

Les fictions défamiliarisantes d'Éric Chauvier

Julia GELSHORN & Thomas HUNKELER

Université de Fribourg

Orcid: 0000-0002-7806-3170

0000-0002-2838-1883

Abstract : Si la notion de “fiction” hante l'écriture d'Éric Chauvier depuis ses premiers ouvrages, les acceptions changeantes que prend le terme dans ses textes mettent en évidence qu'il ne s'agit pas pour l'anthropologue de marquer ses ouvrages du sceau de la littérarité, mais d'avoir recours à la fiction pour défamiliariser le lecteur et déstabiliser ainsi toute prétention à établir à travers ses enquêtes un savoir stable et objectif.

Keywords : Éric Chauvier, Emmanuel Bove, anthropologie, enquête, fiction, réel

Un mur – transparent – semble séparer Éric, le protagoniste, et ses deux fils, les yeux rivés à leurs écrans, qui ne remarquent même pas leur père quand il entre dans la maison ou leur adresse la parole. Un mur en plexiglas le sépare littéralement et physiquement de son épouse Marie qui nettoie, à plusieurs reprises, une cellule en plastique dans laquelle elle exerce ses activités professionnelles.

Je la regarde comme je regarde mes enfants. Comme derrière une vitre sans tain. Je suis devenu parfaitement invisible à leurs yeux. Je les observe comme des animaux dans le cadre expérimental d'un laboratoire (Chauvier 2021 : 11-12).

La pandémie de COVID-19 a fait du plexiglas l'expression de la distanciation sociale, de la privation acoustique et physique. Se trouver face à lui dans les magasins, guichets ou restaurants est quasiment devenu une habitude. Dans son dernier ouvrage paru en 2021, *Plexiglas mon amour*, Éric Chauvier met en avant cet élément séparateur en tant qu'intrus dans un espace de proximité, comme le foyer, voire au sein de l'intimité, comme le lit conjugal. Le titre *Plexiglas mon amour* fait de cette cellule transparente le leitmotiv, l'expression de la distance infranchissable que le protagoniste observe, impuissant, entre les membres de sa famille confinés. Parallèlement, cette enceinte constitue le laboratoire d'observation qui légitime son regard d'anthropologue au cœur de la plus secrète intimité. Ainsi, au début, le protagoniste adopte-t-il une position d'observateur, comme souvent chez Chauvier : empreint d'autodérision, le récit évoque les tentatives impuissantes d'Éric pour percer les vitres transparentes, sous forme d'écrans, qui

cloisonnent les relations humaines, indépendamment même des mesures sanitaires :

La télévision est éteinte, mais je ne conclus pas pour autant à une amélioration de la situation. Les enfants sont allongés sur le canapé, enroulés dans des couvertures, rivés à l'écran de leur smartphone. Je leur dis simplement que je m'en vais. L'un d'eux grogne, mais sans relever la tête. J'ajoute que je m'en vais tuer des enfants au hasard dans les rues de la ville. Un autre grognement ponctue ma proposition, mais je l'entends à peine. Je m'enfuis déjà (Chauvier 2021 : 48).

On reconnaîtra ici l'anthropologue de l'ordinaire et son observation aigüe de la vie et du langage familial. Mais est-il toujours cet observateur souverain lorsqu'il encaisse, stupéfait, les reproches de son épouse qui l'accuse d'avoir pris des risques inconsidérés en assistant à un vernissage, une "sauterie" qu'elle considère comme "un foyer pandémique" ? En ponctuait chacune de ses phrases par "mon amour", elle creuse un écart considérable entre les "mots" et les "choses" et bouleverse le protagoniste (et le lecteur) qui ne peut qu'afficher sa perplexité face à la répétition insistante de cette fausse adresse, qui se répétera au fil du texte, insérée entre parenthèses dans quasiment chaque discours de Marie, comme pour souligner l'étrangeté de ces mots qui semblent ne pas lui appartenir. Dès le début, le lecteur s'attend à ce que le comportement étrange de l'épouse s'apaise au fil de l'histoire. Bien au contraire, la situation se dégrade de plus en plus et le lecteur reste aussi interloqué que le protagoniste devant cette manifestation tenace d'aliénation.

Comparée aux vitres transparentes – allégorie d'un laboratoire d'observation –, l'expression « mon amour » manifeste ainsi une opacité des plus inquiétantes. Il ne s'agit pas seulement d'une manœuvre de l'anthropologue qui, « en cassant l'atmosphère » (Chauvier 2014 : 18), vise à faire apparaître le sens, puisque le sens en réalité n'apparaît guère, mais d'une façon de mettre en évidence l'opacité du comportement de la femme. L'inauthenticité et la perversion du terme « mon amour » figurent l'aliénation complète qui prive l'observateur de sa position souveraine. L'approche anthropolinguistique de l'ordinaire d'une famille telle que Chauvier la pratique dès sa thèse de doctorat reste donc visible, mais tient dans une perversion (fictive) qui va jusqu'au titre du livre, *Plexiglas mon amour* : comme dans le discours de Marie, l'association illogique des locutions et la perversion du langage ne visent plus à analyser « la crise [qui] commence où finit le langage » (Chauvier 2020) ; elles en sont désormais, comme dans *Hiroshima mon amour*, la manifestation performative.

Éric, le protagoniste, porte le même prénom que l'auteur, mais est-ce bien lui ? Et Marie et ses fils adolescents ont-ils un rapport avec la relation

qu'Éric Chauvier entretient avec sa propre femme et ses deux filles du même âge ? Ce qui autrefois a commencé explicitement comme une « fiction familiale », comme une enquête de l'ordinaire d'une famille, est ici délibérément perverti : la distance anthropologique artificielle entre enquêteur et enquêtés débouche sur une aliénation réelle qui inclut – et finira par exclure – l'anthropologie lui-même.

Fiction familiale

L'ambiguïté de l'entreprise, comme d'ailleurs celle du terme choisi pour la désigner, est patente. En faisant porter sa thèse de doctorat en anthropologie sur ses proches, à travers une « approche anthropolinguistique de l'ordinaire d'une famille » qui a la particularité d'être la sienne, Éric Chauvier est à l'évidence conscient du caractère à la fois provocateur et hautement sensible de son travail. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles l'auteur, en plaçant son enquête sous le titre de *Fiction familiale* (au pluriel dans la thèse, au singulier lors de la parution sous forme de livre en 2003), tient à s'inscrire d'emblée, pour ce qui est de son début d'écriture, sous le signe d'une approche qui reconnaît et revendique, au sein même du travail d'enquête, l'idée de fiction. Mais de quel type de fiction s'agit-il ?

