphor*, Susan Sontag rappelle que, comme la tuberculose l'a été par le passé, le cancer est l'énigme médicale irrésolue de notre ère, une maladie inconnue qui défie nos connaissances :

Such a disease is, by definition, mysterious. For as long as its cause was not understood, TB was thought to be an insidious, implacable theft of a life. Now it is cancer's turn to be the disease that doesn't knock before it enters, cancer that fills the role of an illness experienced as a ruthless, secret invasion—a role it will keep until, one day, its etiology becomes as clear and its treatment as effective as those of TB have become. (Sontag, p. 5)

Une telle maladie, conçue socialement comme un mystère effrayant, voit même le mot qui la désigne devenir victime d'un impératif de silence : « The very names of such diseases are felt to have a magic power. [...] Karl Menninger has observed (in *The Vital Balance*) that “the very word ‘cancer’ is said to kill some patients who would not have succumbed (so quickly) to the malignancy from which they suffer.” » (Sontag, p. 6) L'incompréhension de la maladie limite les capacités à en parler. Dans le cas de Dave, le cancer qui est à l'origine de la perte

de sa mère est inconcevable sur deux fronts : d'abord, son statut incurable et mystérieux frappe le langage médical d'un interdit (« they tied the {something} to the {something} »); ensuite, parce qu'il est l'objet de son traumatisme, sa nature précise demeure inaccessible à la conscience de Dave. Littéralement, il ne veut (ni ne peut) rien savoir de cette maladie.

Le registre linguistique que la narration réserve à la description du cancer semble d'autant plus inadapté à la lectrice lorsque Dave lui sert la métaphore suivante : « But of course they didn't get it all. They had left some of it and it had grown, it had come back, it had laid eggs, was stowed away, was stuck to the side of the spaceship. » (p. 4) Ce genre de conception du cancer, Sontag le fait remarquer, n'est ni rare, ni anodine : le cancer est de plus en plus conçu comme « a cosmic disease, the emblem of all the destructive, alien powers to which the organism is host. [...] cancer is the disease of the Other. Cancer proceeds by a science-fiction scenario : an invasion of "alien" or "mutant" cells, stronger than the normal cells » (Sontag, p. 68). Cette image de créature monstrueuse ne s'arrête pas là : son système digestif ainsi atteint, la mère crache salive et bile dans un contenant que Dave doit vider périodiquement. Un jour, il en renverse sur ses vêtements et s'inquiète : « Will the fluid burn through my pants? I stand still and watch to see if it burns through, like acid, expecting to see smoke, a gradually growing hole—as happens when one spills alien blood. » (p. 23) Le choix de ce mot n'est pas fortuit : la substance qualifiée de « alien » est non seulement extra-terrestre, comme dans le vocabulaire des fictions d'horreur, mais en plus elle est littéralement étrangère à Dave, incompréhensible. Dave ne sait à quoi s'attendre de la part de la maladie et semble même surpris lorsqu'il constate que ses vêtements sont intacts (« But it does not burn. » [p. 23]); il l'indique comme si la réponse était incertaine, comme pour dire « Non, ce questionnement n'était pas rhétorique. »

La représentation de la maladie comme monstrueuse participe de cette logique de l'incompréhension qui caractérise l'expérience traumatique. Le texte lui-même, à l'image de l'appareil psychique du névrosé, ne peut ni concevoir clairement la réalité du cancer, ni l'aborder dans un langage qui la circonscrirait, la contiendrait. Dans les mots d'Eggers, le cancer devient plus qu'une maladie; il se transforme en un être vivant, motivé par des intentions, possédant une voix propre :

[...] when she went in again, and they had « opened her up »—a phrase they used—and had looked inside, it was staring out at them, at the doctors, like a thousand writhing worms under a rock, swarming, shimmering, wet and oily—*Good God!*—or maybe not like worms but like a million little podules, each a tiny city of cancer, each with an unruly, sprawling, environmentally careless citizenry with no zoning laws whatsoever. When the doctor opened her up, and there was suddenly light thrown upon the world of cancer-podules, they were annoyed by the disturbance, and defiant. *Turn off. The fucking. Light.* They glared at the doctor, each podule, though a city unto itself, having one single eye, one blind evil eye in the middle, which stared imperiously, as only a blind eye can do, out at the doctor. *Go. The. Fuck. Away.* (p. 4)

La tumeur est d'abord comparée à un millier de vers, ce qui lui donne déjà vie; mais cette image ne satisfait pas le narrateur (« or maybe not like worms » et elle se voit échangée contre celle d'un million de petits appendices, puis d'un affreux étalement urbain⁶. La tumeur n'est aucune de ces choses, mais elle est également toutes ces choses à la fois, comme si aucune image connue de Dave ne pouvait la décrire entièrement ou à elle seule; les métaphores se multiplient à même le texte comme les cellules malades dans le corps malade de la mère. La banlieue cancéreuse possède un œil aveugle, qui braque pourtant son regard sur le chirurgien. La narration donne même une conscience à la tumeur, et la dynamique du regard est inversée : plutôt que d'être observée par le chirurgien, la tumeur fait de ce dernier l'objet de son regard, par ailleurs défiant. Elle lui parle (« *Turn off. The fucking. Light.* »; « *Go. The. Fuck. Away.* »), elle a l'intelligence d'être agacée, l'arrogance de réclamer le corps de la mère pour sien.

En vertu de son fonctionnement mystérieux, la tumeur cancéreuse se voit souvent attribuer ainsi une conscience : « But this lump is alive, a fetus with its own will. » (Sontag, p. 13) Le cancer est, d'une part, image de putréfaction et de mort, et d'autre part, un organisme vivant qui grandit et se multiplie : « The tumor is rotten fruit, graying at the edges. Or an insects' hive, something festering and black and alive, fuzzy on its sides. Something with eyes. A spider. A tarantula, the legs fanning out, metastasizing. » (p. 32) Au fur et à mesure que la narration insuffle vie à la maladie, montrant combien la psyché est dépassée par sa nature et ses implications, elle perd de vue la mère, qui s'abîme lentement et devient de

⁶ Le cancer est d'ailleurs fréquemment utilisé comme métaphore urbaine : « The metaphor of cancer expands the theme of the rejection of the city. Before it was understood as, literally, a cancer-causing (carcinogenic) environment, the city was seen as itself a cancer—a place of abnormal, unnatural growth and extravagant, devouring, armored passions. » (Sontag, p. 73)

plus en plus inanimée : « [My mother] is a vase, a doll. A giant vase. A giant fruit. A prize-winning vegetable. » (p. 32) La tumeur s'approprié la vie de la mère, qui devient littéralement un légume, un objet. Sontag suppose que la tuberculose, parce qu'elle s'attaque aux poumons, au haut du corps qui en est la portion spiritualisée, est une maladie de l'âme. Le cancer, au contraire, s'attaque aux organes : « Cancer, as a disease that can strike anywhere, is a disease of the body. Far from revealing anything spiritual, it reveals that the body is, all too woefully, just the body. » (Sontag, p. 18) C'est à cela que la mère en est réduite : elle n'est plus que son enveloppe; sa conscience subjective est de plus en plus évacuée de sa description. Pire, au fur et à mesure que la tumeur la consume, la mère est remplacée par cette dernière : « In cancer, non-intelligent (“primitive”, “embryonic”, “atavistic”) cells are multiplying, and you are being replaced by the non-you. Immunologists class the body's cancer cells as “nonself.” » (Sontag, p. 67) La mère fait imperceptiblement la transition vers ce qui n'est déjà plus elle; c'est la mort qui s'installe silencieusement à travers ce discours euphémisant. Alors que la narration est dominée par l'impossibilité de comprendre la maladie, la mère s'éloigne progressivement de la vie, son décès occupant les coulisses du récit.

L'instant de la mort de la mère n'est jamais raconté, comme si le moment lui-même, ayant échappé à Dave, ne pouvait non plus être saisi par le témoignage. À plusieurs reprises, le récit s'attarde à décrire les derniers jours de sa vie, mais jamais il ne donne accès à un savoir définitif, à un « puis elle mourut ». Vers la fin du premier chapitre, la narration semble s'approcher de ce point, mais soudainement l'écriture passe au mode prospectif. La mère a fait promettre à ses enfants de ne pas la laisser mourir à l'hôpital; c'est sous la forme d'un plan d'évasion, d'un fantasme ludique, que le récit (n')offre (pas) à voir son décès :

[...] we will hide her under a gurney, will pose as doctors, will wear sunglasses and go quickly and will take her to the car, and I will lift her and Toph will provide some distraction if necessary, something, a little dance or something; and then we'll jump in the car and be gone, will bring her home, triumphant—we *did it!* we *did it!*—and we'll get a hospital bed and put it in the living room, where the couch was. We'll arrange for a nurse, twenty-four hours a day—actually, the bed and the nurse will be arranged by a woman, Mrs. Rentschler, who used to live across the street [...] (p. 41)

Ce récit spéculatif s'étend sur quatre pages entières, racontant des événements dont on ne sait à la lecture s'ils sont relatés ou simplement imaginés. Le moment de la mort fait l'objet d'une ellipse, il n'y a qu'un avant et un après :

The morphine drip will not be enough. [...] soon [we] will administer it every time she moans, by allowing it to flow through the clear tube and into her, and when we do the moaning stops.

We will leave while they take her away and when we come back the bed will be gone, too.
(p. 43)

C'est entre les deux paragraphes que son décès prend place, entre l'extinction de son gémissement de douleur et le moment de la disposition de son corps, pendant lequel les enfants sont absents. L'impression d'irréalité causée par cette narration au futur est encore davantage renforcée lorsqu'à la page suivante, la scène fantasmée par Dave prend fin et la narration reprend là où elle s'était arrêtée, dans la chambre d'hôpital où la mère est encore bien en vie : « we'll all set up somewhere, a nice big house in Berkeley with all of us, with a view of the Bay, close to a park with a basketball court and enough room to run— / She stirs and her eyes open slightly. » (p. 44) Le moment de la mort n'est qu'imaginé et, même dans ce fantasme, l'instant lui-même est passé sous silence par la narration; l'incident traumatique, jusque dans sa reprise à même le récit, demeure insaisissable.

Même chose pour le père : au premier chapitre, on passe littéralement d'une image de lui, malade, à la scène de son enterrement, de « At the end of the driveway my father knelt » (p. 29), à « You should have seen my father's service » (p. 33), soudainement. Entre les deux, d'autres anecdotes concernant la maladie de la mère. La mort du père s'étant produite en l'absence de tous, alors que la famille s'occupait d'autre chose, la narration reproduira ce manquement du moment de la mort en la reléguant à l'arrière-plan, comme si elle s'était produite *sous* le texte, entre ses lignes. Si le récit a la fonction de faire émerger un savoir sur l'événement traumatique, le seul savoir qu'il rend accessible est l'absence de ce savoir : il rend évident le fait que la mort a été manquée. Comme la cendre, chez Derrida⁷, le récit en

⁷ Voir à ce sujet la section 2.2.3.

tant que répétition du traumatisme ne peut témoigner de la nature de ce qui a été manqué; seulement du fait que quelque chose a bel et bien été manqué.

