

**« Fiction et Histoire. Vérités et mensonges historiques dans *Slaughterhouse-five* de Kurt Vonnegut »**

François Charpentier

**Pour citer cet article :**

Charpentier, François. 2001. «Fiction et Histoire. Vérités et mensonges historiques dans *Slaughterhouse-five* de Kurt Vonnegut», *Postures*, Dossier «Littérature américaine, imaginaire de la fin», n°4. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/charpentier-4>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Charpentier, François. 2001. «Fiction et Histoire. Vérités et mensonges historiques dans *Slaughterhouse-five* de Kurt Vonnegut», *Postures*, Dossier «Littérature américaine, imaginaire de la fin», n°4, p. 57-67.

## FICTION ET HISTOIRE

Vérités et mensonges historiques dans  
*Slaughterhouse-five* de Kurt Vonnegut

François Charpentier

The trouble with much historical fiction is that it's so concerned with getting the "facts" straight, — as given in the document of history — that the artistic truth gets lost.

The trouble with much official history, by this famous and useful distinction, is that it is poetry : it tells as how its sponsor wishes things had been.

John Barth, *The Friday Book*

There are certain queer times and occasions in this strange mixed affair we call life when a man takes this whole universe for a vast practical joke, though the wit thereof he but dimly discern, and more than suspects that the joke is at nobody's expense but his own.

Melville, *Moby Dick*

**J**erome Klinkowitz, l'un des principaux critiques de l'œuvre de Vonnegut, décrit *Slaughterhouse-Five* comme étant « [...] *the first truly imaginative novel to reach the mass readership of contemporary America* » (Klinkowitz, 1977, p. 29). Il est en effet particulier qu'une œuvre comme celle-ci, totalement métafictionnelle, aie été reçue par le public comme un best-seller. Bien sûr, Vonnegut était déjà un écrivain établi, mais malgré l'étiquette de « science-fiction » qui lui était accolée depuis *Sirens of Titan*<sup>1</sup>, son roman a su plaire tant au public familier du *mainstream* qu'aux fans de science-fiction pure et dure. Ce livre fut également victime d'autodafés et de censures dans

plusieurs états américains. Le regard ironique qu'il pose sur la vérité attribuée au discours historique et sa prise de position face à la guerre lui permettent d'effectuer une critique sociale pour la moins dérangement<sup>2</sup>. Nous observerons dans le cadre de cette analyse, comment la narration métafictionnelle mise en œuvre dans *Slaughterhouse-Five* provoque une remise en question de la notion de vérité historique. Il sera également fait mention du rôle que doit avoir la fiction dans la société, tant dans le macrocosme social que dans le microcosme littéraire, ainsi que de sa fonction interprétative du « réel ».

D'entrée de jeu, *Slaughterhouse-Five* est posé comme un roman où la vérité est un enjeu problématique. Avant même le début du texte, sur la page normalement réservée au titre et à la maison d'édition, apparaît un premier commentaire de l'auteur. La relation proposée entre fiction et réel y est déjà ambiguë. Vonnegut s'y présente tel qu'il est en tant qu'auteur et créateur réel du texte : « *A fourth-generation German-American [...] living in Cape Cod [...]* » (Vonnegut, 1971, p. 1). De ce point de départ, situé dans le présent quantifiable du moment de l'écriture, il nous donne à lire que l'essentiel du récit qui suit est un témoignage de ses expériences personnelles en tant que soldat, prisonnier de guerre et témoin privilégié du bombardement de Dresde vers la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Mais malgré cette introduction caractéristique des biographies et des mémoires, il prévient le lecteur : « [...] *this is a novel somewhat in the telegraphic schizophrenic manner of tales of the planet Tralfamadore [...]* » (Vonnegut, 1971, p. 1). Par cet avertissement, Vonnegut annonce son impossibilité de mener à terme la description de ses expériences personnelles par une narration conventionnelle. Il affirmera que l'écriture de ses souvenirs est d'origine extra-terrestre. L'une des multiples problématiques présentes dans ce roman, et celle qui retient notre attention, porte sur cette relation particulière entre Histoire et fiction. Le lien établi entre discours historique et vérité est ici mis en doute. Comme l'a développé l'historien Hayden White dans *Tropics of Discourse*, l'Histoire et la fiction sont fondamentalement deux aspects d'une même classe de discours. Il s'agit de deux activités narratives qui sont semblables par la mise en récit d'une intrigue, c'est-à-dire par une organisation hiérarchique des attributions des significations. Cette conception suggère que la simple construction d'une esthétique particulière (comme raconter ses souvenirs ou écrire une histoire de la Seconde Guerre mondiale) est déjà un acte analytique en soi. Si des « événements » existent indépendamment d'une conscience historique, leur transformation en « faits » significatifs n'est possible que par une réappropriation par le langage. La narration de souvenirs intimes et de faits vécus n'est possible que par une mise en discours particulière. Comme le mentionne Linda Hutcheon : « [...] *while events occurs in the real empirical past, we name and constitute those events as historical facts by selection and narrative positioning* » (Hutcheon, 1988, p. 97). Dès l'avertissement de la première page, la qualité de la relation entre les souvenirs et la forme construite sous laquelle ils

