

Christine Jérusalem

UN JOUR DANS LA VIE : PREPARATION DU ROMAN CHEZ LAURENT MAUVIGNIER ET TANGUY VIEL

RELIEF 6 (2), 2012 – ISSN: 1873-5045. P 4-12

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-113718

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

Pour mon fils Antoine

Un jour dans la vie de Laurent Mauvignier et Tanguy Viel sont deux textes brefs publiés en 2010 par la librairie **Passages** de Lyon : il s'agissait de fêter les dix ans de la librairie dirigée par Françoise Charriau et Erik Fitoussi. Comme l'indique Erik Fitoussi dans la préface accompagnant cette publication, c'était un « cadeau précieux » offert aux lecteurs de la librairie portant le beau nom de **Passages**. Françoise Charriau évoque elle aussi, dans sa préface, des histoires « d'amitié », de « rencontres », de « complicités »...

Cette étude se veut modestement une « postface » des micro-récits de Viel et Mauvignier : qu'est-ce qu'un jour dans la vie d'un écrivain ? Du quotidien, bien sûr. Mais aussi une manière singulière d'interroger la vie, la mémoire familiale, historique, sociale, qui constitue cette vie et qui engage un certain « passage » entre les mots et les choses.

Tanguy Viel, Laurent Mauvignier : deux amis dans la vie. Deux écrivains aussi, comme en témoigne le recueil *Un jour dans la vie*, composé de deux courts textes publiés en 2010 pour fêter les dix ans de la librairie Passages à Lyon.¹ Car sous un même titre se cachent bien deux textes présentés tête-

bêche, dans un volume qui se veut le miroir de leur intimité. Quelques échos, d'un récit à l'autre, manifestent la complicité entre les écrivains : évocation de Berlin, coup de téléphone de l'un ou de l'autre, c'est bien, comme l'écrit Laurent Mauvignier, d'un « texte croisé », d'un « truc qui parlerait de librairies et de nous, mais croisés, quatre mains et tout » (LM, page 27). Se lisent ici en filigrane les contraintes de ces textes de commande, contraintes dont paraissent s'amuser les deux amis. Pas étonnant : dans le bureau d'Irène Lindon, l'éditrice des Éditions de Minuit, on peut apercevoir une photographie de Viel et Mauvignier qui n'a rien d'officiel. Les écrivains sont sur une piste de ski, peu à l'aise, mais semblant s'en moquer avec un grand sourire...

Un jour de neige dans leur vie. Un jour dans la vie. Qu'est-ce donc que ce jour, sinon la banalité d'un jour parmi tant d'autres, comme le souligne l'article indéfini « un » ? C'est le temps du quotidien, si bien analysé par Michel de Certeau et Michael Sheringham². C'est le temps de l'habituel, du commun, de l'infra-ordinaire cher à Perec : un temps difficile à délimiter, fait d'actions résiduelles, de pratiques microbiennes décrites sans fioritures, d'occupations éphémères. Viel et Mauvignier racontent ainsi les menus faits qui ponctuent une journée anodine. Aller chercher sa fille à l'école, récupérer la voiture laissée chez le garagiste, tondre la pelouse de son jardin, lire *Le Monde* ou *L'Équipe* au coin de la cheminée : voilà pour Viel. Le texte de Mauvignier est plus encore innervé par les menus faits de la « vie de tous les jours » : rituel du sommeil, avec boules Quiès et Donormyl pour repousser l'insomnie, café du matin dans un *mug* Joëlle Losfeld ou personnalisé par « des vaches normandes warholiennes ou des grenouilles anglaises », (LM, page 9), bruits du monde avec France-Info, lecture d'emails publicitaires. On note, comme souvent dans ces micro-récits du quotidien, une saillance du corporel : « Et, donc, le *mug* est rempli une nouvelle fois, notre écrivain sent bien qu'il doit retourner aux toilettes, il le faut [...] donc, oui, pisser, se laver les mains, passer de l'eau sur son visage – une douche ? non, attendons, pas de précipitation ni de violence, attendons que le corps réclame sa douche, pour l'instant il faut prolonger quelque chose, on ne sait pas trop quoi mais bon, et s'asseoir, enfin, devant l'ordinateur » (LM, pages 10-11).

Car un « jour dans la vie », c'est aussi un jour d'écriture. Et ce sera bien sûr cet aspect qui retiendra notre attention. Qu'est-ce qui constitue, pour reprendre le titre d'un essai de William Marx, « la vie d'un lettré »³ ? Un lieu, d'abord, version moderne du cabinet d'étude et du studiolo de la Renaissance. Ensuite, une certaine manière d'être à l'espace, d'habiter le monde, entre habitude et étonnement, repli et ouverture, « Nautilus et Bateau ivre », dirait

Roland Barthes⁴. Enfin, un rapport spécifique aux mots, aux phrases, aux livres.