3.2.2 Retarder le récit

Si le décès des parents donne sa substance au tout premier chapitre, nous avons vu que la lectrice a déjà lu nombre de pages avant de s'y rendre. Lorsque celle-ci tourne la couverture du livre, elle trouve, avant le contenu narratif, les sections suivantes : un avertissement avant la page de titre, une page de droit d'auteur investie par la plume d'Eggers, de nouveaux avertissements, une section de règles et suggestions au plaisir de la lecture, une préface contenant des commentaires sur la forme du récit et la retranscription de certaines scènes omises, une table des matières, ainsi qu'une longue section de remerciements contenant anecdotes, recommandations pour la lecture, appels directs à la lectrice, une adresse postale où rejoindre l'auteur et diverses raisons de le faire, titres de rechange, caractéristiques psychologiques de l'auteur sous forme de liste, thèmes majeurs de l'œuvre aussi sous forme de liste puis à nouveau sous forme de tableau, grille détaillée des revenus tirés du livre, guide incomplet des symboles et métaphores et, enfin, dessin d'une agrafeuse.

Le tout s'étend sur quarante-cinq pages, bien remplies de texte mais dont le contenu est souvent futile ou redondant, par exemple : « [The author] would like to acknowledge the distinguished Senator from Massachusetts. And Palestinian statehood. And the implicit logic of the instant replay rule. » (p. xxv) Ces commentaires déroutants et hors de propos, comme plusieurs autres, ne trouveront aucun écho dans tout le reste du récit. Il semble que l'auteur tente simplement de retarder le plus possible l'entrée dans le texte du chapitre premier, qui aborde l'événement traumatique, le récit de la mort des parents dont il a de la difficulté à parler.

Il est révélateur que ce retardement délibéré se fasse sur un ton aussi badin, inapproprié pour une thématique funèbre. Le ludisme métafictionnel dont use Eggers fait écho à la distraction qui précède tout traumatisme, ce manque d'angoisse à la faveur duquel l'incident violent prend la conscience au dépourvu et lui porte atteinte. Il induit au niveau narratif une sorte de latence qui force un délai prolongé avant la plongée dans le drame. Faire le récit du décès de ses proches n'est évidemment pas une tâche facile. Eggers retarde ce moment car,

bien que, comme il l'affirme en page de copyright, il n'aurait pu raconter rien d'autre que cette mort (« at the time of this writing, the author had no imagination whatsoever for those sorts of things, and could not conceive of *making up* a story or characters—it felt like driving a car in a clown suit » [p. iv]), l'écriture de son histoire personnelle lui est néanmoins très pénible :

I wrote it quickly because, frankly, it was like writing, while drunk, in a sauna. Not drunk. On speed. Anxiety mixed with physical discomfort mixed with a faint warm and comfortable feeling, but tempered knowing that if I stayed too long in this place I would suffocate or bleed to death, after banging my fists and head against the humid wooden walls. (*MIS*, p. 7)

L'angoisse, ici, se place en situation d'opposition avec le ludisme et la distraction. Braquer la conscience sur la répétition de l'événement traumatisant est source d'angoisse. Mais, quoique cette angoisse soit nécessaire pour protéger la conscience contre une nouvelle blessure, la répétition du traumatisme doit nécessairement être précédée de cette insouciance originelle, car elle est la seule condition qui puisse recréer le traumatisme, dont la caractéristique principale est d'avoir été inattendu et incompris. En entraînant la lectrice dans un texte truffé de blagues et de commentaires inconséquents, Eggers la prépare en quelque sorte à vivre le même choc que lui-même a vécu, lui proposant le curieux dessin d'une agrafeuse et, dès la page suivante, l'épisode le plus sombre du récit.

Dans *Mistakes We Knew We Were Making*, Eggers commente d'ailleurs son propre processus d'écriture et les raisons qui l'ont poussé à composer ces longs préliminaires. Si leur effet est en définitive de repousser l'entrée de la lectrice dans le récit de la mort, l'intention de départ était plutôt de reporter le moment de son écriture même :

See, the Acknowledgements were written before the rest of the book, as both an organizational device and a stalling mechanism. I was not looking forward to writing the first chapter, and wasn't sure if I could write those thereafter, so I had a nice time fiddling with the front matter, which came easily, and helped me to shape the book in my head before starting into it. (*MIS*, p. 16)

Si au premier regard il ne semble remplir aucune fonction, le ludisme est ici décrit comme une stratégie dilatoire, mais en même temps structurante : c'est précisément en retardant le moment de l'écriture qu'il permet qu'elle se produise. Simultanément à l'impossibilité de plonger dans le cœur du témoignage, Eggers a trouvé aisé de faire débiter son récit par un

relâchement de tension analogue à l'état vulnérable de l'appareil psychique. Le contenu métafictionnel contribue à créer son style espiègle. « All metafiction "plays" with the form of the novel » (Waugh, p. 43); par cette incursion dans le jeu, la métafiction pousse la conscience à baisser la garde, laissant le champ ouvert à l'avènement du choc traumatique.

3.2.3 Métafiction et ludisme

Dans le récit de la vie d'Eggers en tant que gardien légal de son jeune frère, ce qui revient le plus souvent est l'aspect dysfonctionnel de leur vie : Toph est constamment en retard à l'école, leurs habitudes alimentaires sont pitoyables, etc. Mais cette dysfonctionnalité remplit une fonction cohérente avec l'horizon dont ils sont issus : Dave tente de répondre à une histoire familiale tragique en multipliant les distractions. L'effet de cette irresponsabilité est de détourner leurs consciences du souvenir pénible de la perte des parents afin de les alléger de l'angoisse causée par le traumatisme.

La métafiction est question de ludisme et de perturbations, et c'est sous forme de bruit constant ou de jeux que Dave maintient un état de distraction générale : « While we drive, when there is not watershed rock and roll on the radio, [...] we play word games. There must be noise, there must be music and games. No silence. » (p. 58) Le silence est un malaise à étouffer au moyen d'activités bruyantes. Le silence permet le recueillement et laisse la conscience à elle-même et, chez le névrosé victime de traumatisme, une conscience oisive est une proie facile pour la compulsion de répétition. L'atmosphère imprévisible, préconisée par le jeu, à la fois garde Dave et son frère en état de tension, et les distrait de l'obsession de l'objet traumatique.

C'est là d'ailleurs le but avoué des manigances de Dave : « It is an unsaid mission of mine, the source of which is sometimes clear and sometimes not, to keep things moving, to entertain the boy, to keep him on his toes. » (p. 88) Dave raconte que son frère et lui organisent à l'intérieur de leur appartement des combats à l'épée avec des bâtons; qu'il a craché de l'eau sur Toph, encore une fois à l'intérieur; qu'il lui a enfoncé un melon dans la figure. La raison en est bien simple :

Because Beth is always pulling out old photo albums, crying, asking Toph how he feels, I feel I have to overcompensate by keeping us occupied. I am making our lives a music video,

a game show on Nickelodeon—lots of quick cuts, crazy camera angles, fun, fun, *fun!* It's a campaign of distraction and revisionist history—leaflets dropped behind enemy lines, fireworks, funny dances, magic tricks. *Whassat? Lookie there! Where'd it go?* (p. 88)

La vie que tente de créer Dave prend une dimension formelle intéressante, calquée sur la forme de contenus télévisuels. C'est dans le vocabulaire d'un montage stupéfiant, rapide, saccadé et amusant que cette distraction est qualifiée. Parce que sa sœur est l'agent de souvenirs douloureux, Dave s'évertue à étourdir son frère dans un tourbillon d'effets spéciaux : « fireworks, funny dances, magic tricks ». Les efforts que Dave déploie pour nourrir un climat d'insouciance sont décrits dans les mots correspondant à une mise en forme invasive et divertissante, ce qu'on pourrait relier, au niveau de l'esthétique narrative d'Eggers, à la métafiction. En effet, la métafiction est ici une façon de noyer la douleur propre au récit de traumatisme sous des feux d'artifices formels à l'intention de la lectrice, en synchronie avec ces tours de magie dont Dave use pour amuser Toph.

Certaines scènes d'enfantillages entre Dave et Toph coïncident justement avec des contenus métafictionnels. Comme le suppose la dynamique exposée par Miller dans *Bequest and Betrayal*, la perte de ses parents amène Dave, libéré de l'autorité parentale, à avoir une attitude de défi envers l'héritage familial : « as much as I want to carry on our parents' legacy, he and I will also be doing some *experimenting*. » (p. 88) Pour alléger l'atmosphère et promouvoir le plaisir, « the fun Toph and I are trying desperately to create » (p. 62), Dave encourage Toph à pratiquer certains jeux que ses parents n'auraient jamais tolérés : « For example, we soon discover that, because the floors of the house are wood, and the house sparsely furnished, there are at least two ideal runways for sock sliding. The best is the back-deck-to-stairway run (fig. 1) » (p. 62). La lectrice trouve en effet du côté droit de la page la figure 1, un diagramme de l'étage avec une flèche marquant la meilleure trajectoire pour leurs glissades (une seconde figure apparaît à la page 78 concernant la meilleure trajectoire de leur nouvel appartement). L'inclusion de diagrammes dans des textes de fiction fait partie des toutes premières stratégies métafictionnelles. De semblables figures se trouvent entre autres chez Barthelme, qui inclut de nombreuses illustrations aux pages de *The Dead Father*, par exemple des schémas sommaires et absurdes montrant la disposition de convives à un pique-nique ou encore de gens tirant sur un câble. Barth utilise également cette stratégie, par exemple dans sa célèbre nouvelle « Lost in the Funhouse », où il reproduit le triangle de

Freitag. Ce genre d'exploration au niveau de l'utilisation de la page, dans un texte comme celui d'Eggers, ne peut manquer de faire écho aux œuvres des grands métafictionnistes postmodernes; il est d'autant plus révélateur qu'elle se fasse dans le contexte de scènes où les deux frères tentent de s'amuser afin d'échapper à l'emprise du traumatisme.

Sur le plan de la matérialité même du témoignage d'Eggers, la métafiction a un effet de distraction. L'écriture du traumatisme en est évidemment elle-même une répétition, et cela suppose un aller-retour constant au niveau du ton. Le témoignage, nous l'avons vu, appelle à une expérience poétique du langage qui lui soit propre. Le traumatisme, par nature, est à la fois connu et inconnu par la conscience; son récit investira donc naturellement la zone opposée à sa réitération, son oubli momentané. Lorsque Eggers livre la narration à l'exploration formelle ludique de la métafiction, il permet à son récit de recréer cet état insouciant de la conscience. S'il semble d'abord contre-intuitif qu'un sujet si sombre soit abordé à travers une forme si irrévérencieuse, il apparaît en définitive que cette forme remplit un rôle important pour le récit de traumatisme. La légèreté que la métafiction confère à la lecture permet une transmission réussie du témoignage, qui ne peut exprimer son message correctement ni même être entendu sans une poétique propre. La mise en discours du traumatisme est en effet contrainte à certains détours formels : « it must [...] be spoken in a language that is always somehow literary : a language that defies, even as it claims, our understanding. » (Caruth, p. 5) Ce langage littéraire se manifeste chez Eggers par une autoréférentialité dévorante, qui répond au niveau narratif à la désinvolture de la conscience non préparée à l'événement traumatique; une conscience pour laquelle le traumatisme, même dans sa répétition, se vit chaque fois avec une surprise renouvelée.

3.3 *L'incessant aller-retour*

De son usage de la métafiction à sa relation à l'héritage parental, de son attitude envers la référentialité autobiographique à sa logique testimoniale, Dave Eggers a construit le récit de sa vie, sous tous ses angles, de façon paradoxale. L'attitude de Dave, son avatar narratif, est souvent double et indécise face à ce qui lui arrive; le ton de la narration alterne lui aussi, parfois plusieurs fois en une même phrase, entre une voix enjouée et une écriture tourmentée. De toute évidence, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* est un récit de l'hésitation et de la simultanéité, de relations doubles et paradoxales.

