

Une littérature d'enquête. Entretien avec Éric Chauvier

Peter FREI & Thomas HUNKELER

Université de Fribourg

Orcid: 0000-0002-3147-6509

0000-0002-2838-1883

Abstract : Peter Frei et Thomas Hunkeler se sont entretenus avec Éric Chauvier d'abord lors d'une discussion publique à l'Université de Fribourg le 13 décembre 2021, puis une deuxième fois, en comité plus restreint, le lendemain. La version écrite de ces échanges, préparée avec le concours de Claire Niederer, a été relue par Éric Chauvier.

Keywords : Sciences sociales, littérature, édition, Éric Chauvier

Nous aimerions vous proposer de commencer par Plexiglas mon amour, votre dernier livre en date. Pourquoi avoir consacré un livre à la pandémie, ou en tout cas avoir utilisé la pandémie pour lancer un livre ?

L'éclairage a indéniablement joué un rôle, avec la volonté d'enquêter par le biais de la fiction. Même s'il y a une base d'enquête, il s'agissait d'une manière pour moi d'explorer ce qui me dépassait totalement à ce moment-là. Car comme tout le monde, j'ai été atteint au printemps 2020 par les mesures sanitaires et le fait que notre expérience au monde, à notre environnement et à nos proches a été complètement court-circuitée.

Au début, je ne comprenais pas ce qui m'arrivait. En tant que père de famille, époux et citoyen cela a été une remise en question complète. Notre capacité à nous émanciper, toutes et tous, de façon citoyenne a été remise en question. Par conséquent, pour mettre en lumière cette période, ou du moins essayer, il me fallait être attentif à tout ce qui se passait. À ce sujet, les redoublements d'écrans étaient totalement angoissants pour moi ; c'est-à-dire qu'aujourd'hui les écrans sont responsables de retards de langage et d'une espèce de déréalisation de notre expérience et je m'en méfie énormément (aussi pour mes enfants qui sont très addicts, comme tous les enfants). Je pense qu'il y a aussi une sorte de mutation anthropologique qui se produit. Les enfants ne sont pas moins intelligents, mais moins, comment dire, *quelque chose* qui caractérise notre humanité en propre. J'avais le besoin de travailler cela sous une certaine forme qui ne m'était pas évidente et, qui plus est, à une époque où on se moquait des journaux de confinement auxquels se livraient certaines écrivaines ou certains écrivains ... et qui créaient



un effet « scandale » de classe qui se réveillait : on se rendait compte que certaines personnes s'imaginaient une espèce de retraite dorée, ou plutôt une fausse retraite dorée dans le confinement. Cela n'était pas vraiment mon problème, mais je me suis demandé ce que l'on peut écrire lorsqu'on est tétanisé et paralysé par l'époque et que nos sens sont bouleversés. Notre expérience était mise à mal. Que peut-on écrire dans ces conditions ? Notre aliénation était sursignifiée et il fallait donc s'engouffrer dans la brèche.

Et donc la solution pour laquelle vous avez optée est l'enquête – qui prend ici une forme particulière. Pourriez-vous en dire plus sur la démarche d'observation et d'écriture qui informe le livre ?

La situation familiale, dans le premier chapitre du livre, est assez déliquescence... L'idée était de pousser le curseur au moyen de la fiction. Pour ce faire, le narrateur, mon espèce de jumeau maléfique, va à chaque fois vérifier le pire : qu'est-ce qui se passe si mon épouse devient vraiment psychopathologique, si mes enfants le deviennent vraiment eux aussi et si je décide d'adopter le mode de vie de l'ami, qui est survivaliste (chose vraie pour le coup) que je viens de rencontrer à la pharmacie de mon quartier ? La fiction est devenue passionnante parce que nous n'avons plus de références au réel, ou du moins réalistes. Ainsi, il s'agit d'une enquête qui part en fiction et qui permet de créer des jeux sur les ambiances avec la science-fiction et l'anticipation qui est réaliste. C'est un peu ce que nous vivions.

Je retrouve donc mon ami, avec qui j'ai étudié la philosophie à l'université à Bordeaux, vingt-cinq ans plus tard, qui a maintenant ses traumatismes personnels : il pousse un caddy rempli de vitamine C et de chlorure de magnésium ... cela est totalement inexplicable. Avec tout cela il ne dort plus car il prend de la vitamine tout le temps ; il a une maison dans les bois et il attend la fin du monde ... À ce moment-là, cela commence à être sérieux : il y a une piste à suivre. De ce fait, je commence mon enquête, dont une partie est bien réelle : je vais l'accompagner au début avant de prendre mes distances car son mode de vie « survivaliste » me semble assez inacceptable.