Comme l'a observé Vincent Debaene au sujet du rapprochement, devenu topique depuis le tournant rhétorique de l'anthropologie nord-américaine, entre ethnographie (ou anthropologie) et fiction, cette notion peut recouvrir, selon les emplois, au moins trois orientations qui, si elles ne sont pas sans rapport, gagnent néanmoins à être distinguées : l'ethnologie *de* la fiction (romanesque ou autre), l'ethnographie *comme* fiction et enfin la fiction artistique comme une forme d'ethnographie « sauvage ». L'usage qu'en fait Chauvier dans sa thèse de doctorat est essentiellement lié à la deuxième de ces catégories, telle que décrite par Debaene : « on [y] insistera, selon qu'on adopte une perspective plus ou moins critique, sur la part de projection que comporte toute ethnographie, sur l'entreprise de traduction qu'elle constitue et le rapport de force qui la sous-tend, ou sur ce qu'implique la *construction* de l'objet, selon l'étymologie bien connue du terme fiction (*fin-gere* : construire, fabriquer) » (Debaene 2005 : 222).

Dès l'introduction méthodologique de sa *Fiction familiale*, Chauvier souligne en effet la dimension de « fiction » (entre guillemets dans le texte) de l'ethnographie telle qu'il la pratique dans son enquête, dans le sillage des travaux de l'historien James Clifford et notamment de son *Malaise dans la culture* dont il cite (Chauvier 2003 : 12) la phrase suivante : « Le moi construit et fictif est toujours situé en référence à sa culture et à ses modes d'expression codés, son langage » (Clifford 1996 : 99). Plus exactement, c'est la construction ethnographique de l'identité de l'observateur et sa « mise en

scène textuelle » que Chauvier qualifie de « fiction ». C'est donc bien au sens de « construction » que l'auteur utilise ce terme pour caractériser ce qu'il décrit, toujours selon Clifford, comme une « expérience textuelle » marquée par l'expression d'une « perte d'origine, de pureté, d'authenticité ». Et Chauvier de préciser : « Ce que nous perdons au cœur de l'interaction, et que nous ne pourrions jamais retrouver (une stabilité identitaire, une origine pure), détermine précisément cette enquête sur l'ordinaire du groupe familial » (Chauvier 2003 : 12).

La part de fiction de l'enquête telle que Chauvier la pratique dans sa thèse ne consiste donc pas seulement en la reconnaissance d'une certaine « naïveté » de l'optique réaliste traditionnelle qui aurait pour défaut de s'ignorer elle-même en postulant un langage transparent » (Debaene 2005 : 223), mais elle résulte d'abord et avant tout de ce qu'il appelle « la position indigène » qu'il occupe dans son entreprise ethnographique : autrement dit, le fait d'être un « locuteur-enquêteur » produisant un texte qui s'efforce de rendre compte « de formes de vie fragmentaires, discontinues où un sujet observant agit et parle parmi les siens » (Chauvier 2003 : 13). L'introduction méthodologique de *Fiction familiale* porte elle-même la trace de cette ambiguïté constitutive, entre choix techniques (par exemple la décision d'abandonner l'enregistrement par magnétophone) et aspects communicationnels liés à l'information des membres de la famille au sujet de l'enquête. En effet, Chauvier ne manque pas de le noter, « l'ethnographe n'endosse-t-il pas un rôle en quelque sorte « contre-nature » en mettant en péril, par son questionnement, les habitudes du groupe ? » (16)

Face à ce qu'une telle enquête peut avoir de transgressif et de moralement répréhensible, s'imposera donc une façon de communiquer qui sera elle-même marquée par l'élaboration d'un vocabulaire censé concilier, tant bien que mal, les deux rôles, de membre de famille et d'enquêteur. L'aveu du « voilà, je travaille sur nous » face aux membres de sa famille, à la suite d'une première phase d'observation, débouche ainsi sur la construction d'une explication objectivement fautive, celle de la production d'une « sorte de généalogie, de saga » (16) familiale, ce qui semble dans un premier temps contenter les autres membres de la famille. Mais dans un second temps, confronté à ce qu'il désigne lui-même comme « la pesanteur de ce secret », l'auteur décide de soumettre son texte à ceux qu'il appelle ses « informateurs », non sans le dépouiller de ses connotations savantes. Sur la base des retours, remarques et corrections des membres de sa famille, il établit ensuite la version définitive de la thèse, en précisant que le rendu du texte aux informateurs a permis de « substituer à la distance que nécessite habituellement l'observation anthropologique, une expérience partagée autour du texte, la confrontation du point de vue analytique du chercheur au point de vue des enquêtés introduisant en effet une forme de distanciation » (20).

On notera que c'est seulement à ce moment-là, et non lors de l'élaboration des premières explications mensongères, que l'auteur revient au terme de "fiction", toujours entre guillemets, pour désigner ces points de vue croisés : « Ainsi, chacun construit sa "fiction", moins savante, mais tout aussi digne d'intérêt, que la mienne », comme il le souligne en conclusion (20).

La notion de "fiction" telle que Chauvier l'utilise dans son premier livre (un ouvrage à caractère académique, publié dans la collection de son directeur de thèse) apparaît d'abord comme un instrument heuristique censé mettre à jour non seulement la dimension construite du récit, mais aussi l'ambivalence fondamentale des positions de l'enquêteur et, dans une moindre mesure, des enquêtés. En revanche, et de façon peut-être plus surprenante, l'auteur se garde soigneusement d'utiliser la notion de "fiction" pour désigner ses propres feintes et désignations fictives au sujet de son enquête.

(Dis-)simulations

Ce sera cinq ans plus tard, dans le cadre d'un récit évoquant une autre enquête consacrée à l'observation d'un groupe d'adolescents et d'éducateurs au sein d'un institut de placement familial, que Chauvier reviendra à l'enquête sur sa propre famille, dans la seconde partie du livre. Deuxième livre à être publié chez Allia, *Si l'enfant ne réagit pas* (2008) met en scène, sur le mode hybride des premiers écrits publiés par l'auteur auprès de cette maison d'édition, une enquête qui, à un moment donné, dévie du protocole fixé d'avance avec l'employeur pour déboucher sur une forme de récit de soi produisant un effet surprenant de reconnaissance, quasiment d'*anagnorisis* dramatique, par rapport à l'enquête précédente et qui permet d'éclairer rétrospectivement son usage de la notion de fiction par un nouveau biais.