Cette structure, en fin de compte, est symptomatique de l'objet qui est à sa base : le traumatisme, dont le fonctionnement est lui-même paradoxal. Chez Eggers, ce paradoxe se manifeste par une fantasmagorie compulsive doublée d'un ludisme métafictionnel. En fait, ces deux facettes du témoignage ne peuvent exister l'une sans l'autre; ainsi que l'a montré Caruth, le récit de traumatisme est nécessairement un aller-retour constant entre distraction et compulsion de répétition et, en cela, le récit d'Eggers ne fait pas exception. Cela résulte en une poétique de l'alternance qui ne peut s'établir dans une seule de ces deux positions et dont la spécificité, ultimement, réside en ce non-choix, cette intermittence, voire cette simultanéité incompatible mais inévitable.

3.3.1 Comment déjouer la mort

Si la répétition du traumatisme et l'interruption de l'état d'angoisse coexistent à même le récit d'Eggers, il arrive par moments que cette coexistence devienne immédiate et la relation intime qui les lie, plus évidente. Parmi les scénarios fantasmagoriques où Dave ou son frère sont victimes de terribles calamités, quelques-uns se démarquent par leur dénouement inattendu : malgré les menaces, les héros survivent miraculeusement, dans un scénario aussi parfait que convenu. On y voit cette angoisse qui pousse la narration à investir à nouveau une scène violente mais, au même moment, la lectrice est prise à témoin d'un instant de libération de l'emprise du traumatisme sur le narrateur, qui alors même qu'il recrée l'horrifiante surprise d'un danger inattendu, s'en rend maître en dominant entièrement la situation.

Le premier moment de cette nature a pour tremplin une scène en automobile, où Dave conduit alors que Toph est à ses côtés. Sur la route, les autres véhicules sont autant de menaces : « Each one could kill us. All could kill us. The possibilities leap into my head—we could be driven off the cliff and down and into the ocean. » (p. 55) Mais aussitôt, la narration se réoriente et le danger est bientôt maîtrisé : « But fuck, we'd make it, Toph and I, given our cunning, our agility, our presence of mind. Yes, yes. If we collided with a car at sixty miles per hour on Highway 1, we could jump out in time. Yes, Toph and I could do that. We're quick-thinking, this is known, yes, yes. » (p. 55) Dave insiste sur le fait que son frère et lui seraient *prêts*, précisément ce que la conscience n'est pas lorsque le traumatisme frappe. Mais, ici, à cette occasion, le danger est à la fois soudain et attendu. Puisque, à cette occasion, son esprit est conscient du danger (« Each one could kill us»), Dave élabore un type

particulier de fantasme traumatique dans lequel sa présence d'esprit ainsi que celle de son frère les sauveront. L'accent est mis sur leurs psychés, sur l'avantage que leur donnerait une pensée plus rapide (« quick-thinking ») que l'événement violent n'est soudain. Cette fois, contrairement au moment du traumatisme originel, ils seraient prêts : « we would quickly plan out—no, no, we would instantly *know the plan*—what to do, the plan of course being obvious, so obvious » (p. 55). Dave en est réduit à créer de tels scénarios afin de se convaincre de sa capacité à les maîtriser; mais au moment même où Dave s'imagine être prêt, son choix de mots indique clairement qu'il ne l'est pas : il doit rattraper ses propres mots, remplaçant « nous planifierions » par « nous connaîtrions immédiatement le plan », comme s'il était possible de générer instantanément, à deux, un plan complexe qui répondrait à cette situation.

L'épisode se termine avec un dispositif parodique qui revient de nombreuses fois tout au long du texte, sous des formes légèrement différentes. Cette scène, longue d'une page, où Toph et lui-même sautent de la voiture de façon synchronisée alors qu'elle dévale une falaise, semble tirée tout droit d'un mauvais film d'action. Et, comme toute scène d'action finale triomphante, elle est couronnée d'un dialogue contraint et affecté, à mi-chemin entre l'humour et l'héroïsme : « ME : Whew! That was close! / HE : I'll say! / ME : You hungry? / HE : Hey, you read my mind. » (p. 56) Dans un autre scénario du même genre, où le danger survient mais est en définitive surmonté, ce type de dialogue se reproduit. Cette fois, comme dans un scénario de film d'horreur de série B, le danger émane du gardien d'enfant qui, comme nous l'avons vu précédemment, s'attaque à Toph :

No. Toph would find a way. [...] He'd bust Stephen's head in with the bat, and when I get home he'll be a hero, tired, and bruised, but a hero and happy and he will not blame me for leaving, will understand.

ME : Whew! That was close!

HE : I'll say!

ME : You hungry?

HE : Now you're talking. (p. 143)

Dans ces scènes, il est à noter que non seulement le danger est représenté comme attendu et inattendu à la fois, mais, de plus, les stratégies littéraires correspondant d'une part à l'angoisse de la compulsion de répétition (l'envolée fantasmatique), d'autre part à

l'insouciance ludique (la parodie métafictionnelle), contribuent toutes deux à créer un épisode mettant en scène la nature double et paradoxale de la logique traumatique.

Cette dualité s'exprime aussi, à bien plus petite échelle, par des choix de mots parfois surprenants et lourds de sens. Vers la fin du récit, les personnages se retrouvent dans des circonstances en tous points semblables à la scène de l'accident de voiture. Dave est au volant et Toph est à ses côtés : « On the bridge, Toph is making cow sounds at the people walking, because it brings us both to tears. » (p. 407) Déjà, ce choix de mots est étrange : « bring to tears » est une expression au sens ambigu, qui évoque autant le rire que les larmes, la distraction que le traumatisme. Mais un peu plus loin, le vocabulaire devient encore bien plus inquiétant : « It's hard to convey why this is funny. Maybe this isn't funny, but we're dying. I can barely see; it's killing us. I try to drive straight, wiping my eyes. » (p. 408) Devant un tel choix de mots, dans une telle circonstance, la lectrice ne peut faire autrement que de sursauter. Choisir d'exprimer qu'une blague est drôle en utilisant ces mots, « it's killing us » ou « we're dying », est lourd de sens. Entre l'hilarité et la fatalité, ces mots ont comme le traumatisme deux facettes indissociables l'une de l'autre, deux sens dont l'un est l'envers de l'autre. Dave rit tant qu'il a de la difficulté à conduire correctement, risquant un accident. Le moment est une plaisanterie dangereuse, une distraction fatale.

3.3.2 L'intermittence, thèmes et styles

À cette dynamique paradoxale répond, dans le récit d'Agatha Christie, un style souvent inégal marqué par l'alternance entre des tons incompatibles. La narration elle-même semble ambivalente; le récit oscille entre différentes façons de se dire. La maladie, par exemple, qui inspire tant d'effroi, est soudainement décrite comme étant fascinante et adorable. Cet extrait est la suite directe du paragraphe sur le cancer de la mère, cité en 3.2.1 :

[...] one blind evil eye in the middle, which stared imperiously, as only a blind eye can do, out at the doctor. *Go. The. Fuck. Away.* The doctors did what they could, took the whole stomach out, connected what was left, this part to that, and sewed her back up, leaving the city as is, the colonists to their manifest destiny, their fossil fuels, their strip malls and suburban sprawl, and replaced the stomach with a tube and a portable external IV bag. It's kind of cute, the IV bag. She used to carry it with her, in a gray backpack—it's futuristic-looking, like a synthetic ice pack crossed with those liquid food pouches engineered for space travel. We have a name for it. We call it « the bag. » (p. 4)

La description conclut la métaphore du cancer comme une ville-monstre, puis fait brusquement volte-face au niveau du style, utilisant des expressions communes et positives (« kind of cute », « futuristic-looking », « space travel ») pour décrire l'appareil qui remplace le système digestif de la mère, grugé par le cancer. Le paragraphe, largement un récit d'horreur, se termine sur une blague ironique très peu amusante : « We have a name for it. We call it "the bag." » Le commentaire dénote une évidence : ils nomment le sac, « le sac ». Si c'est là que réside l'effet plus ou moins comique, la plaisanterie donne aussi l'impression à la lectrice que, pour détourner l'attention du caractère pénible de la matière du récit, la narration s'évertue à narrer à tue-tête, même s'il n'y a rien à dire. D'un pullulement interminable de métaphores toutes plus abominables les unes que les autres, on en revient à un discours convenable et limité, où les mots manquent : il n'y a soudainement plus d'invention; platement, un sac est un sac. Le ton est inégal, comme si Eggers ne savait comment parler de la maladie : à la blague, ou de façon sérieuse?

Cette discontinuité stylistique se manifeste à de nombreuses reprises, habituellement lors de scènes représentant le traumatisme originel ou des fantasmes liés à la compulsion de répétition. Les nombreuses instances où Dave s'imagine les crimes du gardien contre la personne de son frère sont souvent prétextes à un surprenant mélange d'horreur et de raillerie. Après le récit imaginaire d'une violente attaque (« handcuffs, floorboards, clown suits, leather, videotape, duct tape, knives, bathtubs, refrigerators » [p. 126]), Dave imagine le témoignage qu'il devra livrer à son propre procès :

You didn't really know anything about this man, did you?
 I knew he was Scottish. Or English.
Or Irish.
 Could have been.
And you left your brother to go where?
 Out. To bars.
To bars. And what was at these bars?
 Friends, people, beer.
Beer.
 There was a special, I think.
A special.
 On the beer. Certain kinds. (p. 127)

L'échange est sombre et rempli de terribles accusations; par ce dialogue fantasmé, Dave exhibe sa supposée culpabilité. Mais cette parodie d'un espace énonciatif convenu (celui de

l'interrogatoire-choc des séries criminelles, par exemple) ajoute à la scène un côté absurde. D'abord, Dave se retrouve à la barre pour répondre des crimes qu'un autre aurait perpétrés; ensuite, ses réponses sont grossièrement incriminantes et écrites de façon à contraster exagérément avec les circonstances imaginées. L'ironie métafictionnelle de ce ton inapproprié joue de l'idée que Dave aurait laissé son frère avec un psychopathe, en toute connaissance de cause, parce que veiller sur sa sécurité lui tenait moins à cœur que de profiter de spéciaux sur la bière (pire, sur « certaines sortes » seulement). L'effet de cet interrogatoire est de montrer que de telles accusations seraient absurdes et, par ricochet, que Dave ne peut être tenu de prévenir tous les dangers. Sous le couvert d'une surresponsabilisation du narrateur, la scène transmet le message inverse, c'est-à-dire que ce genre d'événement, comme le traumatisme, est toujours inattendu, imprévisible; mais au même moment, cet extrait témoigne de l'obsession narrative de pouvoir toujours prévoir et empêcher tout danger.

Cette dualité des messages est symptomatique de l'ambivalence psychique dont le névrosé fait l'expérience. La compulsion de répétition suppose que l'esprit soit tour à tour tendu et relâché. Voilà d'ailleurs la position exacte dans laquelle se trouve Dave lorsqu'il laisse Toph avec le gardien, à savoir libéré mais terrifié :

Then out the door, down the steps and into the car and as I'm backing out of the driveway there is the usual euphoria—

Free!

—which pretty much overtakes me. Often I laugh out loud, giggle, bang the steering wheel a few times, grinning, put the right tape in the stereo—

This time it lasts for ten, twelve seconds.