En tant qu'anthropologue attaché au détail et à l'irréductibilité poétique des situations, je ne peux pas tenir compte des groupes (survivalistes en l'occurrence). Je décris donc simplement ce qui arrive à cet homme-là et ce que sa singularité nous dit sur notre époque. Son discours, que j'ai longuement recueilli, est partiellement doté de bon sens mais très angoissant dans d'autres aspects.

Vous venez d'évoquer la figure du je narratif, ce « jumeau maléfique » qui, même si vous modifiez certaines données biographiques, porte votre nom, partage ce que

nous savons de votre vie. Or, c'est un personnage souvent, comment dire, désagréable, avec lequel la lectrice/le lecteur ne va pas forcément s'identifier...

Votre remarque me semble très juste... Je n'y ai pas forcément réfléchi mais c'est vrai que c'est une part de moi, c'est même carrément moi ... Il s'agirait au début d'un *moi* qui est réellement consigné, dénoté et enregistré et après ce serait un *moi* plus que probable...

On se pose la question par rapport au recours à la fiction dans le cadre d'une enquête anthropologique. Même dans vos textes qui ne s'affichent pas ouvertement comme fictionnels, vous mettez en jeu ce je-là. On s'interroge donc sur le rôle de ce je par rapport au travail proprement anthropologique de l'enquête.

C'est un *je* sceptique, si je devais le définir. C'est sûrement ce qui le rend assez désagréable car il a une appétence pour douter en permanence et ne pas prendre pour argent comptant ce qui est dit.

Ma démarche est anti-durkheimienne. Pour Durkheim, les règles de la vie sociale sont les groupes et les normes. Tandis que ce qui m'intéresse moi, ce sont les expériences sociales où le sens commun est déstabilisé. Mes narrateurs se retrouvent toujours dans cette situation-là. Et, ça me plaît qu'un narrateur soit désagréable, au cinéma ou en littérature, dans des moments justement pas agréables ... où ce qui se joue est de l'ordre plutôt du dissensus que du consensus. Cette démarche est d'ailleurs théorisée par Harold Garfinkel, l'inventeur de l'ethnométhodologie, qui s'est intéressé à ce qui est bizarre et qui dérange. C'est aussi en ce sens que je parle de "négativité": non pas à la manière de la négativité dialectique d'Adorno mais pour désigner ce qui vacille. En effet, c'est dans les moments de rupture de communication que le sens peut véritablement émerger. C'est là par exemple que je comprends, dans l'enquête de *Plexiglas*, que mon ex-ami survivaliste est en train de taire toute expression de ses émotions.

Peut-être que le côté désagréable, ou en tout cas déstabilisant, du je est aussi dû à ce rôle caricatural qu'il donne à ses enfants et surtout à sa femme, laquelle paraît de ce fait totalement hors d'atteinte. On arrive dans quelque chose d'assez paranoïaque de sa part mais en même temps, il n'y a aucune façon de remplir ce rôle par une psychologie explicative. Alors que l'ex-ami, le personnage de Kevin dans le texte, malgré son incapacité à accepter l'implicite par exemple, reste compréhensible dans sa radicalité même, vous laissez cette femme dans une sorte d'altérité radicale.

Il y a beaucoup d'implicites qui sont artificiellement résolus dans les sciences humaines. La question de la représentation mentale, c'est une boîte noire.

Quant à la caricature, elle vient du fait que cette part en question, concernant le personnage de la femme du narrateur, est entièrement fictionnelle. En fait, l'épigraphe du livre est importante car il s'agit d'une référence au *Piège* d'Emmanuel Bove, que j'apprécie beaucoup. Dans ce roman, l'intrigue se situe sous l'Occupation et le régime de Vichy, dans lequel le narrateur veut rejoindre le Général de Gaule et il se retrouve à Vichy. Dès lors, on ne sait plus qui fait quoi. Surtout, il vient avec son épouse à Vichy et, comme dans *Plexiglas mon amour*, celle-ci est petit à petit embarquée et muselée. En effet, plus elle veut aider son mari, plus sa situation empire. Même si Bove était très misogyne et moi pas du tout, j'ai trouvé son idée du piège et de l'enfermement très intéressante. En même temps, l'anonymisation est toujours frustrante dans la mesure où l'irréductibilité que je cherche est dans la précision même de l'information.