*

Les bureaux de Laurent Mauvignier et de Tanguy Viel ne sont pas sanctuarisés comme les *studioli* de la Renaissance dont l'iconographie la plus célèbre est sans doute celle représentant Saint Jérôme et Saint Augustin (gravure de Dürer, peinture de Carpaccio). Il n'y a pas non plus de description du bureau façon Perec, avec une fétichisation des stylos, des papiers, des objets. On ne constate pas, selon les mots de William Marx, une « sacralisation du territoire lettré »⁵. Affleure cependant entre les lignes la présence d'un territoire privé, presque invisible chez Mauvignier, plus affirmé chez Viel. Chez Mauvignier, le travail d'écriture ne peut commencer que dans la solitude, une fois « Madame » partie, et la question de l'horaire, comme l'indique le découpage du texte en trois parties – « Le Réveil, la journée, la journée (deux) » – ménage une porte ouverte sur le hors-temps, sur un espace ex-centré. Ce désir d'extraterritorialité est encore plus net pour Viel. Son bureau présente bien des traits communs avec le *Nautilus* de Jules Verne : il se trouve dans une *cabane*, au fond du jardin, cabane qu'il a construite, à son grand étonnement, de ses « propres mains » (TV, page 9). « S'enclorre et s'installer, tel est le rêve existentiel de l'enfance et de Verne », note Roland Barthes.⁶ La cabane, en retrait, peut permettre tous les « bricolages » de la pensée. Elle est à la fois « caverne adorable »⁷ (c'est un intérieur bienheureux qui permet le repli dans l'écriture) et habitat redouté (certains matins, Viel la regarde de loin tant est grande – j'y reviendrai – la tentation de se soustraire au pensum de l'écriture). Elle rencontre son idéal fantasmé dans une pièce du château de Chambord, que le narrateur se plaît à habiter : « [...] pour ma part j'hésite toujours où je mettrais mon bureau, dans la chambre du roi ou bien dans le grand salon, avec vue sur les jardins ou bien sur la forêt [...] (TV, page 19)... Cabane rustique ou hétérotopie royale : le lieu de l'écriture est bien une « maison pour la pensée » (TV, page 29), un abri ouvert sur le rêve qui devient « bateau ivre », « œil voyageur, frôleur d'infinis »⁸.

Car c'est l'intérêt de ces bureaux que de mettre en communication, en continuité, deux espaces hétérogènes, l'espace intime et l'espace autre. Le bureau de l'écrivain, s'il est un cosmos à lui tout seul, ne tourne pas le dos au monde. Il instaure au contraire avec lui un rapport dynamique.

De cette porosité témoigne le texte de Mauvignier avec la description d'un ordinateur ouvert sur ceux qui sont ironiquement nommés de « vrais amis » : « merci "Oppodo", merci "GoVoyages", merci "Apple" » (LM, page

12). Internet est aussi une fenêtre ouverte sur une actualité morose : « En un clic, c'est fait. En général, les nouvelles ne sont pas plus bonnes qu'à la radio, mais l'emballage est différent, il y a des images et du texte » (LM, page 12). C'est ce réel âpre, « loin d'un monde de rêvasserie guimauve généralisée » (LM, page 23) qui compose l'œuvre de Mauvignier : « On me le reproche [que ses personnages ne lisent pas], je veux dire, on lui reproche, à lui, l'auteur, le dénommé *écrivain*, comme si c'était lui qui avait inventé la médiocrité, la violence, la bêtise de ce monde, comme s'il inventait cette vie avec laquelle, comme tout un chacun, il doit composer » (LM, page 17). Mais, paradoxe de ce lieu atopique qu'est le bureau de l'écrivain, voilà « maintenant que l'écriture l'a absorbé, qu'il a été, comme on dit chez les poètes, *absent au monde* » (LM, page 18).