Then, at the moment that I am turning the corner, I become convinced, in a flash of pure truth-seeing—it happens every time I leave him anywhere—that Toph will be killed.

(p. 125)

Pour Dave, l'euphorie peut se transformer en angoisse en un éclair. Un état n'existe pas sans l'autre. Ces deux postures contradictoires se passent constamment le relais, que ce soit dans la conscience diégétisée de Dave, comme nous venons de le voir, ou dans la narration, entrecoupant un dialogue anodin de scènes de torture :

« So. How's Toph? » he says.
 « Fine, » I say.
 Pliers, handcuffs—
 « Where is he? » he asks.
 Paint thinner, vaseline—
 « He's home. Baby-sitter. »
 Other stuff—*stuff he brought from Scotland!*—
 « Oh. »
 I change the subject. (p. 132)

Le comportement désinvolte de Dave et le ton inoffensif du dialogue ne cadrent pas avec les images d'horreur mêlée d'absurde (« *stuff he brought from Scotland!* ») que la narration donne à lire entre les répliques. Le récit effectue un aller-retour vertigineux entre une scène factuelle (que l'on imagine référentielle) et un monde d'obsession où tout est prétexte à imaginer un danger inattendu.

Ce genre d'intermittence stylistique trouve ses sources dans la dynamique du traumatisme originel, auquel le récit ne s'attaque de front qu'après avoir tenté plusieurs fois d'en faire la narration avant d'abandonner la partie. Si le premier chapitre aborde le sujet de la maladie, nous avons vu que la mort elle-même n'y figure jamais. Attardons-nous plus en détail à l'événement du décès du père, qui n'est raconté nulle part. De courts épisodes de la maladie paternelle sont évoqués çà et là, entre de longues scènes à propos de la mère; puis, la narration saute directement au service funéraire du père, omettant entièrement l'événement pourtant central de sa mort. À la page 5, la narration passe le temps d'un paragraphe du présent, celui du saignement de nez de la mère, au passé, décrivant longuement le réveil de Beth, la sœur de Dave, en pleine nuit. Après quatorze lignes de texte narrant ses déambulations nocturnes, le paragraphe se clôt sur cette scène dont elle est le témoin, une première allusion du texte, brève et énigmatique, à la maladie du père : « [...] at the end of the driveway, was my father, kneeling » (p. 6). Puis, le récit reprend au présent. Plus loin, après six pages de scènes au sujet de la mère narrées au présent, la narration revient enfin au père et reprend là où elle l'avait laissé : « [...] He did not move. His suit, even with him kneeling, leaning forward, was loose on his shoulders and back. He had lost so much weight. A car went by, a gray blur. She waited for him to get up. [...] » (p. 12) Puis, le récit

s'interrompt encore, pour reprendre une nouvelle fois à la page 20 avec un court paragraphe poursuivant le récit de l'anecdote : « My father had not moved. Beth stood in the entranceway to the family room and waited. [...] » (p. 20) Le même manège se répète à nouveau, l'histoire reprenant cette fois à la page 29 (« [...] Then she knew. He had been falling. In the kitchen, in the shower. She ran and flung open the door, threw the screen wide and ran to him. » [p. 29]), accordant à peine cinq lignes à la suite de cette même anecdote. Lorsque la narration revient une dernière fois au père, à la page 33, il est déjà question de ses funérailles.

La maladie tout entière du père est comprimée dans l'espace narratif d'une seule scène, dont la durée semble être de l'ordre de quelques minutes à peine; cependant, la narration s'arrête et reprend constamment, étirant cette courte durée temporelle sur une longue étendue textuelle, comme si l'aborder de front était impossible. Le récit de la maladie du père est discontinu, alternant entre l'angoisse de Beth qui réalise lentement la gravité de l'incident et le présent de la narration, auquel on revient sans cesse comme pour en chasser la douloureuse image du père agenouillé. Même le ton des extraits en question trahit l'impression de n'avoir pas reconnu à temps le danger : ce n'est qu'à la toute fin de l'avant-dernier épisode que Beth se rend compte de ce qui se passe (« Then she knew. »). Au moment où elle comprend la nature de l'événement traumatique, il est déjà trop tard; elle accourt mais n'atteint jamais le père en détresse, car la narration se détourne brusquement de lui et n'y revient que pour ses funérailles. La surprise caractérisant la mort du père se manifeste par le truchement d'une focalisation changeante et instable, qui ne sait pas plus que la conscience si elle doit se détendre où se tendre, ni vers quel parent diriger sa vigilance.

En effet, le décès de la mère semblait devoir se produire bien avant celui du père. L'inquiétude familiale au sujet de ce dernier est inégale, change selon les circonstances. Le jour de sa mort, l'attitude de la famille connaît des hausses et des baisses de tension :

A week after he was admitted, the doctor had called, said things were not looking good, that it could be any time.

My mother scoffed. She and Beth went in.

They sat for a time in the room, in the smoke.

« Come back later, » he said. « I'm taking a nap. »

They drove home.

« He's not going to go today, » said my mother, amused by the worrying. « He's not going to go today, or tomorrow, or next week. He just went in. »

In an hour he was gone. (p. 377)

Cet aller-retour entre l'inquiétude et l'indifférence rappelle la scène de fantasme du gardien, où Dave admet avoir ignoré les signes explicites qui annonçaient le danger : d'abord, le médecin les prévient, mais la famille ignore les signaux d'alarme. Il est révélateur que le verbe « to go », grave euphémisme pour la mort, soit utilisé deux fois de suite dans des phrases se contredisant : d'abord, « He's not going to go today, or tomorrow or next week », puis « In an hour he was gone », montrant que c'est précisément au moment où on ignore la possibilité de cette mort qu'elle survient. En un sens, les deux affirmations s'accordent presque : le père n'est pas décédé le lendemain ni la semaine suivante; par contre, il est bel et bien décédé le jour même, « today », plus tôt au lieu de plus tard, dans l'heure suivante. C'est l'alternance des postures psychiques qui retient l'attention de la lectrice, ici. D'abord, l'angoisse causée par l'avertissement du médecin, puis la dérision de la mère, puis la préoccupation que l'on devine au fait que mère et fille se rendent à l'hôpital, suivie de la calme certitude de la mère. Enfin, le décès du père, ultimement inattendu. L'un ne va pas sans l'autre; l'événement traumatique lui-même se caractérise par une succession de moments d'angoisse et d'insouciance, qui se traduit au plan formel par une esthétique de l'intermittence:

Le récit de la mort de la mère est tout autant marqué par ce stigmate du traumatisme. Nous l'avons vu, la narration y fait allusion silencieusement à l'occasion d'une scène prospective, fantasmée; puis, le récit revient au présent et à la chambre d'hôpital où la mère est toujours en vie. Le chapitre se termine alors que Dave et Toph passent la nuit dans cette chambre, avec la mourante. Comme il est impossible à Eggers de se représenter la mort de sa mère, il clôt le chapitre avec le paragraphe suivant :

Toph is on his back, his arms splayed. He sweats when he sleeps, regardless of the room's temperature. When he sleeps, he moves and turns around and around, like the hands of a clock. His breathing is audible. His eyelashes are long. His hand hangs over the foldout bed. As I am looking at him, he wakes up. He gets up and comes to me as I am sitting in the chair and I take his hand and we go through the window and fly up and over the quickly sketched trees and then to California. (p. 45)

Dès les premiers mots du chapitre suivant, Dave et Toph sont déjà en Californie, chantant à tue-tête en voiture. Ce paragraphe est tout ce qui sépare narrativement le moment où la mère dort à l'hôpital et celui où les garçons orphelins plaisantent, insoucians, sur les routes de la Californie. Le décès de la mère, une fois que la narration y a fait allusion sous le mode fantasmatique, se produit à nouveau, quelque part *sous* ce paragraphe. On ne sait comment aborder le décès; on l'évoque par deux fois, mais en définitive, on ne le dit jamais. La narration saute d'un événement à l'autre sans savoir à quoi elle doit s'accrocher, tout comme la conscience ne sait pas ce dont elle doit se préoccuper avant que le traumatisme la surprenne. Le chapitre se termine donc sans avoir fait l'examen de cet événement (d'ailleurs inconnaissable), mais il porte les traces de cette esthétique de l'intermittence, qui en communique l'essence mieux qu'un portrait déproblématisé, qu'un « puis elle mourut ».

Dans les dernières lignes, Toph dort et tourne comme les aiguilles d'une horloge; le temps passe; la mère disparaît. La période la plus difficile, l'avant et l'après immédiats de la mort, fait l'objet d'une ellipse dans le récit, remplacée par une image des frères qui s'envolent par la fenêtre jusqu'en Californie, « over the quickly sketched trees » qui sont eux-mêmes une figure de l'ellipse. Ces arbres ainsi que cette envolée qui annonce déjà l'image du frisbee sont deux métaphores structurantes du récit : elles enchâssent respectivement le premier chapitre et tout le reste du récit. En raison de la façon dont chacune figure à sa manière le cycle de la vie et de la mort, ces images prennent en quelque sorte le récit d'Eggers en charge, et assurent à ce dernier une conclusion digne de la complexité de ses enjeux.

3.3.3 Montées et descentes

Les arbres esquissés (« over the quickly sketched trees ») qui closent le chapitre sont familiers à la lectrice, car ils font allusion à sa toute première phrase, étudiée plus haut⁸ : « Through the small tall bathroom window the December yard is gray and scratchy, the trees calligraphic. » (p. 1) Le premier chapitre est enchâssé entre deux phrases se faisant étrangement écho l'une à l'autre à travers le thème des arbres. Ceux du début sont « calligraphic », référence à l'écriture singulière d'un individu, à la trace que laisse sa plume sur le papier. La calligraphie est non seulement unique à toute personne qui écrit mais, comme la voix autobiographique, elle est aussi réputée dévoiler des dimensions cachées de la psyché de l'individu au moyen d'une analyse graphologique. La mention de la calligraphie est significative dans le cadre d'une autobiographie et particulièrement intéressante s'il s'agit d'un récit de traumatisme, dans lequel de nombreuses forces psychiques inconscientes entrent silencieusement en jeu dans le processus d'écriture. Dès le début, on associe les arbres à l'écriture de soi, plus précisément au récit de la mort des parents, qui révèle les préoccupations les plus intimes. Mais à la fin du chapitre, la minutie associée à la calligraphie a disparu et les arbres deviennent « quickly sketched »; ils ne sont plus qu'esquissés, une représentation médiatisée non seulement artificielle mais partielle, tout comme le lourd récit de ce premier chapitre qui ne transmet qu'imparfaitement l'expérience traumatique. Ces « quickly sketched trees » au-dessus desquels les frères s'envolent sont précisément le survol rapide de tout ce qu'il y a entre ce moment où la mère n'est pas encore morte et le moment où les garçons habitent déjà en Californie, par la force de cette scène à la fois réelle (ils s'établissent bel et bien en Californie) et fantasmatique (ils échappent à la mort). Le lien entre la représentation et le traumatisme est ici très fort; le décès n'est ébauché qu'en passant, on n'en parlera pas.