Outre Le Piège de Bove, est-ce que d'autres livres ont pu vous servir de canevas, de dispositif d'écriture dans vos travaux précédents ?

C'est le seul où la trame est la même, où la tonalité générale, l'ambiance du livre sert de trame pour mon texte. *Contre Télérama* était un écho, une résonance, très modeste encore, du livre de Thomas Bernard, *L'imitateur*. Un livre que j'avais beaucoup aimé parce Thomas Bernard jouait, volontairement ou non, de l'indistinction du sujet narrateur : on ne savait plus qui faisait quoi. Dans *Contre Télérama*, j'avais repris ce procédé.

J'ai en fait un rapport à la littérature qui est à peu près celui d'un menuisier au bois, ce que les puristes trouvent absolument scandaleux, ou d'un plombier à sa tuyauterie... Je me souviens d'un écrivain qui, lors d'une conférence où je venais de raisonner en termes d'intertextualités, me dit que la littérature, ce n'est pas du bricolage, c'est quelque chose qui est pur, total, m'opposant l'écrivain maudit, engagé, à mon petit bricolage. Je pense que la majorité des écrivains, écrivains compris, sont vraiment dans la posture totale d'une poétique absolue, dans quelque chose de définitif. Cet écrivain-là m'a surtout fait prendre conscience de la position atypique que j'occupe depuis toujours dans ce monde-là des rencontres littéraires. On n'a rien à se dire, en fait, c'est-à-dire que je prends aussitôt conscience de ce qui nous sépare. Avec les écrivains, je me sens assez étranger finalement.

Malgré cette "séparation", est-ce que vous vous sentez des affinités quant à votre démarche d'écriture ?

À part les auteurs que ceux qui aiment les concepts classent parmi les "écrivains du réel", je lis, à vrai dire, peu de contemporains. Je peux aimer certains livres, mais quant à une proximité épistémologique ou formelle,

pas vraiment. Plutôt finalement dans le passé. Il y a bien sûr Annie Ernaux dont certains livres sont très puissants, elle a des intuitions incroyables, inédites, mais je pense que c'est très différent. En règle générale, les auteurs qui m'interpellent sont ceux qui portent une attention aux détails, à la manière dont un détail peut faire basculer une trame, à l'instar de Pynchon... et Proust, bien sûr.

Et Kafka ? On pense à « l'affreux insecte » basculé sur le dos auquel vous comparez Baudelaire dans Le Revenant.

Pas forcément, en fait. Je suis un grand admirateur, mais chaque fois un peu tétanisé. Pour moi, Kafka, c'est trop, il faut quand même être un peu sur terre... S'il y a des allusions ponctuelles, c'est très à l'opposé du style de Kafka chez qui la teneur littéraire est de l'ordre d'un aphorisme continu.

Sinon Simenon, devenu une sorte de fétiche pour moi, et qui, comme Bove, est un grand écrivain de la dissonance. On ne s'en rend pas forcément compte parce qu'on l'assimile assez rapidement à quelque chose d'un peu convenu. Si on reprend les dialogues de Simenon, on a l'impression qu'il met tout à coup la focale sur ce qui échappe au contrôle des locuteurs avec une attention extrêmement précise aux silences, aux hésitations, au malaise de classe. Comme Kafka, Simenon est un grand écrivain, mais à taille humaine.

Qu'en est-il des auteurs en sciences humaines ? Les travaux de Patrick Boucheiron et d'Ivan Jablonka, en particulier leur réflexion sur la puissance heuristique de la fiction en histoire, semblent souvent en résonance avec votre travail.

Oui, on partage en effet des préoccupations communes, même s'il peut y avoir des désaccords. Pour ce qui concerne plus précisément Jablonka, son livre *Laetitia*, souvent très juste, m'interroge vraiment sur les enjeux de la narration, notamment par rapport à la question de savoir comment on se positionne en tant qu'observateur quand on recueille la parole de quelqu'un qui souffre.