Alors même que la situation de base apparaît, dans *Si l'enfant ne réagit pas*, comme relevant de la routine pour l'anthropologue qui se retrouve cette fois-ci dans la position classique de l'observateur externe, non-impliqué – l'employeur X s'attend à ce que l'enquêteur, qui de son propre aveu « ne connaît rien de ce milieu », « exploite [s]a position d'étranger à l'institution » afin de « perturber les habitudes des salariés de l'institution » (Chauvier 2008 : 8) –, ce scénario prévu s'effrite au fur et à mesure que l'enquêteur se laissera affecter par ce qu'il observe. D'emblée, c'est la notion de « jeu » qui est convoquée par l'anthropologue pour caractériser son propre comportement, à la fois au moment de l'observation et lorsqu'il s'agira, dans un second temps, de confronter les salariés, éducateurs et psychologues, à ses observations : « Je jouerai à l'honnête homme, sincèrement intrigué par ce que j'ai vu ou entendu » (8). Dès le premier repas pris ensemble, la dissimulation qui est celle de l'observateur se verra cependant déstabilisée

par l'impression de « simulation » que produit sur lui le comportement des adolescents :

Vivre au quotidien, c'est être dans la « vraie vie », au moyen d'expériences pleinement vécues. Être observé revient au contraire à évoluer dans une sorte de « laboratoire », n'éprouvant pas les situations pour ce qu'elles sont, mais pour ce que l'observateur en fera. C'est être dans la simulation de la vie (11).

À partir du comportement étrange de l'un des adolescents, caractérisé par son absence de réaction à la présence de l'enquêteur parmi eux, cette observation d'une prétendue « simulation » sera précisée au moyen d'une métaphore théâtrale :

Je pense à un acteur de théâtre qui jouerait continûment la même pièce, sans concevoir à aucun moment de déroger aux consignes du metteur en scène, sans cesser non plus de garder à l'esprit sa condition d'acteur et le fait de se trouver sur cette scène plutôt qu'au dehors, au contact d'êtres « véritables » (11-12).

Si cette observation donne lieu, dans un premier temps, à ce que l'enquêteur appellera, non sans une légère auto-ironie, la « théorie de l'acteur permanent », celle-ci sera cependant rapidement rejetée lorsqu'il réalise que c'est sa présence et surtout son comportement (il a sorti son carnet de notes en plein repas) qui a pu être à l'origine de l'effet de théâtre qu'il vient d'observer :

Leur joie de manger n'était pas feinte. [...] Or je viens malencontreusement leur rappeler que leur présence est assujettie à mon analyse, et, qu'à ce titre, je n'ai à aucun moment considéré ce repas comme un événement réel, mais comme le cadre de mon enquête, comme une fiction en somme (18).

On notera que le terme de fiction (sans guillemets) que le narrateur utilise dans ce contexte est lié, de par son utilisation, au vocabulaire de l'enquête anthropologique telle qu'analysée précédemment. C'est à nouveau une construction, une « mise en scène textuelle de la position ethnographique du chercheur » (Chauvier 2003 : 12), que le terme désigne ici ; avec cette fois-ci une nuance dépréciative ou du moins autocritique, qui apparaît plus clairement dans l'adjectif « feint », ou en l'occurrence sa négation, pour désigner un événement réel. On retiendra donc que la notion de « fiction » apparaît, dans ce passage, au terme d'un développement qui va amener l'enquêteur à invalider sa théorie dite « de l'acteur permanent » : l'étrangeté observée, attribuée dans un premier temps aux enquêtés en raison de leur

comportement ressenti comme artificiel, serait en réalité due à la présence artificielle de l'observateur lui-même. L'enquête va-t-elle se solder par un échec ? « J'évalue le contresens qu'emprunte ma mission. Car je reproduis moi-même l'étrangeté que X m'a ordonné de chercher dans le comportement des autres » (Chauvier 2008 : 48).

C'est surtout l'une des adolescentes, Joy¹, qui trouble l'observateur, à la fois en raison de sa façon étrange de s'exprimer et de l'indifférence que celle-ci rencontre auprès des éducateurs. Étonné par une telle « mise en quarantaine » de Joy, l'enquêteur élabore l'hypothèse, déclenchée par une réflexion de Wittgenstein affirmant que « Si l'enfant ne réagit pas au geste, il est séparé des autres et considéré comme fou » (83), que la réaction de Joy s'expliquerait par son désir de « signifier aux éducateurs le caractère parodique de sa vie dans l'institution » (83). La vie institutionnelle, qui avait été ressentie dans un premier temps par l'observateur comme relevant de la « simulation », est désormais décrite en termes de « parodie », de « monde factice », de « vie de substitution », voire d'« imitation de vie » (83). Et le narrateur de noter :

« Ici », il faut se déplacer dans un territoire en trompe-l'œil, au milieu du mobilier de collectivité, manger avec d'autres êtres de souffrance, se savoir contrôlé pour devenir autonome, toucher chaque mois 50 euros contre une activité fantôme (devenir autonome), parler à des êtres rémunérés à cette fin, des êtres qui rejouent la vie, qui ont été formés pour la rejouer (83-84).

Selon cette hypothèse, le phrasé désincarné de Joy serait donc en quelque sorte la seule réponse possible de sa part au monde factice, à la fois réel mais fictif (le terme n'apparaît pas), mis en place par l'institution.

Mais l'anomalie persiste. Comme le narrateur l'avoue, il y a quelque chose de plus personnel, de plus inquiétant aussi, dans la fascination qu'exerce la voix de Joy sur lui. « Plus je mets cette voix à distance de moi, et plus j'ai l'impression de m'abuser, comme si elle constituait un repère essentiel » (87). Ce sera seulement après une dernière discussion avec Joy, à priori anodine, que l'enquêteur comprendra que ce qui fait retour dans la voix de la jeune fille, à la manière du *Unheimliche* freudien, est en réalité un aspect non résolu de son enquête sur sa propre famille, quelques années plus tôt. Le malaise est dû précisément à ce qu'il désignait alors comme sa « position indigène », dont la radicale ambivalence est désormais enfin reconnue : « Le plus étrange me semble résider dans la position hybride que j'occupe,

1 Au seuil du livre, l'auteur note que « les noms des personnes évoquées ont été masqués afin de respecter leur anonymat », non sans ajouter que « [c]et engagement ne vaut pas en ce qui concerne les membres de [s]a famille » (Chauvier 2008 : 7). Cette dernière précision, on le verra, est de taille.