L'arbre ouvre et clôt l'épisode du traumatisme originel; il renferme aussi en lui l'image de la dynamique traumatique telle que Dave en fait l'expérience. L'arbre est ce qui plonge ses racines dans la terre, mais élève ses branches vers le ciel. Il incarne un pont entre ces deux mondes, assure une médiation entre eux. Une dynamique intéressante s'installe justement

⁸ Voir à ce sujet la section 1.1.2.

chez Eggers entre les hauteurs célestes et les profondeurs terrestres, liées respectivement à la force de vie et à l'inévitabilité de la mort. Dave et Toph s'échappent de la scène du traumatisme par les cieux, en s'envolant par la fenêtre, loin au-dessus de l'emprise de la mort. Le deuxième chapitre donne à voir, l'une après l'autre, des anecdotes éparées sur leur vie en Californie, mais elles sont disséminées tout au long d'une action globale qui les voit se rendre à la plage, où ils finissent par jouer au frisbee. Ce fil narratif, s'il prend peu de place et se développe lentement, fait de ce chapitre une continuation de l'idée d'émancipation communiquée par l'envol de la fin du chapitre précédent.

D'abord, au tout début, le narrateur interpelle ainsi la lectrice, partageant avec elle l'euphorie de l'envol : « Picture us from above, as if you were flying above us, in, say, a helicopter, or on the back of a bird » (p. 47). Le ciel est une source récurrente d'exaltation tout au long du trajet : « there is sky not only above us but below us, too [...] we are driving in the sky, with clouds whipping over the road, the sun flickering through, the sky and ocean below » (p. 50); « birds swooping up and over then back, circling around us—they too, for us!—then the cliffs before Seaside—then flat for a little while, then a few more bends and can you see this motherfucking sky? » (p. 60) Les oiseaux reviennent à plusieurs reprises dans ce chapitre comme symboles de liberté et d'évasion. Aspirant à atteindre comme eux l'altitude des plus hautes branches, les deux frères font l'ascension des montagnes qui les mènent à la plage comme l'arbre étire sa cime vers le soleil, source de vie.

Ce chapitre se clôt sur une scène singulière, dont la narration se fait sur un ton étonnamment spirituel, voire métaphysique, vu son contenu; les frères, une fois arrivés à la plage, jouent au frisbee. Cela semble une activité mondaine, comparativement à l'emphase mystique des derniers mots : « Religious people fall to their knees. No one has ever seen anything quite like it. » (p. 69) Il s'agit, après tout, d'un avatar de sport olympique, tenu en l'honneur des dieux; le jeu prend tout son sens dans ce désir de rejoindre, dans une performance du corps au sommet de sa forme, les altitudes célestes par le lancer d'un disque le plus haut et le plus loin possible : « it goes higher than anyone has thrown before, so that in the middle of the pale blue there is only the sun's glazed headlight and the tiny white disc » (p. 68). Ce n'est pas simplement haut que Dave veut lancer le disque, mais plus haut que quiconque ne l'a jamais lancé, afin de se retrouver à travers lui au sommet du monde, seul au

milieu du ciel. La signification de cette activité dans la dynamique entre vie et mort prend tout son sens lorsque Dave affirme que, pour que le disque atteigne le ciel, « you have to throw the *living shit* out of the thing » (p. 68; nous soulignons). Mais, tout comme l'arbre aux hautes branches ne peut exister sans racines, la vie que le récit exalte dans le jeu ne peut exister sans le contraste de la mort :

When I run I can feel the contracting of my muscles, the strain of my cartilage, the rise and fall of pectorals, the coursing of blood, everything working, everything functioning perfectly, a body in its peak form, albeit on the thin side, just a bit shy of normal weight, with a few ribs visible, which, come to think of it, might look weird to Toph, might look kind of anemic, might frighten him, might remind him of our father's weight loss, of the way his legs, as he sat at breakfast in his suit, that fall, after he had given up on chemotherapy but was still going to work, his legs were like dowels under his flannel pants, thin dowels under those gray flannel pants, now so baggy. (p. 68)

En cette unique phrase coexistent d'abord le corps vivant et explosant de santé et, immédiatement après, sans autre transition qu'un « albeit », l'idée obsessionnelle d'un corps maigre, malade et enfin mourant, sous la forme d'un retour de la maladie du père. Le frisbee est la métaphore parfaite du cycle de la vie : l'ascension lente vers le soleil, suivie de la chute vers la terre.

Par contraste, les phobies de mort de Dave sont fréquemment thématiques dans le registre des profondeurs de la terre; c'est là, d'ailleurs, que sont enterrés les morts. Une des premières allusions à ce sentiment de catastrophe imminente, dont tout le roman est affecté, va comme suit : « Our house sits on a sinkhole. » (p. 17) Ce sentiment d'être condamné à être avalé par un gouffre revient constamment : « I will be swallowed in a sinkhole, will drown » (p. 237); « I want to be shot at, want to fall into a hole » (p. 357). Les falaises desquelles Dave s'imagine dévaler dans un terrible accident de voiture sont un nouveau rappel de la chute vers les profondeurs que risquent les frères. La chute est aussi ce qui enlève presque la vie à Shalini, qui tombe d'un édifice dans l'écroulement d'un balcon et se retrouve littéralement coincée sous un bloc de ciment, écrasée sous les débris; la chute est le moment de la maladie du père qui revient à travers le premier chapitre, le moment qui remplace en quelque sorte le récit de sa mort.

L'arbre est en effet une figure double, qui alterne entre la vie et la mort au gré des saisons, se nourrit de putréfaction pour s'orner de feuilles. L'arbre est, pour Eggers aussi,

image du cycle entre mort et régénération : dans *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, c'est au rythme de ce cycle que se déploie le récit. Le premier chapitre commence et se termine par l'image de l'arbre-écriture, qui inscrit la représentation du traumatisme dans la dualité des racines et des branches, des profondeurs et des hauteurs. Le reste du texte, qui s'occupe principalement de la vie de Dave et de son frère après le traumatisme, est pour sa part enchâssé entre deux scènes de lancers du frisbee, dont le symbolisme structure le récit selon un cycle entre ascension et descente, vie et mort, insouciance et angoisse, jeu et obsession. En effet, le tout dernier chapitre reprend en tous points la construction du second : les frères sont à nouveau en voiture, se dirigeant vers une plage où ils jouent à nouveau au frisbee. Quelques anecdotes annoncent à la lectrice qu'ils quittent la Californie pour aller s'installer à New York, nouvel envol qui s'inscrit en filigrane de cette répétition de leurs exploits sportifs.

Lors de cette scène, le même ton grandiloquent revient, faisant du lancer du frisbee une expérience transcendante. Mais après deux paragraphes sur le jeu, la narration change de sujet, passant subitement de la description d'une acrobatie de Toph à un sujet beaucoup plus grave :

It's a pretty stupid fucking trick, right? I mean, it makes no sense at all, when you think about it, it's the most unspectacular thing in the world. But he cracks himself up with that one, truly. Laughing like an idiot—

The morphine was taking her under, but her breathing was still strong. It was erratic, but you should have heard the breathing—when it came, it was strong, forceful, it was a yanking of air. (p. 431)

La narration succombe à un retour violent du refoulé, manifestation au niveau de la surface textuelle de l'irruption du traumatisme dans la vie. Après ces lignes, suit un long paragraphe sur la respiration de la mère mourante durant les moments où, comme elle est inconsciente, seule son souffle la garde en lien avec ses enfants. À partir du rythme de cette respiration, Dave extrapole ses pensées, les derniers tiraillement de sa conscience : « She was not ready, not even close, was not resolved, resigned, was not ready— » (p. 432). Comme quoi la mort, même attendue depuis des mois, n'est pas un événement auquel on puisse être jamais *prêt*, et le corps s'accroche à la vie, à chaque respiration. À partir de cet endroit, la narration alterne

entre description des frères jouant au frisbee et description du coma de la mère, l'exaltation de la santé et de la vie en violent contraste avec l'agonie des derniers moments de vie.

Dans cet aller-retour pourtant, il semble que la narration trouve enfin un équilibre acceptable, puisque Dave déclare ceci :

And we will be ready, at the end of every day will be ready, will not say no to anything, will try to stay awake while everyone is sleeping, will not sleep, will make the shoes with the elves, will breathe deeply all the time, breathe in the air full of glass and nails and blood, will breathe it and drink it, so rich, so when it comes we will not be angry, will be content, tired enough to go, gratefully, will shake hands with everyone, bye, bye, and then pack a bag, some snacks, and go to the volcano— (p. 433)

Aux hauteurs évoquées par le frisbee, répond une plongée en soi et en la réalité de la mortalité. Il sera prêt, dit-il, répondant au défi que représente le traumatisme de la mort. L'équilibre ne vient donc pas d'un déni de la mort, ni d'une fuite dans la lumière du ciel; il vient lorsque Dave accepte enfin l'inévitabilité de la mort, la met en scène comme un choix, un saut volontaire dans un volcan, vers les profondeurs de la terre. Tant que le récit s'acharne à faire de la mort un événement inattendu à prévenir, l'écriture doit continuer car aucune paix n'est trouvée. Mais dès le moment où enfin la mort est envisagée comme rassurante, comme une finitude qui donne à l'excès et au ludisme son sens, le témoignage peut se clore car l'emprise du traumatisme s'est déjà desserrée. À travers l'exercice du frisbee, il apparaît à Dave que la vie et la mort ne sont pas en situation d'opposition inconciliable, que de fuir à jamais dans le ciel bleu et imperturbable tient de l'illusion : « you whip that fucker like it had blades on it and you wanted to cut straight through that paperblue sky like a screen, rip through it and have it be blood and black space beyond. » (p. 435) C'est le disque lui-même qui déchire le ciel, révélant la fragilité de cet idéal comme celle d'un décor de théâtre, montrant que derrière le ciel, il y aura toujours de nouveau l'abysse, les ténèbres et le sang.

Eggers clôt son récit sur la métaphore du frisbee comme image du cycle de la vie et de la mort. Si réussir à le lancer plus haut que quiconque montre la nécessité de profiter de chaque moment de vie, être prêt à accueillir le disque à la fin de sa chute prend une signification importante par rapport à la mort :

it slows and stops all the way up there at the very top, for a second blotting out the sun, and then its heart breaks and it falls— [...] I will run under and outrun that fucker and be under

it and will be there to watch it float so slowly down, spinning floating down I beat you motherfucker and I am there as it drifts down into my hands, my hands spread out, thumbs as wings, because I am there, ready to cradle it as it spins just for a second until it stops. I am there. I was there. (p. 436)

Ce n'est qu'après avoir atteint le sommet de sa vie que l'on tombe, après s'être brûlé au soleil qui donne la vie et la reprend. Et lorsque la chute s'amorce, comme au frisbee, il faut accepter de courser, de courir pour rencontrer la mort au moment où elle se présentera, pour être prêt à l'accueillir. Le moment qui suit la réception du disque, la longue course interminable de cette phrase sans ponctuation qui essouffle la lectrice tout autant que Dave, est enfin une expression de tranquillité d'esprit, sous la forme de deux courts énoncés : « I am there. I was there. » Par ces deux phrases, semblables mais différentes, l'auteur-narrateur s'inscrit comme témoin oculaire et comme passeur de récits. « I am there » : en clamant sa présence au moment de la chute du disque, il répare son absence au moment de la mort des parents; cette fois, il est prêt, « ready to cradle it as it spins just for a second until it stops », jusqu'à ce qu'il rende son dernier souffle. « I was there » : il a tout vu, a témoigné de son expérience; il le peut puisqu'il y était, « to watch it float so slowly down ».