nous sont accessibles est questionnée. Par la superposition d'univers diégétiques différents, Vonnegut met en place plusieurs instances interprétatives de nature divergente qui permettent d'explorer ce problème.

### « *All this happened, more or less* »

*Slaughterhouse-Five* est un récit diffracté, où sont constamment mêlés trois niveaux de « réalité ». En premier lieu se trouve le niveau des souvenirs qui traite de faits vécus (empiriquement vérifiables) et d'expériences propres au narrateur-auteur et que l'on peut qualifier d'« historique ». C'est ici que le lien avec la vérité est le plus probant. Celle-ci est généralement confinée à la première page et au premier chapitre, bien que l'on en retrouve certaines traces un peu partout dans le reste du roman.

Le second niveau est celui du monde fictif de Billy Pilgrim et de la ville d'Illium, dans lequel se déroule le roman. Cet univers semblable au nôtre participe aux critères de véracité et de vraisemblance propres à la tradition romanesque. Il est clair que ces lieux et actions sont inventés, mais ils sont calqués sur une connaissance de la réalité partagée par tous. Billy Pilgrim y est un vétéran de la Seconde Guerre Mondiale, qui fut témoin du bombardement de Dresde, maintenant marié, opticien et membre honoré du *Club des Lions*. La réappropriation de certains éléments propres au premier niveau (ex : Vonnegut et Pilgrim ont tous deux été témoins du bombardement de Dresde) par le personnage fictif perturbe la relation normalement acceptée entre l'Histoire et la fiction.

Le troisième niveau est celui de la planète Tralfamadore, relevant entièrement de la science-fiction. C'est en ce lieu que Pilgrim sera exposé dans un zoo intergalactique avec une actrice porno également tirée du second niveau. C'est dans ce dernier niveau que le texte est le plus fortement ancré dans la fiction. La façon dont la narration de ce récit est menée participe à une conception « tralfamadورية » du temps qui consiste en une superposition infinie de tous les moments, tant passés, présents que futurs. Les épisodes de la vie de Pilgrim sont d'ailleurs présentés dans un désordre chronologique total, se déroulant à la fois dans les trois dimensions temporelles et dans les trois niveaux diégétiques. La vérité et la véracité de ce niveau ne sont pas problématiques ; les propos de Pilgrim sont mis en doute tant par les autres personnages que par certains artifices narratifs. Le personnage de Pilgrim lui-même ne peut se porter garant de la fiabilité de son expérience (il a subi une trépanation à la suite d'un accident d'avion et ce n'est qu'après cette opération qu'il mentionne Tralfamadore). Il affirme pourtant que ces souvenirs, ces faits vécus, sont « vrais ».

Cet amalgame particulier permet de confronter trois façons de raconter une histoire, de raconter l'Histoire. Le critère de vérité propre à la narration

de souvenirs et de faits historiques (comme Vonnegut l'a proposé dès la première page) est continuellement contaminé par la présence explicite des artifices de fictionnalisation qu'il utilise. C'est là un des procédés propres à la métafiction : « [...] *the main concern of metafiction is precisely the implications of the shift from the context or 'reality' to that of 'fiction' and the complicated interpenetration of the two* » (Waugh, 1984, p. 36).