à la fois observateur de la scène, fils, petit-fils et frère. J'avais questionné cette ambivalence de façon succincte à l'époque. Elle ressurgit maintenant d'une façon beaucoup plus prégnante » (2008 : 112-113). L'enquêteur se revoit en effet lors de son enquête familiale, mais désormais uniquement comme observateur, avec l'impression insupportable d'être devenu invisible aux membres de sa famille. « Je me tiens là, au milieu d'eux mais sans eux, immobile, prostré, avec mon carnet à la main, ce révélateur démesuré de mon absence » (122). Cette description d'une expérience d'aliénation fondamentale au sein du laboratoire familial ne préfigure-t-elle pas déjà *Plexiglas mon amour*, dans lequel cette épreuve est poussée à l'extrême et constitue le point de départ et le moteur de tout le récit qui s'ensuit ?

Rétrospectivement, cette révélation jette une lumière brutale sur la mise en scène textuelle de l'observateur lors de cette enquête. Ce qui lui apparaissait alors comme un idéal scientifique, une « fiction » au sens de l'anthropologie critique, relevait en réalité d'un geste de protection : « Écrire cela revient à me protéger de ce que je vois, et que je ne peux supporter au fond » (118). La notion de « fiction » (entre guillemets) utilisée et revendiquée par l'anthropologue dans sa *Fiction familiale* servait donc au fond à dissimuler et à désamorcer la violence de son propre discours ; une violence faite aux autres membres de sa famille, mais peut-être en premier lieu à lui-même.

La fiction théorique comme repoussoir

C'est cette mise en exergue de la notion ambiguë de "fiction", suivie d'une attaque frontale contre les discours d'experts, que Chauvier ne cessera d'explorer et qu'il cherchera à contrecarrer. Dans ce contexte, le terme de "fiction" désigne désormais « un modèle conceptuel surplombant plaqué sur le vécu de chacun au point de rendre celui-ci inexplicable » (2014 : 25). Dans *Les Mots sans les choses*, ces « armures vides » (25), ces systèmes théoriques naturalisés qui infiltrent la vie ordinaire autant que les discours d'experts sont dénommés « fictions théoriques » :

C'est ainsi que prend forme le processus de diffusion des fictions théoriques : produites dans les sphères de la recherche, elles sont ensuite calibrées par des spécialistes du marketing avant de finir dans les quartiers populaires comme commentaire angoissé d'une vie de chimère (33).

Dans le monde contemporain, il paraît en effet impossible d'échapper aux fictions théoriques qui, comme le montre Chauvier, touchent aussi bien le citoyen hypermoderne soumis à un régime global que l'habitant des périphéries qui oriente sa vie tout autant vers des concepts étrangers à sa propre expérience. Il s'ensuit une psychopathologie du langage ordinaire qui se

manifeste par une confusion entre le mot et la chose, à savoir par l'assimilation d'un « concept incertain » (32) à une situation sociale ainsi soumise à une certaine idéologie. Mais comment éviter que le concept finisse par remplacer l'expression du vécu, comment parvenir à relier à nouveau les “mots” aux “choses” pour être en mesure de parler d'une expérience à la fois locale et singulière ?

Dans *La crise commence où finit le langage*, initialement paru à la même époque que *Si l'enfant ne réagit pas*, Chauvier avait déjà constaté que « le réel se dérobaît sous nos mots » (2020b : 39). Il y avait dénoncé « la prostration du langage » (35) dont émerge un consensus de crise. De ce point de vue, la crise (économique) apparaissait comme un « modèle explicatif » qui n'était pas adapté à l'échelle de notre existence concrète et qui finissait pourtant par déterminer notre communication au point de produire un nouveau langage de « crise permanente », marqué par le modèle de la communication numérique. Ce que Chauvier décrit comme modèle explicatif de la crise correspond finalement, par son détachement de l'expérience personnelle, à ce qu'il appellera plus tard « fiction théorique ». Dans *La Crise commence où finit le langage*, Chauvier en tant que personne et voix reste toutefois complètement à l'écart et se contente d'observer les pièges du langage à distance. Par la suite, il invoquera pourtant l'importance de l'implication de l'observateur en tant que sujet. Dans *Les Mots sans les choses*, il reprochera ainsi à Michel Foucault de n'avoir jamais incorporé sa propre présence sociale dans ses descriptions de la société :

[Foucault] élaborait des théories qui reflétaient sa vie [...], mais d'une façon décloisonnée. [...] En déconnectant, même avec une parfaite subtilité, la science de la vie, Michel Foucault inventa une nouvelle façon de confondre le mot et la chose [...] (Chauvier 2014 : 77-79).

Malgré ses doutes sur les pièges de la « fiction familiale », Chauvier cherchera, quant à lui, à explicitement « ancrer son œuvre dans le terreau de son existence » (78) afin de ne pas se dissocier de sa propre analyse. La question récurrente, au fond, semble être celle-ci : comment la compréhension de l'aliénation de la vie ordinaire peut-elle permettre de ne pas la reproduire ?