Si les italiques, de même que l'énonciation – majoritairement à la troisième personne – ou encore la majestueuse majuscule qui désigne Madame, l'épouse de Mauvignier, dressent une mise en scène ironique de l'écrivain par lui-même, il n'en va pas tout à fait de même dans le texte de Viel. Le bureau ne vaut que par la périphérie qui l'entoure, au sens propre du terme puisque l'écrivain dit habiter une « demi-campagne », « ce que l'on appelle le périurbain, à cause du tissu de routes ou de maisons qui s'effilochent sur dix ou quinze kilomètres, depuis la ville jusqu'à chez nous et même encore plus loin » (TV, page 11). Cette zone de l'entre-deux, des lisières, témoigne d'une vision essentiellement *flottante*. Le monde prend des contours instables, incertains, où les chemins de terre sont « invisibles », « pour partie noyés sous l'étendue flottante » (TV, page 12), un monde guetté par le vide, par des « choses trop mouvantes comme du sable » (TV, page 17). La sombre humeur mélancolique qui hante les romans de Viel se reflète ici dans le ciel gris qui s'abat sur la Loire quand la « rive d'en face apparaît perdue dans le brouillard, quand si souvent nous aussi nous pourrions nous perdre au milieu du fleuve, nous aussi nous dissiper dans le brouillard » (TV, page 22)... Le dimanche, c'est forcément un jour de tristesse, « surtout quand on habite à la campagne » (TV, page 16). D'où la nécessité de se replier dans un bureau cocon, « d'habiter loin des sentiments du fleuve, loin de sa lumière versatile », d'occuper une « maison *clôturée* de part en part où depuis ma cabane les roses sont l'unique paysage de l'été » (TV, page 23, c'est nous qui soulignons).

On aura reconnu là la tendance à la mélancolie propre aux lettrés, humeur motrice non seulement d'un rapport au monde mais aussi d'un rapport à l'écriture. Car les deux écrivains connaissent la tentation de la procrastination, comme dit Tanguy Viel « avec l'élégance qu'on lui connaît » (LM, page 30). Mais cette élégance masque un trouble, une angoisse qui ne possède pas la

transparence aqueuse de la Loire pourvoyeuse de songes mais revêt la brutalité d'un univers en miettes. Viel évoque ainsi une « tempête sous un crâne », avec des « bruits de foule », des « tôles froissées », « le bruit du miroir de travers » (TV, page 10). L'inquiétude, chez Mauvignier, s'énonce en termes marqués idéologiquement par la culture *underground*. Ecrire relève du « sport de combat » (LM, page 13) et la tentation est grande de renoncer, par « un saut radical dans la déchéance ou le n'importe quoi, toujours cette vieille pente un peu *destroy*, ce fond de *punkitude* adolescente » (LM, page 21). Elle correspond aussi à une pathologie clinique : « L'écrivain sent comme une déprime s'abattre sur lui ». « C'est plus fort que lui, il pense que le monde n'est pas drôle, que l'amour finit mal, que la vie est dure, sans pitié, et que les romans sont une saloperie dégueulasse quand ils nous tendent des promesses et des rêves que le réel ne réalisera jamais » (LM, page 23). La page suivante le confirme : « Bon, aujourd'hui, soyons lucides, c'est comme une sorte de dépression. Le mot est fort mais tout de même, il y a l'idée » (LM, page 24).

Pourtant, les écrivains finissent toujours, après plusieurs manœuvres dilatoires, à retrouver ce qu'il faut bien appeler, comme le fait Viel, non pas un « ouvrage » ou un « travail » mais une « œuvre » (TV, page 8). Les deux romanciers se livrent, chacun à leur manière, à une exégèse de leur propre façon d'envisager l'écriture. Ecrire, c'est d'abord lire, c'est se placer sous l'ombre de ceux qui ont déjà écrit, c'est entrer dans le monde de la Bibliothèque. Il n'est pas indifférent que le texte de Laurent Mauvignier s'ouvre sur les deux piles de livres qui jouxtent son lit : « Ceux qu'il a lus, et ceux qu'il va lire » (LM, page 8). Le récit est ainsi scandé par ce que l'écrivain nomme une « petite mythologie personnelle » de la littérature. Il y a d'abord Victor Hugo : Mauvignier ne le dit pas, mais l'année où il rédige *Un jour dans la vie*, il donne un entretien qui accompagne l'édition en poche du *dernier jour d'un condamné*⁹. Viennent ensuite les références aux contemporains qui appartiennent à la « famille Minuit », ce qui n'est pas pour nous surprendre, tant est grand le réseau de connivences entre des écrivains qui n'appartiennent pourtant pas à la même génération. Jean Echenoz sert de modèle à l'élaboration de la fabrique romanesque : « Comme dirait Echenoz, le réel en fait trop, c'est vrai, et du coup on ne sait pas comment s'y prendre » (LM, page 16). Christian Gailly est admiré, parce qu'il y « a des auteurs qui font beaucoup pour nous grandir, et Gailly en est un, qui aide à vivre » (LM, page 21). Et puis il y a Pierre Michon, engagé « *personnellement* » dans la littérature (LM, page 21), tout comme Mauvignier. Car la littérature engage les écrivains qui, comme Viel, considèrent le livre comme un bréviaire, « un livre de vie » (TV, page 15). La bibliothèque de Viel est profuse : « Livres de vies célèbres : le *Manuel*