La narration est traversée par deux métaphores qui ont chacune ses rapports avec l'ascension et la descente. L'arbre est associé à l'écriture (« the trees calligraphic »; « the quickly-sketched trees »); le *memoir* lui-même devient ainsi une incarnation de l'arbre et, de ce fait, la lecture s'imprègne de sa symbolique. L'image de l'arbre est imbriquée dans le récit par de simples mentions en passant, bien que ces mentions soient saillantes parce que stratégiquement placées et qualifiées d'attributs métafictionnels. Il en résulte que son utilisation demeure relativement statique : elle fait office de symbole capable de dire quelque chose de l'écriture, mais n'y tient pas un rôle actif. L'arbre est une figure métafictionnelle, qui parle du récit en entier, en tant qu'exercice entrepris par Eggers. L'écriture testimoniale se conçoit dès lors comme un intermédiaire entre vie et mort, libération de l'emprise du traumatisme et de l'angoisse traumatique. Comme l'arbre qui fait de la vie à partir de matières décomposées, l'écriture se nourrit des blessures de la conscience en ruines pour en générer des images vivantes, puissantes. Parce qu'elle relie l'auteur, résident de l'ombre depuis l'événement traumatique, à la communauté des vivants, qui partage son affliction en accueillant son récit, elle a le pouvoir de le libérer.

Le frisbee est une figure analogue à l'arbre, mais elle semble exister plutôt sur le plan diégétique; la métaphore agit sur l'évolution du personnage-narrateur plutôt que de commenter l'entreprise d'écrire. Il s'agit d'ailleurs d'une action diégétisée, une pose que le récit fait prendre au personnage. Le frisbee fait bouger son corps, prend allure de rite de passage par la narration grandiloquente qu'il en fait. Elle agit principalement comme catalyseur de l'évolution psychique de Dave, qui se déleste graduellement de son rôle de narrateur angoissé et sujet à détourner le récit au profit de divagations morbides. La première scène de frisbee, qui ouvre le récit de la vie-après-le-traumatisme, se concentre surtout sur l'ascension du disque; la substance du récit qui la suit est justement une course à la vie interrompue par des incursions de la mort, toujours traitées comme des perturbations menaçantes. La scène qui le clôt, par contraste, met l'accent sur l'importance d'attraper le disque lors de sa descente; lorsque cette descente et la mort qu'elle symbolise sont acceptées et reconnues par la conscience narrative, le récit peut enfin se clore. L'écriture a alors accompli son œuvre : elle a freiné la compulsion de répétition et libéré le témoin.

Le traumatisme, en psychanalyse, est cet incident violent que la conscience a reconnu trop tard; parce qu'elle n'y était pas préparée, cette apparition soudaine du danger a causé en elle une surcharge énergétique qui a vaincu ses moyens de défense. À la suite de ce choc, la conscience s'adonne à la compulsion de répétition, qui consiste à recréer constamment l'événement traumatisant, pour s'en rendre maître et éviter d'être surpris à nouveau. Il s'ensuit que la victime de traumatisme vit dans un état perpétuel d'angoisse. Chez Eggers, le récit de fantasme se met au service de cette angoisse et de la compulsion de répétition en recréant à même le tissu narratif les scénarios violents qui hantent la conscience du narrateur. Ces épisodes fantasmatiques, additionnés de choix narratifs avoués qui donnent préséance aux faits de la vie d'Eggers qui correspondent à la trame narrative qu'il choisit de construire, sont une manifestation de la voix autobiographique. Cette voix émerge du récit du traumatisme afin d'informer le témoin de la nature de l'incident originel, qui, n'ayant pas été assimilé lorsqu'il s'est d'abord produit, cherche à être compris à travers des répétitions compulsives. Mais la conscience (et, dans le cas du récit de traumatisme, la narration) n'a accès qu'à sa propre connaissance limitée; le jaillissement de sa propre voix ne lui apprend

que ce qu'elle sait déjà, c'est-à-dire le fait que l'événement traumatique a été « manqué » et demeure par ailleurs toujours inconnu.

Dans le cas d'Eggers, le traumatisme originel a été manqué jusque dans les faits, de façon plus que manifeste : le père est décédé en l'absence de tous et, dans le cas de la mère, la mort s'est installée si lentement en elle que l'instant de son décès est demeuré indécélable. Au plan textuel, la narration semble également éviter de faire le récit du traumatisme originel, particulièrement en retardant exagérément l'entrée dans le premier chapitre au moyen de longues sections préliminaires abondamment métafictionnelles. La métafiction apparaît en effet comme un équivalent narratif du ludisme dont Dave se sert pour distraire son frère de l'angoisse traumatique. Mais cette distraction se voit récupérée par la compulsion de répétition : en effet, afin de reconstituer l'expérience du traumatisme, la conscience doit d'abord recréer son propre état d'insouciance, l'absence d'angoisse qui a d'abord rendu le traumatisme possible. La métafiction est le procédé formel qui tranpose sur la surface textuelle cette même diversion engendrée dans la diégèse par le thème récurrent du jeu.

L'angoisse traumatique et le ludisme distrayant, positions en apparence contradictoires, coexistent pourtant ici à même la narration. Les dispositifs textuels qui leur correspondent se manifestent parfois simultanément, particulièrement à l'occasion de fantasmes dans lesquels Dave parvient à déjouer la mort en étant cette fois entièrement préparé à faire face à l'événement traumatique. L'existence de ces deux pôles et le mouvement narratif qui se joue entre eux suscitent une poétique particulière, tiraillée entre l'anxiété et l'insouciance, que nous qualifions d'esthétique de l'alternance ou de l'intermittence. Cette alternance se déploie de façon cyclique, ce à quoi font écho les métaphores de l'arbre et du frisbee, qui donnent au récit sa structure. Toutes deux fortement symboliques des relations entre vie et mort, ces images rassemblent en elles-mêmes les préoccupations principales qui animent le récit et en constituent le moteur principal. Ce n'est d'ailleurs que par une reprise de la scène du frisbee, cette fois réexaminée sous l'angle d'une nouvelle acceptation de la mort comme événement appartenant à la vie dans tout ce qu'elle a d'inattendu, que le récit peut se clore, sa fonction étant ultimement de reconnecter son auteur, victime d'un traumatisme, à la communauté qui le lit.

CONCLUSION

À l'origine de cette analyse, un problème de lecture : pour quelle raison Dave Eggers use-t-il de la métafiction, un procédé habituellement associé à une rupture de l'illusion référentielle, dans le cadre d'un récit autobiographique, qui suppose plus que tout autre genre littéraire une forte référentialité? Comment expliquer que, malgré une voix qui sème continuellement le doute sur la véracité de ce qu'elle révèle, il émerge de ce témoignage une si forte impression d'honnêteté? Au terme de notre étude, il apparaît que la problématique centrale de *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* est la *transmission*. La poétique déployée par Eggers souligne le fait que toute transmission du réel suppose nécessairement une médiatisation et que celle-ci agit comme un prisme : elle induit inévitablement une certaine réfraction qui déforme son objet.

Comme cette question de l'altération du réel causée par sa médiatisation est au cœur de la poétique d'Eggers, c'est à travers le verre déformant de la caméra que nous récapitulerons nos propos. L'extrait suivant est tiré de la fausse audition de Dave pour l'émission de télévision *The Real World*, lors de laquelle il aborde le sujet des derniers instants de la vie de sa mère :

But...

But she just kept going and going. Beth started calling her the Terminator, which I thought was kind of tacky, but—

You know, as we're talking, I can see my reflection in the camera's glass. And I can tell I don't look right. I am sneering involuntarily. My lips curl, my forehead furrows. Jesus, I am not telegenic. That's going to be a problem, isn't it? (p. 218)

Ces quelques lignes, qui illustrent les paradoxes propres à chacun des champs théoriques abordés, seront le moteur de notre retour sur les étapes de la présente analyse. Il est d'ailleurs significatif que ce fragment les réunit tous : c'est dire que la dynamique globale de la transmission chez Eggers concerne à la fois les questions de la métafiction, de l'autobiographie, du témoignage, de l'héritage familial et du traumatisme, qui sont au bout du compte indissociables.

Cette scène d'entrevue, nous l'avons vu, ne prétend pas être une réplique exacte de l'entretien originel (p. 196). Si Dave se désole de son apparence peu télégénique, sa remarque est pourtant détachée de toute exigence de référentialité; la caméra dont il fabrique l'existence de toutes pièces au moyen de ses mots n'est pas la caméra originale, dans laquelle Eggers aurait pu constater sa défiguration. La scène n'est pas une transcription exacte de l'entrevue initiale, cela est explicitement reconnu. Le sens de ce commentaire ne se rapporte donc pas aux circonstances de la conversation première; on peut alors se questionner quant à sa signification réelle. La manie d'Eggers de multiplier les stratagèmes autoréférentiels pousse la lectrice à considérer que le commentaire se rapporte plutôt à l'aspect médiatique du récit lui-même, dont la transposition à l'écrit remplace la lentille de la caméra. Eggers exprime, par les mots de Dave, ses inquiétudes quant au fait que son texte ne trace pas de lui un portrait ressemblant; la diffraction causée par l'objectif de la caméra fait écho à la déformation du réel par le langage littéraire, transformant cette remarque anodine en dénonciation métafictionnelle.

La métafiction, observée au premier chapitre, problématise en effet la transmission du réel : d'une part, elle exprime l'idée que le langage n'est pas adéquat à traduire la réalité; d'autre part, l'honnêteté qu'implique cette dénonciation renforce simultanément l'illusion référentielle qu'elle semble contester. L'admission des insuffisances de la fiction dément que les choses se soient passées exactement telles qu'elles sont racontées, laissant la lectrice libre de s'imaginer une version de la réalité qui serait plus juste que celle donnée dans le texte. Cette stratégie remplit paradoxalement le récit de blancs, qui sont à combler par la lectrice. En définitive, c'est uniquement par sa propre mise en péril que la transmission du réel peut se réaliser honnêtement. En construisant un récit dont il affaiblit les fondations en exposant ses déficiences, Eggers donne à voir l'essence de son expérience : le besoin d'expression auquel il est en proie est contaminé par sa conscience de l'impossibilité de le faire au moyen du langage. Cette admission répétée de l'impuissance de son récit, de tout récit, à représenter le réel constitue pour Eggers la seule façon de se dire honnêtement.

À ce paradoxe métafictionnel répond un paradoxe autobiographique : le *véridique*, dans les écritures de soi, se construit parfois en opposition au *vrai*. Dans l'extrait ci-haut, le commentaire de Dave sur son apparence devant la caméra n'est pas factuellement référentiel;

pourtant, il joue le jeu de la mimésis, comme si l'entrevue était réelle. Sa mention désinvolte de la caméra assoit la réalité de la scène. Malgré son caractère factice et autoréférentielle, la réplique fonctionne de façon à respecter l'intégrité du monde créé par l'illusion référentielle, comme si la scène pouvait à la fois être détachée de la réalité et fortement ancrée en elle. C'est que l'autobiographie a deux objets à transmettre, la vérité factuelle et la vérité subjective, et qu'au bout du compte, la seconde prend le pas sur la première. Ici, l'angoisse d'Eggers par rapport à la justesse de son récit est la vérité la plus pertinente et la plus référentielle que la scène puisse aspirer à transmettre; cette crainte est un élément véridique, éminemment personnel et uniquement dicible par la voix autobiographique.