C'est en révélant l'aliénation de la situation anthropologique au moyen de ses structures textuelles d'énonciation que Chauvier choisira d'abord de s'opposer aux fictions théoriques. Dans *La petite ville* (2017) ou *Somaland* (2012), notamment, ces fictions sont explicitement marquées et commentées par des effets de distanciation quasi brechtiens : les ruptures, les insertions sarcastiques et la fragmentation du discours visent moins à distancier l'enquêteur des enquêtés qu'à souligner son implication personnelle. Dans *La petite ville*, le récit du narrateur est ainsi constamment interrompu par

des commentaires entre parenthèses, expressions d'autres voix, d'autres perspectives ou d'autres « mots » pour formuler d'autres expériences des « choses » (Chauvier 2017). Dans *Somaland*, le montage de différents registres de discours et de voix ne transparait pas uniquement dans la transcription présumée de conversations enregistrées entre un « moi » et des personnes investiguées, mais se retrouve aussi dans la composition au moyen de différents caractères typographiques, en italique ou en gras, servant à marquer plusieurs niveaux de commentaires (Chauvier 2012). Le modèle de ce montage de voix tissé de fragments n'est autre que *Le Fromage et les vers* de Carlo Ginzburg (1980a), qui évoque l'histoire du meunier Domenico Scandella dit Menocchio, condamné et exécuté à la fin du XVI^e siècle pour avoir défendu devant l'Inquisition une cosmogonie absolument singulière. En se basant sur un assemblage de passages issus des archives judiciaires, Ginzburg bâtit son propos au moyen d'une méthode qu'il appelle indiciaire (1980b). L'historien reconstruit minutieusement le microcosme mental du meunier et l'anomalie qu'il représente tout en tissant, parallèlement, des liens entre les cultures populaire et savante. Partant, la confrontation entre les cultures subalterne et dominante et les croisements entre l'oralité et l'écrit servent de modèle à Chauvier pour repenser non seulement l'enquête en tant que telle, mais la narration anthropologique à la manière de Ginzburg : « *Le Fromage et les Vers* ne se limite pas à reconstruire une histoire individuelle : il la raconte. » (2006 : 383) Ou comme le formule Jacques Rancière : « C'est là que la poétique de l'historien intervient, pour juger non de la vérité des faits, mais de la capacité des gens ordinaires à élaborer des idées extravagantes et à les soutenir jusqu'au bout » (2011 : 482).

L'approche de Ginzburg permet à Chauvier d'échapper aux fictions théoriques en partant des récits individuels, mais aussi de développer une poétique anthropologique et, ce faisant, de révéler la croyance générale dans le pouvoir de la théorie, notamment chez ceux qui ne disposent pas de l'hégémonie théorique. C'est Yacine G., l'une des victimes sous enquête dans *Somaland* (en réalité le protagoniste), qui souhaite pouvoir se baser sur une théorie « efficace » afin de convaincre les autorités (Chauvier 2012 : 53). Chauvier confronte cette déclaration à une citation de Ginzburg :

Ce n'est pas le livre en tant que tel, mais la rencontre entre la page écrite et la culture orale qui formait, dans la tête de Menocchio, un mélange explosif. C'est bien cet attrait pour les livres et les théories qu'ils renferment qui perturbe les inquisiteurs (53).

Pour Chauvier, Menocchio n'a pas seulement le statut exceptionnel (ou non) du meunier du Frioul ou celui d'« exception normale » selon la formule de Edoardo Grendi reprise par Ginzburg (Ginzburg 2006 : 401). Il est surtout

« ce diamant obscur » qui demeure mystérieux (Tosato-Rigo 2020 : 93). Il est donc décisif, selon Chauvier, que le savoir et le discours de l'individu restent opaques et incompréhensibles. La première partie de *Somaland* s'achève, par conséquent, sur la citation suivante tirée de Ginzburg :

On voit donc affleurer dans les discours de Menocchio, comme par une fissure du sol, une couche culturelle profonde, si inhabituelle qu'elle en semble incompréhensible (Chauvier 2012 : 64).

Peut-être retrouvons-nous ici, sous une forme implicite, la reconnaissance de la « condition paradoxale » que Chauvier constate explicitement pour la « personne ordinaire » dans *Les Mots sans les choses* : « L'aliénation serait la seule condition de la désaliénation » (2014 : 52). Dans cette perspective, on pourrait considérer les œuvres de Chauvier comme des tentatives, toujours renouvelées, de se confronter à des mots de l'expérience vécue qui ne renvoient pas à un concept, une catégorie ou un modèle, mais qui restent au contraire opaques.

En ce sens, *Si l'enfant ne réagit pas* présente déjà un caractère hybride qui est justement destiné à accorder une place à ce qui fait retour, à ce qui résiste à la mise en mots. Ce n'est donc pas par hasard que ce livre se clôt sur un horizon qui sera celui de l'écrivain, et non de l'expert, lui qui se montre en définitive incapable de saisir « l'inquiétante étrangeté du monde social » :

L'objectif des experts est de faire croire que l'observation du monde social ne comporte aucune anomalie. Ce qui subsiste, malaises innombrables, drames insondables, est réservé à la fiction et à ses dérivés littéraires, comme tout ce qui intrigue et perturbe, et qui, au fond, ne serait pas véritablement sérieux (Chauvier 2008 : 125).

En définitive, la reconnaissance qui s'esquisse dans les dernières pages de *Si l'enfant ne réagit pas* réside dans le fait que le narrateur réalise enfin qu'il ne cessait de parler de lui-même au moment où il croyait décrire autrui :

J'ai l'impression d'être moi-même un « enfant placé », ou plus exactement une sorte de « fils réduit » [...], placé au milieu de mes proches, transparent, traversé sans résistance par la lumière qui fixe la berge de l'étang dans ma mémoire. Je n'avais pas pensé que cette expression, « enfant placé », me concernait : « placé pour observer son absence » (124).

Aussi, on ne sera pas étonné que c'est désormais vers « ce que les écrivains appellent «ténèbres» » (126) que le narrateur se tournera en conclusion, non pour terminer son enquête (qui continue probablement), mais pour clore son livre. Les « anomalies » observées (et en même temps voilées) par

l'expert sont appelées à céder la place aux « ténèbres » évocatrices du monde de l'art : à ce que le narrateur – ou est-ce l'auteur ? – appelle la fiction et ses « dérivés littéraires ».

La fiction littéraire comme dispositif

Mais de quel type de fiction s'agit-il au juste ici ? L'un des termes que la critique a mobilisés pour caractériser les écrits d'Éric Chauvier est celui de "fiction critique", au sens que Dominique Viart donne à cette notion. Selon Viart, la "fiction critique" a en effet comme particularité d'adopter un point de vue qui questionne le geste littéraire pour ainsi dire de l'intérieur et au moment même où il se pratique. « Là où les discours défont et échouent à circonscrire le monde, les fictions critiques se font [...] mode d'*investigation* et non de représentation du réel » (Viart 2005 : 10). C'est donc une pratique scripturale fondamentalement hybride que désigne ce terme, comme le note encore Viart : « Le rapport entre fiction et réflexion n'est plus désormais un rapport d'illustration ou de servitude mais de confrontation, d'échange et de collaboration, au sens étymologique de ce terme : fiction et réflexion *travaillent ensemble* » (2004 : 26).