Dans la construction de la figure de l'enquêteur-narrateur de vos livres, il y a aussi la question du ton, de la tonalité. Or, on serait curieux de vous entendre sur une certaine tonalité ironique, voire sarcastique et surtout sur ce qui relève en elle non pas du divertissement mais d'une attention aux éclats de la communication. En effet, si Somaland met à contribution une sorte de sarcasme glaçant et terriblement drôle pour déjouer les pièges des discours dit "experts", un ton plus désabusé semble se faire jour dans vos derniers textes.

Le monde a évolué depuis *Somaland*, publié il y a une dizaine d'années, les catastrophes se sont précipitées : on est toujours entre deux chocs, pour reprendre les mots d'Adorno. Je pense que l'humour a aussi évolué vers une sorte de désabusement, mais je me méfie du défaitisme annoncé car cela m'ennuierait. Il se trouve que notre époque nous tétanise et cela joue sur notre moral. Mais je pense que l'humour reste un dispositif heuristique : le monde ordinaire est souvent extraordinairement drôle, sauf qu'on passe à côté de cela bien souvent.

« Rien n'est plus drôle que le malheur », disait Beckett. Humour beckettien qu'on retrouve dans Plexiglas où ce qui provoque le rire est le fait que, dans l'expérience du narrateur, mettre des mots sur son malheur ne fait que l'accroître...

C'est exactement cela, en effet. Pour illustrer ce phénomène, je pense notamment, dans *Plexiglas*, à l'exemple de la télé-réalité, dans lequel le narrateur est pris dans une glu familiale qui l'empêche d'avoir un humour un peu frais...

On a envie de considérer vos livres comme atypiques car on n'a pas l'impression qu'ils sont prévisibles. Dans Le Revenant, vous reprenez une des grandes figures de la haute culture, devenue classique puis scolaire, en la faisant se promener en zombie dans le Paris d'aujourd'hui en tant que flâneur. Pourquoi avoir ressuscité Charles Baudelaire et pourquoi sous une telle forme ?

Je suis professeur en école d'architecture à Versailles et lors d'un cours que je donnais sur Haussmann et les changements phénoménaux urbanistiques et anthropologiques qu'il a engendrés à Paris, je me suis rendu compte qu'un des témoins de tout cela était précisément Baudelaire. Malgré qu'il n'ait que peu décrit les transformations urbanistiques de la ville, il a beaucoup défini les changements anthropologiques qui en ont découlé, telles l'hypocrisie, la séduction, la scène sociale et la flânerie. C'est à ce titre que j'ai trouvé intéressant de reprendre mes cours pour montrer en quoi Baudelaire avait son mot à dire sur le "nouveau" Paris, celui d'après les attentats et sous un fort contrôle. Il m'importait de l'évoquer, non pas pour le réduire à être un simple témoin de l'urbanisme, car ce serait insultant pour lui, mais bien parce que c'est un monstre poétique. Mon but était réellement de montrer ce que la poésie baudelairienne, qui est celle de la transgression, de l'oxymore et de la beauté qui se niche dans ce qui ne l'est *a priori* pas (la misère, la turpitude), peut dire sur la société parisienne de 2018 et les comportements de mes contemporains.

Le dispositif de faire revenir Baudelaire ainsi m'a donc semblé pertinent du fait qu'il est né pour être maudit puisqu'il revient dans un état mons-

trueux où il a des réminiscences de sa propre pratique poétique. Plus il va tomber amoureux de femmes qu'il va croiser et s'humaniser, plus il va être brutalisé par les Parisiens et se transformer en monstre. Il s'agit d'un jeu sur la figure monstrueuse qui ne cesse d'évoluer en fonction du comportement des Parisiens. D'ailleurs, en 2013, alors que je travaillais en Seine-Saint-Denis, j'ai été affligé de voir les territoires à la dérive et je trouvais donc intéressant d'y ramener la poésie baudelairienne, qui est celle de la rencontre totale. Du reste, je l'ai choisie pour traiter ces zones où l'on retrouve aujourd'hui les migrants, les prostituées, les craqueurs, *i.e.* tous les rebus de la société – j'emploie cette expression comme Judith Butler, qui dit que ce sont les personnes dont on ne se soucie plus – vers qui Baudelaire serait probablement allé, contrairement au personnage de l'artiste d'aujourd'hui peint dans *Le Revenant*, qui, lui, a peur.