Dans le premier niveau, qui se rapproche en certaines occasions de la posture testimoniale (sur laquelle nous élaborerons plus loin), Vonnegut explique comment l'élaboration de son récit a été difficile. Il croyait bien que ce serait aisé, n'ayant qu'à rapporter ce qu'il avait vu, mais les mots ne viennent pas. Il en fait une version graphique sur du papier peint, puis, lors de sa rencontre avec son copain vétérans, il constate qu'ils n'ont pas conservé de souvenirs des événements. À la fin du premier chapitre, il porte un jugement sur ce roman qu'il vient de terminer : « *This one is a failure, and had to be, since it was written by a pillar of salt* » (Vonnegut, 1971, p. 22). L'auteur-narrateur de cette partie est transformé en pilier de sel, comme la femme de Lot, parce qu'il a regardé derrière lui, parce qu'il a osé poser son regard sur les atrocités de la guerre. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il aime cette femme : « [...] *she did look back, and I love her for that, because it was so human* » (Vonnegut, 1971, p. 22). Cette humanité est chère à Vonnegut. L'épouse de son copain vétérans décrit les représentations traditionnelles de la guerre où les personnages sont toujours des archétypes cinématographiques hollywoodiens : « [...] *or some of other glamorous, war-loving, dirty old men* » (Vonnegut, 1971, p. 14). Déjà, à ce moment, Vonnegut se permet un commentaire sur la fictionnalisation de l'Histoire, sur la construction de ce qui devient une autre version, un autre mode d'énonciation d'une vérité empirique. Comme quoi cette vérité ne nous est accessible que par la forme sous laquelle on a choisi de nous la présenter.

La rencontre de Billy Pilgrim avec Rumfoord à l'hôpital, se situant dans le deuxième niveau du roman, aborde de façon plus explicite ce problème de la vérité historique. Vonnegut avait déjà fait mention dans le premier chapitre du secret dans lequel a été maintenu le bombardement de Dresde par l'armée américaine jusqu'à la fin des années soixante. Rumfoord, vieillard en rémission d'une blessure de ski, entreprend de rédiger le résumé de l'« *Official History of the Army Air Force in World War Two* » (Vonnegut, 1971, p. 191), mais il fait face à un grave problème : l'absence d'informations sur le bombardement de Dresde dans les textes officiels. « [...] *I've got to put something about it in my book. From the official Air Force standpoint, it'll all be new* » (Vonnegut, 1971, p. 191). Cette mention survient dans le second niveau, elle est prononcée par des personnages que l'on sait être inventés. Les versions officielles de l'Histoire écrites jusque-là, enseignées et étudiées dans cet univers fictif, se révèlent donc intrinsèquement faussées depuis la guerre. Le point de vue de nouveauté cher à Rumfoord trouve cependant un écho dans certains propos tenus par Vonnegut dans le premier chapitre. En effet, l'auteur au cours de sa quête d'informations

sur le sujet du roman, nous dit avoir écrit à l'Armée de l'Air américaine pour obtenir certaines statistiques. La réponse qu'il obtient le sidère : « *I was answered by a man who, like myself, was in public relations. He said that he was sorry, but the information was top secret still* » (Vonnegut, 1971, p. 11). La vérité chère à l'historien, tant dans les deux premiers niveaux du roman que dans notre réalité, est bafouée et invalidée. Certaines informations, et certains faits empiriques ont été volontairement effacés de l'histoire officielle. Il devient difficile d'accepter totalement un récit historique proclamé comme tel lorsque l'on considère que les versions sanctionnées par les institutions sont tronquées. La réaction de Vonnegut rappelle la pétrification de la femme de Lot devant ce qu'elle ne devait pas savoir : « *I read the letter out loud to my wife, and I said, "Secret ? My God — from whom ?"* » (Vonnegut, 1971, p. 11).

L'Histoire, selon Hayden White, n'est toujours que métahistoire, un discours sur et par l'Histoire. Comme nous l'avons dit, la mise en récit est une prise de position car nul ne peut se déclarer complètement neutre dès que le choix d'une présentation est mise en jeu. Il devient naturel de douter de la vérité supposée intrinsèque à l'Histoire et au discours. Par la mise en opposition de différentes versions de celle-ci dans son roman, Vonnegut expose ce problème. Les deux facettes, histoire et fiction, se révèlent être des mondes imaginaires créés par le langage.