L'autobiographie, contrairement à la biographie, n'a pas à ressembler à son objet pour être référentielle : sa dissemblance même par rapport aux faits y inscrit une trace révélatrice de celui qui l'écrit. L'esthétique des écritures de soi est également dominée par des questions de transmission : transmettre les faits de sa vie importe moins à l'auteur que transmettre sa vérité personnelle, qui passe par la voix autobiographique. Dans l'extrait pris en exemple, c'est justement la voix de Dave, rapportée sous le mode du discours direct dans le contexte d'un dialogue, qui se fait le véhicule de la voix autobiographique. Sans coller nécessairement à des faits vérifiables, cette voix n'en parle pas moins de quelque chose de véridique, de profondément personnel et subjectif, à savoir les inquiétudes de Dave en lien avec l'image qu'il donne de lui-même en se mettant en scène.

C'est encore la question de la transmission qui relie ce fragment à la poétique du témoignage, sous-genre des écritures de soi. Le dispositif de l'entrevue assoit Dave face à une interlocutrice à qui il transmet l'histoire de sa vie et des épreuves auxquelles il a dû faire face; l'effet est de diégétiser la relation testimoniale, qui place un témoin directement devant sa témoinsaire. Ce témoignage direct, ce récit de la mort lente de sa mère, Dave l'interrompt au beau milieu d'une phrase afin de parler, à la place, de la difficulté de le transmettre : « But she just kept going and going. Beth started calling her the Terminator, which I thought was kind of tacky, but— / You know, as we're talking, I can see my reflection in the camera's glass. And I can tell I don't look right. » Ses préoccupations quant à la déformation qu'il inflige à son histoire accaparent l'espace de la transmission elle-même, envahissent le récit de

la perte et finissent par l'effacer, ne laissant que la trace du fait qu'il s'est passé quelque chose dont la mise en récit est difficile, mais pas celle de ce quelque chose lui-même.

Nous avons vu que le témoignage se caractérise par une nécessité doublée d'une impossibilité de dire son histoire. Le témoin ne peut réintégrer la vie qu'en prenant la parole face à une témoinsaire avec laquelle il établit une relation testimoniale salvatrice; mais la parole lui est difficile, et le récit, pratiquement impossible à transmettre au moyen du langage ordinaire, inadéquat à dire l'expérience du témoin (« Beth started calling her the Terminator, which I thought was kind of tacky »). En définitive, le témoin n'a d'autre choix que de parler de la difficulté de parler, instituant de ce fait une poétique propre au témoignage, fondée sur son impossibilité. Il semble qu'exprimer cette difficulté de transmission, en fin de compte, soit la tâche la plus cruciale du témoin; ce commentaire du témoignage sur lui-même fait de tout récit de témoin un méta-témoignage, et s'illustre chez Eggers par une écriture obsessionnellement autoréférentielle.

La transmission problématique se lit non seulement dans l'esthétique d'Eggers mais aussi dans l'expérience racontée, de façon plus tangible mais tout aussi problématique : son récit illustre la dialectique entre transmission et trahison des valeurs familiales, question centrale du témoignage du décès parental. Dans l'extrait qui nous intéresse, cette angoisse est manifeste : c'est à l'occasion du commentaire irrévérencieux de sa sœur à propos de la lente mort de leur mère que Dave rompt le fil de la narration, exprimant aussitôt sa crainte de sembler méprisant envers cette dernière (« sneering involuntarily », « My lips curl »). Mais la crainte de donner une impression de dédain ne suffit pas à pousser Eggers à réécrire la scène de façon à en retirer les aspérités, l'aseptisant en la rendant résolument respectueuse. Là n'est pas le propos : ce qu'Eggers représente en définitive, c'est cette alternance entre l'irrévérencieux et le convenable, entre les blagues de mauvais goût, que ses parents auraient désapprouvées, et le regret, qui traduit un désir de les exaucer.

Ce type de dialectique est caractéristique du sous-genre du *memoir* de la perte des parents. Le décès parental soulève de nombreuses questions d'héritage : la relation parent-enfant est souvent illustrée comme étant tourmentée et, à l'occasion du décès du parent, l'enfant est porté d'une part à rejeter l'héritage familial avec l'espoir de le surpasser, et

d'autre part à reproduire la modèle parental, souvent à son insu, tout en vivant regret et culpabilité pour ses trahisons. En définitive, la négociation de cette relation double envers la transmission du legs parental, particulièrement en ce qu'elle affecte la génération suivante (ici le jeune Toph), s'effectue à même le récit de façon à prolonger le dialogue avec les parents et à leur consacrer un dernier hommage au moyen du texte qui sera leur tombeau.

Il ressort de notre analyse qu' Eggers use d'un dispositif fréquemment considéré comme un outil strictement formel, la métafiction, mais en le liant intimement au contenu du récit en l'utilisant de façon à assurer sa sincérité et rendre sa voix plus transparente. D'autre part, Eggers inscrit son texte dans le cadre d'un genre largement associé à la transmission directe d'un contenu véritable, l'écriture de soi, mais en décloisonne la forme pour donner à la voix le dernier mot, cultivant le potentiel référentiel des dispositifs formels qu'il met en place. Quel est le moteur de ces dynamiques, qui repoussent les limites de l'autoréférentialité littéraire et des écrits personnels en exploitant systématiquement leurs composantes les plus paradoxales? À cette question, qui concerne plutôt le « comment raconte-t-on? », il faut, semble-t-il, répondre par sa question miroir : « que raconte-t-on? ». Au fur et à mesure que notre analyse a cadré sur le type spécifique d'écriture personnelle que pratique Eggers, passant de l'autobiographie au témoignage, puis au témoignage de la mort de ses parents, il est devenu de plus en plus évident que ce qu'il raconte, ce qui appelle à une narration si tendue et indécise, est l'histoire d'un traumatisme.

C'est d'ailleurs au milieu d'un long échange sur la période entourant le décès de la mère, l'événement traumatique aux sources du récit, que se trouve l'échange cité ci-haut. En fait, cette intervention arrive entre le moment où Dave cesse de parler de l'agonie de cette dernière et celui où il décrit son service funéraire. À ce moment, la narration change subitement de ton et saute de commentaire humoristique (la mention du « Terminator ») en intervention métafictionnelle (la remarque sur la déformation attribuable à la caméra). Le ludisme, thématique comme esthétique, vient effacer le moment de la mort : derrière les acrobaties formelles, sous les lignes du paragraphe, la mère s'éteint une fois de plus sans que la lectrice ait accès à cette mort. Lorsque Dave s'interrompt enfin et revient à la narration du traumatisme, la mère est déjà décédée; la lectrice est prise de court, tout comme l'est la

victime de traumatisme devant un événement violent auquel elle n'aurait jamais pu se préparer.

Le traumatisme occasionne dans la psyché une dynamique paradoxale. La victime d'un traumatisme oscille entre deux mouvements : la répétition obsessionnelle et constante de l'événement violent et la fuite dans le ludisme et la distraction. Elle tente ainsi de recréer le danger inattendu dans le but de s'en rendre maître. Mais acquérir la maîtrise de l'événement traumatique ne pourrait avoir que ce sens impossible : rendre attendu ce qui, par sa nature même, est inattendu. Le sujet est donc victime d'une compulsion à répéter l'événement traumatique afin de le dominer, mais en le jouant, il en recrée obligatoirement la dimension imprévisible, qui est sa caractéristique fondamentale. Le traumatisme est donc à l'origine d'une tension psychique entre un retour incessant de la mort et un ludisme distrayant, qui occasionne le moment d'inattention permettant au traumatisme de se répéter.

C'est cette tension qui constitue la vérité personnelle d'Eggers, celle que seule peut exprimer un usage poétique de la langue au sein d'une autobiographie. *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* est un récit qui explore intentionnellement les caractéristiques paradoxales des formes qu'il exploite, en l'occurrence l'écriture de soi et l'autoréférentialité littéraire. La rencontre de la métafiction et de l'autobiographie, éléments contradictoires en regard de leurs postures habituelles par rapport à l'illusion référentielle du langage, correspond bien à l'expression de l'expérience du traumatisme. Il semble que la métafiction, chez Eggers, contribue à renforcer la référentialité du récit par le biais de son commentaire autoréférentiel; mais, qui plus est, elle se voit elle-même attribuer, en tant que poétique, un référent direct en conjonction avec la voix autobiographique, celui de la tension de nature paradoxale causée par l'expérience du traumatisme. Afin de faire écho à cette tension, la voix autobiographique recrée l'impression d'une réconciliation difficile entre des visées en apparence incompatibles. Ainsi, pour Eggers, le témoignage appelle à l'étonnante conjonction de la contestation de l'illusion référentielle à travers la métafiction dans le contexte d'un récit autobiographique, genre qui dépend de la crédibilité de sa référentialité.

La poétique paradoxale propre au témoignage s'exprime, chez Eggers, par une forte mise en relief de ces éléments tenant déjà du paradoxe dans les pratiques des écritures de soi

et de la métafiction : par exemple la voix autobiographique, l'indicible testimonial, le renforcement du cadre au moyen du *frame-break*. En creusant les foyers de tension au sein de ces esthétiques, Eggers signe un récit qui, d'une part, assure une justesse toute personnelle dans la transmission de son expérience, et, d'autre part, donne à voir l'autobiographie et la métafiction sous un jour nouveau. Si les auteurs postmodernes usaient largement de la métafiction dans le but de dénoncer la façon dont se construisent des illusions cognitives par la force structurante du langage, ils soutenaient également leur appel au scepticisme par une vacuité relative du référent de leurs fictions, mettant ainsi davantage en évidence la proclamation indirecte de la facticité de leur matériau. Eggers, au contraire, semble user de métafiction pour appuyer le propos direct de son récit : l'histoire tragique de la perte presque simultanée de ses deux parents et la difficulté d'y survivre lui-même tout en s'occupant de son jeune frère. Le ludisme se lie non pas à un vide existentiel à la fois déploré et constaté avec une sombre jubilation (« Il n'y a rien ! »), mais bien à une tragédie familiale et personnelle sans laquelle il n'y aurait pas de récit.

Il semble que l'usage qu'Eggers fait de la métafiction se rapproche de ce que la critique relève depuis quelques décennies dans la production littéraire d'expression française, et que l'on a qualifié de retour de la transitivité. Les critiques de l'« extrême contemporain », par exemple Dominique Viart, Bruno Blanckeman ou René Audet, s'entendent pour attribuer à la fiction produite en France et au Québec depuis 1980 un caractère référentiel marqué. « Le réel, donné pour inaccessible au verbe par la décennie structurale et cantonné au statut de "référent", est à nouveau pris en compte » (Viart, 2001, p. 320). Dépassant le structuralisme pur, considéré comme stérile dans le contexte actuel, cette nouvelle littérature¹ aurait gardé l'esprit de doute postmoderne présent par exemple dans le nouveau roman, mais elle investit l'espace laissé vacant dans le texte d'un référent réel afin de voir ce qu'elle en peut en révéler. Le dispositif autoréférentiel n'a plus les mêmes visées que dans les années fortes de l'esthétique postmoderniste : « Il s'agit aujourd'hui d'un dispositif qui permet de faire advenir une forme de lucidité nouvelle dans les questionnements qui l'obsèdent. » (Viart,

¹ Parmi les praticiens de cette nouvelle littérature : Pierre Bergounioux, Pierre Michon, François Bon, Annie Ernaux, Danièle Sallenave, Jean Echenoz, Alain Nadaud, Pascal Quignard.

2002, p. 45) Si l'on considère que le récit d'Eggers fonctionne de la même façon que les romans d'expression française de l'extrême contemporain, les questionnements obsessionnels seraient ceux de la transmission de l'expérience singulière du traumatisme.