d'Epictète, les *Pensées* de Marc-Aurèle, les *Essais* de Montaigne, les *Fables* de La Fontaine, et le dernier que j'ai découvert, *La Confiance en soi* d'Emerson » (TV, page 15)¹⁰. C'est peu dire que l'œuvre pour Viel se constitue d'entrée de jeu dans l'espace du savoir. *Un jour dans la vie* de Viel s'ouvre ainsi par une réflexion sur les mots et les choses : « Pendant longtemps je n'ai pu nommer aucun arbre ni aucune plante » (TV, page 7). Car c'est bien dans une perspective foucauldienne que se situe la pensée de l'écrivain pour qui la littérature « n'existe que dans et par le réseau du déjà écrit ».¹¹ L'œuvre de Viel « se déploie soigneusement dans la bibliothèque assourdie, avec ses colonnes de livres, ses titres alignés et ses rayons qui la ferment de toutes parts, mais bâillent de l'autre côté sur des mondes impossibles. L'imaginaire se loge entre le livre et la lampe. »¹² Les premières lignes de *Un jour dans la vie* de Viel décrivent admirablement une langue primitive spectrale, où les mots errent comme des « fantômes », comme des « gisants échappés d'un dictionnaire », « flottants et presque endormis, somnambules », « se cognant dans les murs parce qu'incapables de toucher les choses en vrai » (TV, page 7). Ces mots semblent échapper d'une encyclopédie botanique : noisetier, tamaris, magnolia, cèdre, bouleau, ébène, amaryllis, pétunias, églantiers, ormes, frênes... Des mots qui sont comme le peuplier, des mots qui peuplent l'imaginaire de l'écrivain, des mots comme « charme justement », écrit Viel (TV, page 7).

On sait depuis longtemps (voir Mallarmé, Cocteau, Ponge) que le dictionnaire est une machine à rêver, un piège poétique. C'est dans le charme de ce *cercle* magique – encyclopédie oblige – que se tiennent les mots chéris par l'écrivain. Parmi eux, logé dans la double hélice de l'escalier de Chambord, dans le vertige hélicoïdal de ce lieu mythique pour Viel, centre d'attraction fictionnelle – l'écrivain imagine d'en faire un décor, à la tombée de la nuit, « quelque chose comme aurait pu faire Alfred Hitchcock ou Alexandre Dumas » (TV, page 18) –, scintille le mot « polymathe » : « J'ai trouvé que c'était un joli mot, polymathe, pas très facile à employer, mais joli. » (TV, page 21). La polymathie consiste en une connaissance approfondie d'un grand nombre de sujets dans le domaine des sciences et des arts. C'est le mot qui caractérise Léonard de Vinci, à qui l'on doit l'escalier de Chambord, Michel-Ange, Athanasius Kircher... Dans le texte de Viel il apparaît comme une pierre précieuse, réverbérant toutes les ambitions de l'écrivain, désireux de tout connaître, du monde végétal comme du monde animal. En somme, il est aussi fasciné que le fut Emerson lors de son grand voyage en Europe, visitant avec émerveillement le Museum national d'histoire naturelle. On voit comment les mots énumérés dans les premières pages de *Un jour dans la vie* passent du

« silence lexical » (TV, page 7) au « bruissement de la langue », du discours tronçonné de la liste au fantasme totalisant d'un cycle d'études à parcourir. Qu'est-ce que le bruissement de la langue ?, demande Roland Barthes. C'est un état utopique de la langue qui serait « élargie », « dénaturée »,

jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait "irréalisé"; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe s'en détache (vienn *naturaliser* cette pure nappe de jouissance), mais aussi – et c'est là le difficile – sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclus, bref châtré.¹³

Cette réconciliation entre deux types d'ordre du langage constitue la quintessence de l'œuvre de Viel qui, reprenant la métaphore de Montaigne, entend butiner les mots, « comme des pollens » (TV, page 8), pour retrouver l'euphorie du signe cratyléen.