Le constat de l'échec du discours d'expertise auquel Chauvier aboutit dans *Si l'enfant ne réagit pas* en 2008 ne l'amène donc pas pour autant à délaissier le champ de l'enquête au profit de la fiction romanesque. Mais ce n'est pas non plus sur le mode de la collaboration qu'Éric Chauvier fait intervenir la notion de fiction telle qu'il la met en jeu. Bien plutôt, le terme de "fiction", comme d'ailleurs celui de "littérature" que l'auteur utilise souvent de façon synonymique, sert à *inquiéter* la posture d'observation froide que l'analyse sociale met en œuvre. Dans un entretien avec Dominique Viart mené en 2017, Chauvier s'en explique :

La littérature, pour moi, elle apparaît – mais je ne dis même pas littérature, ce serait un peu ambitieux –, la raison littéraire, ou le dispositif littéraire, apparaît dès lors que les conventions qu'on m'a données sur les bancs de l'université quand j'ai appris les sciences sociales, sont insuffisantes, et que je ne peux plus, avec les outils des sciences sociales, analyser des situations qui pourtant à mes yeux méritent d'être analysées (Chauvier dans Viart 2019a : 201).

À la lumière de ces affirmations, il paraît donc difficile de retenir le terme de "fiction critique" pour caractériser l'entreprise scripturale d'Éric Chauvier, ne serait-ce que dans la mesure où cette notion est habituellement appliquée à ce qu'on pourrait appeler des textes écrits *à partir du domaine littéraire*. Là où, chez un Carrère, un Michon, une Ernaux ou un Quignard, c'est

la littérature qui se soumet à une (auto-)critique au moyen d'un dialogue avec d'autres domaines de pensée, notamment des sciences sociales, c'est l'inverse qu'on observe dans le cas d'Éric Chauvier, qui de son côté utilise les moyens de la littérature pour remettre en cause les méthodes habituelles des sciences sociales. Revendiquer « la raison » ou « le dispositif littéraire », comme l'anthropologue aime à le faire au sujet de ses enquêtes, c'est donc insister à la fois sur la nécessité de ne pas négliger ce qui échappe à l'emprise de l'enquête scientifique (parce que trop personnel, trop singulier, hors sujet, trop peu important) et sur les moyens de dire ces scories, moyens qui selon lui ne peuvent être que « littéraires ».

Le dernier chapitre de *Si l'enfant ne réagit pas* fournit toute une série d'exemples de la manière dont « la littérature » vient contrecarrer non seulement les prétentions à l'objectivité de l'enquête scientifique, mais aussi et peut-être surtout le langage abstrait et dépersonnalisé que celle-ci a l'habitude de mobiliser. Tout à l'opposé, c'est un langage mêlant perception aigüe de la réalité, capacité imaginative et pouvoir de l'oubli que ce chapitre met en scène dès sa première phrase, sous le signe d'une subjectivité radicale :

Je me gare sur le parking d'une aire d'autoroute qui porte un nom que j'imagine être celui d'un village proche ou disparu – en fait, dès que je lis ce mot sur le panneau, je l'oublie. Je me dirige vers la boutique excessivement lumineuse de la station-service. J'aime ces endroits désespérés, propices aux abandons et aux bilans (Chauvier 2008 : 120).

Le passage témoigne du déplacement de l'attention qui va de l'observation distante vers ce que l'auteur appelle, quelques pages plus loin, une « poétique de l'existence » marquée par une « perception sensorielle » accrue et une « discipline du corps » (123), ce dernier terme devant ici être compris comme une expérience du corps venant troubler le domaine de la connaissance purement cérébrale. Cette « poétique de l'existence » s'accompagne d'une « mélancolie sans fin » (126) faisant basculer le texte, dans ses dernières pages, vers une ouverture résolument figurative sur le non-savoir, qui semble vouloir faire écho au *Bleu du ciel* d'un Georges Bataille (1958). Pour le dire en d'autres mots, l'apport de la littérature réside aux yeux de Chauvier dans sa capacité à *ouvrir* l'enquête à ce qu'elle contient de non-dit, voire d'interdit, que ce soient un traumatisme inconscient de l'enquêteur, comme dans le cas de *Si l'enfant ne réagit pas*, ou ses motivations érotico-sentimentales, comme dans *Anthropologie* (2006), *La petite ville* ou *Laura* (2020a).

Mais qu'en est-il du *Revenant* (2018), qui semble constituer une sorte de *hapax* dans l'œuvre de Chauvier, dans la mesure non seulement où c'est le seul texte de l'auteur duquel la procédure de l'enquête semble être absente, mais surtout dans le fait qu'il témoigne du choix résolu et affiché en faveur

d'une fiction qu'il faut bien qualifier de romanesque ? Quel rapport ce texte, qui fait revenir le poète Charles Baudelaire dans le Paris d'aujourd'hui sous la forme d'un zombie, entretient-il avec la « littérature de terrain » (Viart 2019b) qui est habituellement celle que pratique Chauvier ? À priori, on pourrait être tenté de lire *Le Revenant* comme réalisant enfin pleinement le tournant fictionnel énoncé dans les dernières pages de *Si l'enfant ne réagit pas*. Quoi de plus manifestement "fictionnel", au sens presque *trash* du terme, qu'une histoire de zombie ? En même temps, l'observation que propose cette fiction n'est à l'évidence pas dépourvue de ce qu'on pourrait appeler une dimension non seulement de représentation, mais d'*investigation implicite* de la réalité clairement reconnaissable de la ville de Paris. En introduisant le poète des « Tableaux parisiens » dans la ville d'aujourd'hui avec ses McDonald's, ses mesures anti-terroristes, ses startups uberisés et ses migrants syriens, puis en juxtaposant des bribes de poésie baudelairienne et du langage branché des jeunes de la banlieue, l'auteur cultive un principe de dissonance qui fait de la fiction elle-même la « pure anomalie » (Chauvier 2018 : 42) qui permet de révéler le monde contemporain dans toute sa brutalité. En revanche, le choix d'un narrateur anonyme, à la fois ironique et désinvolte, et la disparition concomitante du "je" auctorial constituent une rupture évidente par rapport aux autres textes. L'écrivain, ici, refuse toute immersion dans son investigation, tout comme il écarte l'idée d'une observation fidèle à l'anthropologie dite impliquée, selon laquelle l'observateur est observé – et s'observe – à son tour. Cette absence d'un retour explicite sur soi est aussi ce qui interdit de parler, à propos du *Revenant*, d'une fiction à proprement parler *critique*.