Baudelaire est connu pour avoir consacré d'importantes pages à la figure du flâneur qui dit une certaine expérience de la ville moderne. Qu'en est-il de l'espace urbain d'aujourd'hui qui forme l'un des terrains d'enquête privilégié de votre travail d'anthropologue ?

Aujourd'hui, nous sommes dans l'ère de la « ville intelligente », avec pour modèle Singapour, où tout est totalement numérisé et où nous sommes géolocalisés en permanence. Il y a des détecteurs de partout (pour savoir qui a le virus) et cette hyper-traçabilité rend la flânerie impossible. Cela s'explique du fait que pour y parvenir, il faut d'une part faire partie d'un groupe et d'autre part, pouvoir s'en extraire. L'ambivalence baudelairienne par rapport à la modernité repose sur le fait qu'il est totalement dans son époque et qu'il peut s'en extraire fugacement, par l'émotion esthétique et la sublimation. Mais cela n'est plus possible dans la ville d'aujourd'hui, avec les plans d'urgences anti-terroriste et sanitaire. Je ne veux pas exagérer non plus, mais la flânerie ne peut plus se pratiquer conjointement aux contrôles du passe sanitaire...

Dans votre travail, on a l'impression qu'il revient désormais à l'espace périurbain de réserver encore la possibilité de vraies rencontres, de surprises ...

L'évolution de la ville, ayant subi la métropolisation, pour devenir l'hyperville aujourd'hui est de plus en plus codifiée. Je parle de la *smart city* (ville intelligente) et de la vie sous contrôle. Ainsi, plus on se distancie de l'urbanité fondamentale, plus on trouve des motifs d'aventure, de mystère et de transgression. En France, durant le confinement, on parlait d'hyper-traçabilité des corps et cela était valable pour les villes uniquement, car dans les campagnes il y avait des boîtes de nuit clandestines. Les territoires sont

devenus si fracturés que, d'un côté, on a une espèce de panoptique où l'on voit parfaitement les actions humaines et lorsqu'on s'en éloigne, on a des territoires de mystère et d'aventure de l'autre. D'un point de vue anthropologique, cela est tout à fait passionnant. Par exemple, Thomas Pynchon, célèbre écrivain américain dont la particularité est de ne jamais avoir révélé son visage, situe tout le mystère de ses énigmes dans la périphérie. La *suburbia* est tout à fait passionnante humainement du fait de la créativité qui y naît, malgré la catastrophe écologique. On parle toujours des éternelles contradictions.

Dans La petite ville, vous parlez de la déchéance humaine et économique de votre ville d'origine, dans laquelle vous introduisez la figure de Nathalie, qui est une figure très proche de celle du personnage éponyme de Laura. Ces textes n'ont toutefois pas le même statut : le premier est explicitement une enquête alors que le second est une fiction. Dans ce dernier, Laura est une figure transfuge de l'anthropologie vers la littérature. Pourquoi, en tant qu'anthropologue, avez-vous opté pour la fiction ?

Dans *La petite ville*, j'utilise une méthode (issue des sciences humaines), où j'accompagne Nathalie (qui a mon âge et une vie traumatique de par ses addictions), pour lui demander de redécouvrir le monde. Cette méthode existe en anthropologie urbaine, où l'on demande aux personnes de parler des lieux importants pour elles, en bien ou en mal. Dès lors, des liens entre Nathalie et moi se créent et certaines choses enfouies, peu importantes parce que contenues par l'enquête, refont surface.

Dans *Laura*, il s'agit de l'histoire d'un malaise de classe. Beaucoup n'ont pas reçu ce livre de la manière intentionnée. On a pensé qu'il s'agissait d'un hommage à cette femme qui souffre, alors qu'avant tout, c'est le narrateur qui, avec ses turpitudes et son esprit manipulateur, tente de se rattraper car il a une condition sociale supérieure. Ce phénomène très désagréable m'intéresse et capture précisément ce que j'apprécie étudier en anthropologie : les situations ordinaires qui sont toujours influencées par les marqueurs de classe, lesquels sont omniprésents. Travailler sur les dissensus naissant des différences de classe est passionnant. Mon « jumeau maléfique » est ici beaucoup plus présent que dans *Plexiglas mon amour*, dans lequel il se tient davantage à distance. Dans *Laura*, c'est ma propre personne, en tant que narrateur, qui vais questionner mes propres démons, des choses inavouables et des situations de manipulation désagréables.