On assiste donc, chez Eggers, à un usage de la métafiction qui renoue avec la transitivité. Incertaine d'elle-même, elle explore une subjectivité qui se donne comme une fiction hypothétique, possible représentation du réel parmi d'autres. Sans jamais prétendre détenir le fin mot de l'histoire, Eggers montre combien, depuis le postmodernisme, le soupçon est toujours présent dans la conscience auctoriale. Le système selon lequel se déploie *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* ne vise pas à démontrer quoi que ce soit; il explore et interroge plus qu'il n'illustre ou circonscrit. Le récit ne sait comment saisir son objet, fait une tentative, abandonne, s'y reprend à plusieurs fois, cherchant le bon angle sous les yeux mêmes de la lectrice. Mais, malgré tout, on sent bien à la lecture que sa préoccupation réside du côté du sens : ses incertitudes narratives se rattachent en définitive à une lutte livrée à une réalité impossible à fixer. Eggers se démarque plus que tout par un héritage, celui des postmodernistes, dont il n'est pas, mais dans la lignée desquels il se situe malgré tout. En tant qu'auteur, il est aux prises avec une histoire qu'il se doit d'exprimer et un matériau inadéquat; son style est celui d'une négociation interminable entre ces deux positions contradictoires.

Aussi impossible qu'il soit, le discours sur le traumatisme n'en finit pas de se dire et de se redire. C'est ainsi que, son récit terminé, Eggers compose encore pour son œuvre déjà dotée d'une interminable préface une aussi longue postface, *Mistakes We Knew We Were Making*, qui corrige et commente les faits énoncés dans le texte initial. Mais encore, plusieurs projets d'écriture plus tard, l'idée d'écrire sur des destinées malheureuses le hante toujours. En 2006, il publie *What is the What*, le récit de la vie d'un réfugié soudanais ayant vécu la guerre civile. Ce dur récit a pour sous-titre « The Autobiography of Valentino Achak Deng », mais comporte la mention générique « A novel ». Eggers s'approprie la voix de Deng, la mêle à la sienne; il prête si bien sa plume à son histoire que l'appellation « biographie » ne semble pas lui convenir. À la vignette « biographie », qui efface à la fois la voix de l'auteur derrière les faits objectifs et la voix d'un biographié dissocié de l'énonciation, un statut hybride entre autobiographie et roman semble de beaucoup préférable. On peut aisément

s'imaginer que c'est sa propre histoire qu'Eggers revisite, une fois le récit de la perte de ses parents terminé, à travers l'histoire de ce jeune garçon qui a perdu sa famille dans la guerre et vécu des années sans eux dans des camps de réfugiés. Et une fois de plus, en 2009, il récidive avec *Zeitoun*, l'histoire d'Abdulrahman Zeitoun, un musulman ayant vécu le désastre de l'ouragan Katrina, puis ayant été détenu pendant près d'un mois par la garde nationale sans motif officiel. Qualifié de « work of nonfiction », ce récit n'a pas le statut générique indéfinissable de *What is the What*, mais l'idée est la même : raconter l'histoire d'un autre, comme lui frappé par le destin; peut-être même raconter une tragédie pire que la sienne pour enfin se consoler de sa propre histoire.

C'est dire que le témoignage ne laisse jamais l'écrivain tranquille; bien que l'histoire racontée ne soit plus celle de sa vie, Eggers ressent le besoin de retourner vers le travail que demande la voix du traumatisme. On voit là combien, depuis le postmodernisme, la substance signifiante de l'écriture littéraire a changé de demeure pour se loger dans sa poétique plutôt que dans son objet : au lieu de réécrire sa propre histoire encore et encore, comme l'ont fait nombre de témoins, Eggers choisit de réexplorer la forme toujours renouvelée que prend l'écriture du traumatisme en empruntant chaque fois la tragédie de l'autre. La voix, malgré qu'elle puise sa matière dans la réalité de destinées humaines tragiques, a préséance sur son objet, devenu relativement interchangeable dans la mesure où il est tiré du registre de la blessure. Le traumatisme, pour Eggers, ne trouve pas sa singularité dans son référent. Le traumatisme est une voix, une esthétique; sa nature universelle est déjà tout le référent nécessaire à allier à sa poétique, dont on ne peut le séparer.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

Eggers, Dave, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, Toronto, Vintage Canada, 2001 [2000], 437 p.

Autres œuvres de fiction citées

Barth, John, *Letters: A Novel*, New York, Putnam, 1979, 772 p.

———, « Lost in the Funhouse », *Lost in the Funhouse. Fiction for Print, Tape, Live Voice*, New York, Anchor Books, 1988 [1968], 201 p.

Eggers, Dave, *What is the What. The Autobiography of Valentine Achak Deng: A Novel*, San Francisco, McSweeney's, 2006, 475 p.

———, *Zeitoun*, San Francisco, McSweeney's, 2009, 351 p.

Barthelme, *The Dead Father*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2004 [1975], 177 p.

Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman*, Boston, Back Bay Books, 1998 [1969], 480 p.

O'Brien, Flann, *At Swim-Two-Birds*, Londres, Penguin Classic, 2000 [1939], 224 p.

Theroux, Paul, *My Other Life*, Toronto, McClelland & Stewart, 1996, 456 p.

Vonnegut, Kurt, *God Bless You, Mr. Rosewater*, New York, Dial Press Trade Paperback, 1998 [1965], 288 p.

———, *Bagombo Snuff Box*, New York, Putnam Adult, 1999, 295 p.

Au sujet de Dave Eggers

Debru, Claire, « Du ground zéro au ground + 1. Enquête sur la vie littéraire à New York », *Revue des deux mondes*, vol. 9, septembre 2006, p. 33-50.

- Korthals Altes, Liesbeth, « Sincerity, Reliability and Other Ironies: Notes on Dave Eggers' *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* », dans Elke D'Hoker et Gunther Martens (dir. publ.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin, Walter de Gruyter, 2008, p. 107-128.
- Loose, Julian, « Stranger Than Fiction », *The Guardian*, 28 juillet 2001, en ligne, <<http://www.guardian.co.uk/books/2001/jul/28/biography.highereducation>>, consulté le 23 novembre 2010.
- Nguyen, Minh B. et Porter Shreve, *Contemporary Creative Nonfiction: I & Eye*, New York, Pearson/Longman, 2005, 386 p.
- Nünning, Ansgar, « Fictional Metabiographies and Metaautobiographies: Towards a Definition, Typology and Analysis of Self-Reflexive Hybrid Metagenres », dans Werner Huber, Martin Middeke et Hubert Zapf (dir. publ.), *Self-Reflexivity in Literature*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, p. 195-209.
- Smith, Sidonie et Julia Watson, « The Rumples Bed of Autobiography: Extravagant Lives, Extravagant Questions », *Biography. An Interdisciplinary Quarterly*, vol. 24, n° 1 (hiver 2001), p. 1-14
- Timmer, Nicoline, « Chapter 4. Dave E. », *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Postmodern Studies », 2010, 388 p.

Corpus théorique

- Alter, Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1978 [1975], 248 p.
- Audet, René, « Le contemporain. Autopsie d'un mort-né », dans René Audet (dir. publ.), *Enjeux du contemporain : Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota Bene, 2009 p. 7-19.

- Barth, John, *The Friday Book, or, Book-Titles Should Be Straightforward and Subtitles Avoided: Essays and Other Nonfiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997 [1984], 283 p.
- Barthes, Roland, « L'effet de réel », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993, coll. « Points Essais », p. 167-174.
- Blanckeman, Bruno, « Les récits indécidables. Aspects de la littérature narrative française, dernier quart du vingtième siècle », *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p. 9-26.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, 154 p.
- Clerc, Thomas, *Les écrits personnels*, Paris, Hachette, 2001, 127 p.
- Colonna, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, 250 p.
- Deltel, Danielle, « Colette. L'autobiographie prospective », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.), *Autofictions & Cie*, Paris, Université Paris X, 1993, Cahiers RITM, p. 123-134.
- Derrida, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005, 81 p.
- Doubrovsky, Serge, « Textes en main », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.), *Autofictions & Cie*, Paris, Université Paris X, 1993, Cahiers RITM, p. 207-217.
- , *Fils*, Paris, Gallimard, 2001 [1977], 537 p.
- Freud, Sigmund, « Au-delà du principe du plaisir », *Essais de psychanalyse*, nouvelle édition, préface de A. Hesnard, trad. de l'allemand par S. Jankelevitch, Paris, Payot, 1963 [1920], p. 7-81.

- Gass, William, « Philosophy and the Form of Fiction », *Fiction and the Figures of Life*, Jaffrey (N.H.), Nonpareil Books, 1979 [1970], p. 3-26.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002 [1987], coll. « Points Essais », 426 p.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York et Londres, Methuen, 1984 [1980], 168 p.
- , *A Theory of Parody*, New York et Londres, Methuen, 1985, 143 p.
- , *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989, 195 p.
- Jennings, Marianne M., *Business Ethics: Case Studies and Selected Readings*, 6e éd., Scarborough, South-Western Cengage Learning, 2008, 619 p.
- Lecarme, Jacques, « L'autofiction : un mauvais genre? », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.), *Autofictions & Cie*, Paris, Université Paris X, 1993, Cahiers RITM, p. 227-249.
- Lejeune, Philippe, « Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.), *Autofictions & Cie*, Paris, Université Paris X, 1993, Cahiers RITM, p. 5-16.
- , *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1996 [1975], 381 p.
- , *Le pacte autobiographique 2. Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005, 273 p.
- Liotard, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.
- MacDonald, Marianne, « Who is Paul Theroux? », *The Independent*, 18 mai 1997, en ligne, <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/who-is-paul-theroux-1262143.html>>, consulté le 11 juillet 2010.
- Miller, Nancy K., *Bequest & Betrayal: Memoirs of a Parent's Death*, New York, Oxford University Press, 1996, 194 p.

- Mourier, Maurice, « Moi et lui, ou la schize exquise dans *Le neveu de Rameau* de Diderot », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.), *Autofictions & Cie*, Paris, Université Paris X, 1993, Cahiers RITM, p. 89-106.
- Parent, Anne Martine, *Paroles spectrales, lectures hantées. Médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire*, thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006, 301 f.
- Pfeiffer, Ludwig, « The Novel and Society: Reflections on the Interaction of Literary and Cultural Paradigms », *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and the Theory of Literature*, vol. 3, n° 1, 1978, p. 45-69.
- Riffaterre, Michael, « L'illusion référentielle », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir. publ.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 91-117.
- Robin, Régine, « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.), *Autofictions & Cie*, Paris, Université Paris X, 1993, Cahiers RITM, p. 73-86.
- Sabry, Randa, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, n° 69, « Paratextes », février 1987, p. 83-99.
- Saint Girons, Baldine, « Traumatisme », *Dictionnaire de la psychanalyse*, 2ème édition augmentée, préface de Philippe Sollers, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 889-891.
- Sontag, Susan, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, New York, Anchor Books, 1990 [1977], 183 p.
- Viart, Dominique, « Écrire au présent. L'esthétique contemporaine », dans Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir. publ.), *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 317-336.

———, « Les “fictions critiques” dans la littérature contemporaine », dans Agnès Castiglione (dir. publ.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 203-219.

Waintrater, Régine, « Le pacte testimonial », dans Jean-François Chiantaretto (dir. publ.), *Témoignage et trauma. Implications psychanalytiques*, Paris, Dunod, 2004, coll. « Inconscient et culture », p. 65-97.

Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York et Londres, Methuen, 1984, 176 p.