Metafiction suggests not only that writing history is a fictional art, ranging events conceptually through language, to form a world-model, but that history itself is invested, like fiction, with interrelating plots which appear to interact independently of human design. (Waugh, 1984, p. 48-49)

Vonnegut explore d'avantage cette problématique lorsqu'il inscrit sa propre présence dans le monde de la fiction. À quatre occasions, il apparaît dans le roman et interagit avec les personnages. Encore une fois, la limite entre fiction et réalité est mise en doute : « *metafictional texts which introduce real people and events expose not only the illusion of verisimilar writing but also that of historical writing itself* » (Waugh, 1984, p. 106). Par ces inférences (ou interférences), la vérité des personnages et des actions, qu'ils soient fictifs ou réels, devient sujet à caution. En effet, si l'auteur peut apparaître dans son univers de fiction et si l'Histoire est elle-même un univers plausible mais artificiel et élaboré de la même façon que la fiction, il devient difficile de discerner le fabuleux du véritable.

Éternellement remodelée, la fiction de l'histoire pèse d'un poids égal à celui des événements eux-mêmes sur qui l'adopte sans barguigner comme reflet authentique d'enchaînements incontestables. Tout naturellement, qui les conteste répondra par des fictions historiques privées, librement inventées, aux fictions officielles trop aisément acceptées. (Chénétier, 1989, p. 204)

C'est ce que fait Vonnegut. Insatisfait du discours officiel et ne pouvant relater son expérience de façon conventionnelle, il s'invente un monde à partir

duquel il peut questionner la façon dont se construit notre propre réalité, comment celle-ci est en quelque sorte « écrite ». La vérité n'est plus l'apanage de l'historien et du journaliste, elle est partagée avec le romancier. La fiction n'est plus le simple produit du travail de création, mais bien le processus lui-même par lequel vivent la langue et la connaissance. Mais Vonnegut a choisi une forme particulière pour raconter son expérience de guerre. Il n'a pas emprunté un tracé des plus ordinaires. L'utilisation des artifices de la métafiction permet de confronter le problème de la vérité historique, mais elle permet également d'aborder un autre problème : comment dire l'indicible ?

« *The war parts, anyway, are pretty much true.* »

Ce n'est pas la première fois que Vonnegut tente de partager avec ses lecteurs cet épisode particulier de sa vie personnelle. Dans *Mother Night*, paru en 1962, le bombardement de Dresde est abordé mais reste secondaire dans le déroulement de l'intrigue, il reste cantonné dans un univers fictionnel et n'aborde ainsi pas directement la réalité de son expérience. Au cours du premier chapitre de *Slaughterhouse-Five*, le personnage-narrateur-auteur explique, comme nous l'avons mentionné, les difficultés qu'il a eues pour mener à terme son entreprise. Son intention est bien de nous renseigner sur ce qu'il a « réellement » vécu : « *All this happened, more or less* » (Vonnegut, 1971, p. 1). Il raconte également, comme nous l'avons souligné, les problèmes causés par l'écriture du texte, l'absence de souvenirs assez « intéressants » et valables littérairement : « [...] *not many words came from my mind then — not enough of them to make a book, anyway. And not many words come now, either [...]* » (Vonnegut, 1971, p. 2). Vonnegut tente d'écrire son témoignage, de raconter l'histoire qu'il ne peut raconter.

Le témoignage, en plus de se vouloir garant de sincérité, est la narration d'une expérience située au cœur même des événements. Il est la parole des morts, de ceux qui n'ont pas survécu pour raconter. En même temps, la position de témoin est difficile puisque ceux qui ont vécu totalement l'événement sont les morts tandis que ceux qui ont survécu ne l'ont pas pleinement vécu. C'est pourquoi Vonnegut ne peut juger son roman réussi : « *It is so short and jumbled and jangled [...] because there is nothing intelligent to say about a massacre. Everybody is supposed to be dead, to never say anything or want anything ever again* » (Vonnegut, 1971, p. 19). La présence de la mort est d'ailleurs continuellement soulignée ; « *So it goes* », écrit-il chaque fois qu'elle apparaît dans le roman.