Laura est ancré dans le contexte historique du combat des Gilets jaunes. Dans une prépublication du texte dans la revue Analyse Opinion Critique, vous faites même se rencontrer Éric et Laura à un rond-point. Où situez-vous la dimension

politique de votre travail ? En quel sens peut-on parler d'une dimension "engagée" de votre écriture ?

La notion de "situation" est importante ici. Elle nous vient de Sartre, ce qui n'est pas rien lorsqu'il est question d'engagement. Pour Sartre, il n'y a que des situations. Les situations, c'est Laura : une femme sur un parking qui se joint aux Gilets jaunes et brûle l'usine d'un homme qui l'a humiliée. D'emblée, la situation est "sophistiquée", terme issu de *Somaland*, dans lequel les zones à risque sont qualifiées de la sorte car elles sont explosives et plusieurs facteurs peuvent s'y produire simultanément pour créer des risques insoupçonnés. Le même phénomène est observable pour les situations.

Je pense que l'on ne peut définir la résistance politique sans considérer comme préalable le fait d'épuiser le moins possible les situations que nous observons. Il est difficile de décrire ce travail oralement, tant il est nécessaire de passer par l'écriture pour être en mesure de montrer la sophistication de la situation et se garder des concepts qui sont des étendards de l'expérience. J'oppose en effet les concepts aux catégories : les catégories sont des mots qui nous aident à comprendre le monde tandis que les concepts sont des mots que l'on utilise par facilité, pour désigner la gouvernance, les instances qui veulent simplifier le monde (et Dieu sait qu'ils les simplifient en ce moment) mais la dimension politique est contenue dans le fait de respecter la poétique des situations, ce qui n'empêche pas de les détecter. Il y a toujours quelque chose qui nous échappe.

Dans cette perspective, que permet justement la fiction ?

Au-delà de tout relativisme culturel, de la crise de la vérité et de l'expérience qui caractérisent notre époque, il y a dans l'enquête un moment où, même si les situations ordinaires sont extrêmement riches, la fiction donne une ampleur, une dramaturgie à la hauteur des enjeux, qui peut manquer. Tous mes passages à la fiction sont guidés par ce manque. Il ne s'agit pas de généraliser, mais de faire entrer le lecteur dans une réalité, de la lui faire partager. On peut penser ici à la phénoménologie et à Husserl qui a bien expliqué comment la fiction offre des régimes d'exemplification pour déployer la conscience vers de pistes insoupçonnées. La fiction a une valeur heuristique.

Je pense en effet que la fiction sert avant tout à explorer nos propres interrogations et ce qui est caché en nous. J'ai toujours considéré que les situations que nous observons dans la réalité sont beaucoup plus passionnantes que tous les stratagèmes imaginaires que l'on peut mobiliser, qui sont relativement faibles. La fiction permet de pousser le curseur sur nous-mêmes.

Il y a une charge assez forte de libido qui anime Laura. Le narrateur-protagoniste commet gaffe sur gaffe, mais toujours dans l'intention de séduire cette femme...

En effet, la libido est très présente et se manifeste sous la forme malheureuse d'hormones à digérer. Ainsi, le narrateur se heurte à la force de cette femme. C'est passionnant d'analyser chaque gaffe qu'il commet, en disant des choses de manière trop intellectuelle, car c'est à ce moment qu'on se rend compte de la force de ceux qui sont censés être les plus faibles. De plus, le narrateur, qui a une position d'expert, se dit que finalement, l'expertise ne repose pas sur la mise à distance d'un expert mais sur son immersion au cœur de l'observation. Mon travail sur la politique vise à montrer que toute expertise passe par une communication et une immersion, qu'il est nécessaire de comprendre comment une analyse se produit concrètement.

Au-delà des tensions qui travaillent *Laura*, ce que j'ai appris notamment grâce à mon travail avec les éditions Allia, c'est que la littérature est un combat de boxe et la métaphore pugilistique est intéressante parce qu'elle amène à ne jamais reproduire le même livre et donc à trouver des intuitions de trame. Ce qui est en effet le plus fidèle à la réalité observée, ce n'est pas les notes que j'ai prises, c'est la mise en scène.

Si l'on prend le travail anthropologique au sérieux, cela prend énormément de temps d'imaginer le dispositif qui rendra le mieux compte de la situation. Et là, c'est une fiction qui dit la vérité, c'est-à-dire qui a une force de reconstitution de l'ordinaire.