L'aliénation performative

Avec son dernier texte en date, *Plexiglas mon amour*, Chauvier articule à nouveau de manière différente ce qu'il appelle le « dispositif littéraire ». L'extrait du *Piège* d'Emmanuel Bove (1996) cité en exergue à son récit pointe vers le substrat littéraire qui sert par endroits quasiment de canevas à l'intrigue de Chauvier. En effet, là où Bove retrace la manière dont un homme sans importance, presque sans qualités, s'enlise peu à peu, avec le concours involontaire de son épouse, dans une situation (la bureaucratie du régime de Vichy) qui finit par lui être fatale, quasiment à la manière d'un rat de laboratoire dont le lecteur observe les agissements de plus en plus paniqués, Chauvier choisit de façon similaire de mettre en scène un protagoniste appelé Éric, alter ego (ou « jumeau maléfique »²) de l'auteur, qui confronté à la pandémie s'enfoncé lui aussi de plus en plus dans une situation qui finira

2 Voir les propos de Chauvier dans l'entretien reproduit dans ce volume.

par lui être fatale. Du roman de Bove, Chauvier reprend en outre non seulement le personnage de l'épouse comme agent malgré elle de l'isolement puis de l'internement de son mari, mais aussi la focalisation interne sur un protagoniste d'une faiblesse quasi kafkaïenne. En revanche, là où Bove opte pour une narration à la troisième personne, Chauvier, fidèle à la grande majorité de ses textes précédents, délègue la narration à son protagoniste lui-même, qui fait fusionner le récit de ses mésaventures, entre son cadre familial et ses visites auprès de Kevin le survivaliste, avec des passages d'introspection et d'examen de soi.

L'usage que Chauvier fait de l'hypotexte bovien s'intègre notamment dans sa tentative de mettre en évidence, moins la réalité que le réel lui-même. Le poète et peintre Christian Dotremont, cofondateur de CoBrA, qui fut parmi les premiers à se faire l'avocat de la redécouverte de l'écrivain dans les années 1970, soulignait dès cette époque que Bove pouvait être considéré comme l'inventeur d'une nouvelle façon de voir le réel : « [Bove] constatait la logique du réel, qui semble absurde à la plupart des êtres humains parce qu'ils ont une logique qui n'est pas réaliste. Je pense d'ailleurs qu'il s'amusait à montrer l'opposition entre la logique du réel et la logique de la pensée cartésienne » (Dotremont d'après Cousse et Bitton 1994 : 242).

Dans *Plexiglas mon amour*, Chauvier montre de façon similaire, mais pour ainsi dire de l'intérieur, ce qui se passe avec le narrateur-protagoniste lorsque ce dernier se voit confronté aux limites de sa propre logique « cartésienne » face à l'irruption d'un réel qui lui paraît parfaitement fictif. Un réel comme celui incarné par « Monsieur Gérard », cet avatar créé par le Département de Sécurité Sanitaire du Ministère de la Santé pour dispenser des conseils et prendre des mesures en cas de problème. L'intrusion de « Monsieur Gérard » dans la cellule familiale et surtout l'ascendant qu'il prend sur l'épouse du narrateur finira même par faire douter Éric de l'identité de cette dernière : « Une autre question me vient : est-ce bien mon épouse ? N'est-ce pas plutôt son fantôme ? Son ersatz ? Sa jumelle maléfique ? » (Chauvier 2021 : 93)

Comme Ginzburg, Chauvier s'attache ainsi dans *Plexiglas mon amour* à rendre justice à ce qui reste « indéchiffrable » sans pour autant céder à « la fascination idiote de l'exotique et de l'incompréhensible » (Ginzburg 1980a : 21). Mais tandis que l'historien cherche des réponses à l'incompréhensibilité entourant le discours et les opinions de Menocchio en s'appuyant sur les contextes historico-idéologiques de l'époque et en reconstruisant les lectures de Menocchio, *Plexiglas mon amour* prend la direction opposée : dans l'attente d'une résolution qui pourrait prendre la forme d'une analyse anthropologique, le lecteur s'enlise au contraire peu à peu dans les méandres des décisions incohérentes et des comportements erratiques des personnages, en premier lieu ceux du narrateur. Le choix stylistique d'agglomération

rer les descriptions et les passages dialogués en une forme discursive, ainsi devenue opaque, qui tient du monologue intérieur renforcé à l'évidence cet effet de désorientation du lecteur³. La scène où Éric s'enfonce dans la nature sauvage de la forêt lors de son entraînement de survie avec Kevin apparaît ainsi comme une allégorie de ce procédé narratif. Qu'est-ce qui sous-tend cette approche, expérimentée pour la première fois par l'auteur sous cette forme ?

Le point de départ peut être trouvé dans un constat, rapporté dans *Les Mots sans les choses* et tiré d'une observation de la philosophe Marie-Andrée Ricard, selon laquelle la « séparation entre la théorie et la pratique [...] est le symptôme d'une aliénation. Elle implique que l'individu est divisé en lui-même et d'avec les autres. La réalité sociale ne peut se présenter à lui que comme une puissance anonyme et aveugle » (Chauvier 2014 : 86-87). Dans *Plexiglas mon amour*, le scepticisme profond de Chauvier à l'égard de la théorie et des pièges d'un langage enclin aux « fictions théoriques » ne se signale plus, comme par exemple dans *La petite ville* ou *Laura*, par des ruptures de type brechtien, sans qu'il soit pour autant transposé dans le domaine de la « littérarité ». Chauvier constate plutôt une réalité sociale « aveugle » qui n'est justement pas représentable et propose, à sa place, de mettre en scène sa propre expérience du « mur », de l'écran qui ne peut être percé, pas même au moyen de ruptures narratives, d'insertions ironiques ou de commentaires sarcastiques. Ce faisant, il vise à exposer le protagoniste à cette aliénation précisément en le confrontant concrètement à l'expérience de l'im-pénétrabilité et à l'opacité des écrans, répétée dans la narration de manière quasi performative. Le comportement des personnages, surtout celui d'Éric et de son épouse, reste en effet obstinément opaque. Ce n'est pas la réalité qui émerge alors, mais le *réel* au sens lacanien du terme. Non représentable, le réel ne peut surgir que comme la négation du symbolique, un trou dans l'ordre du quotidien et du discours.