C'est pourquoi ce type de discours a fondamentalement besoin des artifices de la narration pour être mené à terme. Sans une mise en récit, sans une construction langagière, cet indicible ne peut être exprimé. Le débat qui a suivi les nombreux témoignages sur la Shoah ont soulevé une question

essentielle : comment parler de cet événement ? Beaucoup de textes ont d'ailleurs été écrits sur les formes possibles et acceptables pour accomplir cette délicate entreprise. Et c'est toujours un sujet d'actualité : les films *La Vita è bella* et *Schindler's List*, par la divergence de leur approche, illustrent bien ce débat sur les formes utilisables pour parler du Génocide. Mais le cœur du problème est avant tout d'ordre esthétique — même si l'on y greffe fréquemment des valeurs morales —, et son évolution a suivi un chemin parallèle aux débats sur la métafiction américaine.

Le récit de Vonnegut n'a donc pas pu être élaboré par l'entremise d'une forme établie et conventionnelle. Il a dû faire appel à plusieurs genres, mêler les univers diégétiques à l'intérieur du roman et utiliser toute une panoplie d'artifices métafictionnels. La métafiction fonctionne sur ce principe de problématisation du concept de réalité (Waugh, 1984, p. 40). La tradition littéraire de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle reposait sur le réalisme, mais ce genre de récit a atteint ses limites depuis la Seconde Guerre Mondiale. Toutes les vérités acquises sont remises en question. « *Realism presents history as linear chronology. Presents characters in terms of liberal humanism, allows for the possibility of free will and responsible moral choice* » (Waugh, 1984, p. 128). Lorsqu'il se fait kidnapper par les Tralfamadoriens, Pilgrim pose une question : « *“ Why me ? ” “ That is a very Earthling question to ask, Mr. Pilgrim. Why you ? Why us for that matter ? Why anything ? Because this moment simply is* » (Vonnegut, 1971, p. 76-77). L'ordre et la stabilité du réalisme sont mis en doute. L'écriture (et la lecture) d'un roman comme *Slaughterhouse-Five* met en évidence le fait que certains événements peuvent invalider ces assertions. Eliot Rosewater, personnage philanthrope récurrent de l'univers vonnegutien et grand amateur de science-fiction, l'affirme à Pilgrim lorsqu'il le rencontre : « [...] *everything there was to know about life was in The Brothers Karamazov, by Feodor Dostoevsky. “ But that isn't enough any more [...] ”* » (Vonnegut, 1971, p. 101).

L'absurdité inhérente à la guerre ne peut être exprimée par la structure rigide du roman réaliste. L'utilisation de la métafiction propose un questionnement sur les valeurs généralement attribuées aux formes et aux genres : « [...] *toute rénovation d'un genre « épuisé » doit passer par la dénudation et la mise en perspective des procédés, y recourir de façon distanciée pour favoriser une réflexion sur leur fonction éthique, esthétique, idéologique* » (Chénétier, 1989, p. 98). Cette remise en question de la forme participe à un questionnement non pas sur une vérité ultime, mais sur les origines et intentions des vérités qui sont énoncées. Le contexte historique de l'énonciation est réinstallé comme facteur d'interprétation du texte. Le doute s'insinue lentement par les fissures des monuments institutionnalisés. Dans un système où la fiction et l'Histoire sont considérées comme deux pôles opposés, le plus intéressant n'est plus d'en constater la simple opposition, mais d'observer l'écart entre les deux (Hutcheon, 1988, p. 113). Chénétier résume bien les effets de ce questionnement :

Bien que d'anciennes formules continuent, aux États-Unis comme en France, de fournir leur canevas à des œuvres bien faites et parfois talentueuses, le soupçon qui pèse sur l'histoire engendre des œuvres plus intéressantes que celles qui ne le connaissent pas. (Chénétier, 1989, p. 191-192)

Les réflexions de Vonnegut, tant sur la valeur de la fiction et de l'Histoire que sur la manière dont certaines réalités peuvent être communiquées, le mènent à juger également du rôle de la fiction dans la société. Le romancier n'est plus soustrait à la dimension morale de son époque, comme plusieurs des écrivains du modernisme pouvaient l'être. Il doit prendre position face à des événements comme celui de Dresde. Regarder derrière soi devient un geste des plus humains. L'écrivain doit assumer ses responsabilités à la fois morales et esthétiques, poser des questions au monde et au réel, sinon la fonction de la littérature devient celle qui est décrite par les critiques de la discussion radiophonique à laquelle s'est joint Pilgrim : « *To provide touches of color in rooms with all-white walls [...] To describe blow-jobs artistically [...]* » (Vonnegut, 1971, p. 206). Le livre se vide, la forme devient carcasse, objet pornographique ou décoratif.