Par rapport à Allia précisez : pourriez-vous préciser le rapport à votre éditeur, Gérard Berréby, et comment se passe le travail avec lui ?

On discute beaucoup. On va passer la soirée à discuter à bâtons rompus, de choses et d'autres, du monde et puis à un moment donné je commence à comprendre que tout ce qu'on a dit est aussi orienté vers un projet d'écriture. C'est-à-dire qu'il est en train de m'aiguiller vers des pistes qui l'intéressent – c'est une forte personnalité ! – et puis je vais m'en emparer, ou pas. Donc il y a cette discussion en amont qui est très importante.

Allia, c'est une politique du livre qui est farouchement indépendante, on va dire ça comme ça, c'est-à-dire très loin des Centres régionaux du livre, des financements publics, etc. Chez Allia, il y a une politique esthétique, les livres doivent être soignés, c'est de beaux livres sur le plan esthétique, et puis il y a une politique tarifaire aussi, ce sont des livres d'intervention peu chers qu'on peut lire dans le métro.

À l'époque, c'était moi qui avais pris contact avec Allia, j'avais lu les livres de Grégoire Bouillier, notamment *Rapport sur moi* qui m'avait beaucoup plu et déstabilisé, c'était en 2005. Je venais de soutenir ma thèse sur

ma famille, j'avais des retours très contrastés, des personnes qui m'entouraient, mon directeur de recherches et le petit sérail qui trouvaient ça super, et d'autres qui disaient qu'on ne fait pas d'ethnologie comme ça, que c'est scandaleux, immoral.

Chez Allia, j'ai trouvé ce côté hybride, mais aussi une ligne directrice très présente, très visible, et en même temps non définie, avec une opposition viscérale au consensus : les tartes à la crème de la société française, le printemps des poètes, tout ce que je cite à un moment donné dans *Plexi-glas mon amour*, l'inventaire exhaustif de toutes les choses qui me semblent fausses d'une certaine façon, ou en tout cas molles. Allia c'est quand même l'héritage de Guy Debord.

Je suis très bien chez Allia parce que je vois où ça va, et les contraintes, je les connais. Je vois bien que jamais je ne pourrai faire un livre universitaire, avec des notes en bas de page, avec des sous-chapitres et une bibliographie. Je ne pourrai jamais, j'en ai pris mon parti. Et en École d'architecture où j'enseigne maintenant, c'est quelque chose qui est attendu, donc sur un plan institutionnel je deviens raccord avec ce qui m'isolait sur la scène académique.

Et puis il y a une vérité du texte, comme le montre Vincent Debaene : les anthropologues ont toujours un deuxième livre. *Tristes tropiques* pour Lévi-Strauss, et c'est encore plus flagrant chez Michel Leiris, avec une distinction quasi schizophrène entre le Musée de l'homme et le poète, le grand écrivain qu'il est. Pourquoi ne pas faire un seul texte ? Evidemment, je ne me compare pas du tout à ceux que je viens de citer, mais dans le simple dispositif, je ne ressens plus la nécessité de séparer les textes. Chez Allia, je n'ai pas besoin de reprendre les conventions académiques pour être clair. On peut être clair, sérieux et rigoureux sans cela. Contrairement à l'idée du deuxième livre, j'essaie de tendre vers un seul livre. Ce qui nous amènerait aussi à repenser nos habitudes de consommer des essais par exemple. L'essai qui nous laisse à distance de ce que nous vivons tandis que le geste littéraire, ou le dispositif littéraire, vient au contraire renouer une proximité avec le lecteur, à mon sens. C'est ce que j'essaie de faire chez Allia.

Avec Gérard Berréby, il y a eu beaucoup de discussions sur ma position de sujet. Aujourd'hui, je ne réécrirai plus mon petit livre qui s'intitule *La Crise commence où finit le langage* de la même façon, parce que je suis à distance dans ce texte, je n'apparais pas vraiment comme sujet. D'où est-ce qu'on écrit ? Là c'est une espèce de narrateur un peu... un peu désagréable pour le coup, parce qu'à distance. Les débats que nous avons eus sur la position du sujet narrateur, on les a résolus beaucoup avec la fiction. Je pense que *La petite ville*, c'est vraiment le tournant où je peux commencer à comprendre qui est le sujet narrateur et comment faire entrer la voix de Nathalie dans la grande histoire socio-économique de la ville.