On pourrait, en partant d'une observation de Hal Foster sur l'art contemporain, formuler les choses de la façon suivante : la fiction littéraire de Chauvier sert à *faire écran* au réel perçu comme traumatique (Foster 2005 : 168). L'aggravation fictive d'une réalité « aveugle » permet ainsi d'échapper aux « fictions théoriques » comme à la « fiction familiale » de l'enquête anthropologique. Celles-ci sont remplacées par une expérience d'aliénation quasi « surréaliste » qui part du narrateur et donc, implicitement, de l'anthropologue pour toucher de manière performative le lecteur lui-même. La réalité sociale n'est ni représentée, ni analysée ; l'enquête et la « littérature de terrain » sont remplacées par un *principe d'après-coup* : en répétant l'expérience

3 Comme l'auteur l'a confirmé lors d'un entretien (23 février 2022), ce choix stylistique décisif n'est intervenu qu'entre l'avant-dernière version du texte et celle publiée.

de l'opacité, le réel se reflète de manière quasi traumatique dans la vitre (en plexiglas) métaphorique. Pour qu'un choc devienne ultérieurement un trauma, il doit être recodé par un événement postérieur.

Dans ce sens, *Plexiglas mon amour* semble comparable aux démarches artistiques décrites par Foster dans son ouvrage *Le Retour du réel*, dans lequel il observe un « glissement conceptuel – de la réalité comme effet de la représentation vers un réel traumatique » présent dans l'art contemporain, la théorie, la fiction et le cinéma. L'« effondrement imaginaire » de l'ordre symbolique tel qu'il apparaît aussi chez Chauvier peut-il ainsi être rapproché des avant-gardes surréaliste et dadaïste, comme Foster le propose pour l'art contemporain ? Si l'on trouve certainement dans *Plexiglas* des éléments d'un « réalisme traumatique » redevable au surréalisme, il faut cependant nuancer : tout comme Chauvier n'est pas un littéraire, il ne pratique pas non plus une ethnographie artistique. Alors que l'artiste ethnographe, selon Foster, entre en concurrence avec l'ethnographe ou l'anthropologue dans la mesure où il s'approprie leurs formats d'enquête de terrain et s'expose aux mêmes risques de projection de l'"autre-étranger", d'aliénation et d'exotisation de soi, Chauvier cherche plutôt les moyens de pousser cette aliénation fictivement à son paroxysme. L'ethnographie est ainsi pervertie, tout comme la recherche artistique et littéraire sur le terrain. Comme indiqué plus haut, cette perversion s'exprime dans l'incompréhensible répétition hystérique de l'expression "mon amour" de la part de Marie. Cette formule, à la fois « purgée de tout affect » et expression d'affect « totale », devient l'incarnation même de l'aliénation traumatique⁴.

C'est ainsi que le dénouement de *Plexiglas mon amour* sera également subverti dans la mesure où il débouche sur une expérience d'étrangeté radicale : au terme du récit, on assiste ainsi à l'expérience surréaliste, quasi mystique, du « merveilleux » et de l'Autre absolu, nommé « Lui ou Autre Chose » (Chauvier 2021 : 142), qui amènera le narrateur à se mettre à genoux et à prier devant Notre-Dame de la Fin-des-Terres – une expérience d'une altérité qui, de manière tout à la fois perverse et ironique, se manifesterait finalement sous la forme d'un drone-taser par lequel Éric sera localisé et interpellé par une voix anonyme sortant d'un haut-parleur. Que l'irruption du réel prenne la forme, littéralement, d'un *deus ex machina* constitue alors l'ultime volteface par laquelle l'auteur abandonne son alter ego Éric à sa position schizophrène d'enquêteur enquêté.

4 Voir la description d'un « postmodernisme bipolaire » chez Foster 2005 : 208.

Bibliographie

- Bataille, George, *Le Bleu du ciel*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958.
- Bove, Emmanuel, *Le Piège*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1996 [1945].
- Chauvier, Éric, *Fiction familiale. Approche anthropolinguistique de l'ordinaire d'une famille*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2003.
- , *Anthropologie*, Paris, Éditions Allia, 2006.
- , *Si l'enfant ne réagit pas*, Paris, Éditions Allia, 2008.
- , *Somaland*, Paris, Éditions Allia, 2012.
- , *Les Mots sans les choses*, Paris, Éditions Allia, 2014.
- , *La petite ville*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.
- , *Le Revenant*, Paris, Éditions Allia, 2018.
- , *Laura*, Paris, Allia, 2020a.
- , *La Crise commence où finit le langage*, Paris, Éditions Allia, 2020b [2009].
- , *Plexiglas mon amour*, Paris, Éditions Allia, 2021.
- Clifford, James, *Malaise dans la culture. L'ethnologie, la littérature et l'art au 19^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996 [1988].
- Cousse, Raymond et Bitton, Jean-Luc, *Emmanuel Bove. La vie comme une ombre*, Paris, Le Castor Astral, 1994.
- Debaene, Vincent, « Ethnographie/Fiction. À propos de quelques confusions et faux paradoxes », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 175-176, juillet-septembre 2005, pp. 219-232.
- Foster, Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005 [1996].
- Ginzburg, Carlo, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du xvi^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980a [1976].
- , « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 6, 1980b, pp. 3-44.
- , « Micro-histoire : deux ou trois choses que je sais d'elle » [1994], in *Le Fil et les Traces. Vrai faux fictif*, Lagrasse, Verdier, 2006, pp. 361-405.
- Rancière, Jacques « De la vérité des récits au partage des âmes », *Critique*, 769-770, juin-juillet 2011 (« Sur les traces de Carlo Ginzburg »), pp. 474-484.
- Tosato-Rigo, Danièle, « Menocchio, meunier du Frioul : a star is born », *Études de lettres*, 312, 2020, pp. 91-94.
- Viart, Dominique, « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *Études françaises*, 40/2, 2004, pp. 25-37.
- , « Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine », *Spirale*, 201, mars-avril 2005, pp. 10-11.
- , Entretien avec Éric Chauvier, le 13 décembre 2017, *Revue critique de fiction française contemporaine*, 18, 2019a, pp. 198-217.
- , « Les Littératures de terrain », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 18, 2019b, pp. 1-13.