La fiction littéraire permet de démontrer l'existence simultanée de plusieurs réalités et de les mettre en perspective les unes par rapport aux autres. Certaines causent de véritables problèmes quant à leur mode d'énonciation. La forme choisie par Vonnegut représente bien toute la complexité de son propos. Le récit historique n'est plus garant d'une vérité absolue et le roman réaliste ne suffit plus à exprimer les métamorphoses de l'expérience humaine. La métafiction, en permettant le dialogue entre différentes vérités, entre différentes formes de vérité, est l'un des vecteurs privilégiés de ce questionnement dans la société. « *Historiographic metafiction suggests that truth and falsity may indeed not be the right terms in which to discuss fictions [...] Postmodernist novels [...] openly asserts that there are only truths, and never one Truth ; and there is rarely falseness per se, just other's truths* » (Hutcheon, 1988, p. 109). Un écrivain comme Vonnegut, dont les œuvres sont reçues comme des best-sellers tout en relevant à la fois de la métafiction et du postmodernisme américain, permet d'espérer que le dialogue s'échappe des cercles érudits et des discours officiels pour se retrouver sur toutes les lèvres.

## NOTES

<sup>1</sup> *Player Piano*, son premier roman, fut le seul de ses livres à ne pas être considéré comme best-seller et ses nouvelles antérieures furent pour la plupart publiées dans des revues s'adressant à un public très large.

<sup>2</sup> Surtout lors de la parution de ce roman en 1969, en pleine guerre du Viêt-nam. Mais qu'il soit encore mis à l'index de nos jours prouve que son propos est toujours d'actualité.

## BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée :

VONNEGUT, Kurt. 1971. *Slaughterhouse-Five*, New York, Dell Books.

Textes théoriques :

CHÉNETIER, Marc. 1989. *Au-delà du soupçon : La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues ».

HUTCHEON, Linda. 1995. *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York, Routledge.

KLINKOWITZ, Jerome et D.L. LAWLER Éd. 1977. *Vonnegut in America*, New York, Delta Books.

WAUGH, Patricia. 1984. *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London / New York, Routledge.

WHITE, Hayden. 1985. *Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism*, Baltimore / London, The John Hopkins University Press.

## KURT VONNEGUT (BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE)

### Romans :

1952. *Player Piano ; or Utopia 14*, New York, Scribners.  
 1959. *The Sirens of Titan*, New York, Dell.  
 1962. *Mother Night*, New York, Fawcett.  
 1963. *Cat's Cradle*, Holt Rinehart.  
 1965. *God Bless You, Mr. Rosewater, or Pearls Before Swine*, New York, Delacorte Press.  
 1969. *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade : A Duty-Dance with Death*, New York, Delacorte Press.  
 1973. *Breakfast of Champions, or Goodbye, Blue Monday*, New York, Delacorte Press.  
 1976. *Slapstick, or Lonesome No More*, New York, Delacorte Press.  
 1979. *Jailbird*. New York, Delacorte Press.  
 1982. *Dead-Eye Dick*, New York, Delacorte Press.  
 1985. *Galápagos*, New York, Delacorte Press.  
 1987. *Bluebeard*, New York, Delacorte Press.  
 1990. *Hocus Pocus*, New York, Putnam.

### Nouvelles :

1961. *Canary in a Cathouse*, New York, Fawcett.  
 1968. *Welcome to the Monkey House*, New York, Delacorte Press.

### Essais et autres textes :

1974. *Wampeters, Foma and Ganfallons : Opinions*, New York, Delacorte Press.  
 1981. *Palm Sunday : An Autobiographical Collage*, New York, Delacorte Press.  
 1991. *Fates Worse Than Death : An Autobiographical Collage of the 1980s*, New York, Putnam.