L'ambition d'une œuvre bouclée (dont on trouve la trace dans la structure même de *Un jour dans la vie*, qui s'ouvre et se ferme sur la mention d'Emerson) et pourtant suspendue à la réalité repose sur l'hypothèse d'une totalisation possible du monde par le discours romanesque. Les romans de Tanguy Viel, de *Cinéma* à *Paris-Brest* confient le réel aux monstres et merveilles de la seule écriture des choses. Comme les botanistes qui plantent leurs boutures (TV, page 8), l'écrivain bâtit son œuvre et sa vie sur l'humus des mots, vu que « je vais nourrir la terre de toutes les phrases que j'ai dites et de toutes les pensées que j'ai eues et qu'elles vont se poursuivre dans les arbres et dans les feuilles des arbres » (TV, page 28). Voie royale : on se souvient qu'Ulysse est reconnu à Ithaque par son chien et sa nourrice ; on a peut-être oublié qu'il est aussi reconnu parce qu'il connaît le nom des arbres plantés dans le jardin royal. Ce « devenir-planté » de l'écriture s'inscrit dans un paradigme qui – contrairement au rhizome deleuzien – est celui de la verticalité, c'est-à-dire de la filiation, de la transmission. Si l'on veut bien se souvenir de la distinction opérée par Barthes, on dira que Viel a choisi l'œuvre (mot qu'il emploie dans le récit, comme nous l'avons souligné) et non le texte :

L'œuvre est prise dans un processus de filiation. [...] Le Texte, lui, se lit sans l'inscription du Père. La métaphore du Texte se détache ici encore de la métaphore de l'œuvre ; celle-ci renvoie à l'image d'un *organisme* qui croît par expansion vitale, par "développement" (mot significativement ambigu : biologique et rhétorique) ; la métaphore du Texte est celle du *réseau* [...].¹⁴

L'écrivain semble à contre-courant d'une certaine tradition de la fin du XX^e siècle qui a voulu désacraliser l'œuvre. Comme d'autres romanciers, il réhabi-

lite ce que Dominique Viart a appelé les « récits de filiation », ces récits qui interrogent la mémoire familiale et sociale, qui questionnent la généalogie. Ainsi on ne s'étonnera pas de voir Tanguy Viel évoquer la responsabilité que représente un enfant : « J'ai toujours eu peur de ça, de transmettre du vide à ma fille, ou même pas du vide, disons des choses trop mouvantes, comme du sable où elle risquerait de s'enfoncer dans l'adolescence [...] » (TV, page 17). Même si cela n'apparaît pas directement dans le texte de Laurent Mauvignier, force est de constater que l'œuvre de l'écrivain, notamment avec son roman *Des hommes*, s'inscrit dans une relation filiale avec la mémoire historique laissée en héritage.¹⁵ Certes, nous l'avons vu, ce rapport au savoir n'exclut pas le risque mélancolique mais il permet de conjurer les doutes, de sauver un passé menacé par l'oubli. Aller en Normandie, pour Viel, c'est retrouver le pouvoir magique de l'art, Marguerite Duras, Eugène Boudin, Gustave Flaubert (TV, page 26). La référence à Flaubert, commune à un grand nombre d'écrivains contemporains – voir par exemple Jean Echenoz, Pierre Bergounioux – constitue bien sûr un modèle scriptural. On en trouve la trace dans la longue description que Mauvignier fait de son travail d'écriture :

Il faut qu'une phrase tienne par son rythme interne et les virgules, bon, c'est un peu la preuve que la phrase a besoin de béquilles, mais pour l'instant, oui, laissons-les, continuons, il lit, les mots sortent de sa bouche mais il ne les entend pas, il entend son souffle et les froissements de langue [...], il lit en battant la mesure, tout son corps, les doigts de pieds bien sûr mais le buste aussi bien, la nuque, la tête, une vraie danse de Saint-Guy [...] (LM, page 15).

On est là bien proche du fameux « gueuloir » flaubertien. Écrire, c'est le travail allègre du corps, la conquête insolente d'un monde. Même si Tanguy Viel refuse d'envisager son travail comme « l'ascension du Mont Blanc par la face Nord » (TV, page 13), même si la métaphore lui semble trop lyrique, il n'hésite pas à faire de Chambord le centre d'un livre à écrire dans un bureau situé fantasmatiquement au centre du château...

*

On le voit : « *Un jour dans la vie* » d'un écrivain ne ressemble pas tout à fait à nos journées. Dans *Mythologies*, Roland Barthes se moquait de « l'écrivain en vacances » : « Faux travailleur, c'est aussi un faux vacancier. »¹⁶ Et il concluait, avec humour :

Pouvoir publiquement l'écrivain d'un corps bien charnel, révéler qu'il aime le blanc sec et le bifteck bleu, c'est me rendre plus *miraculeux*, d'essence plus *divine*, les produits de son art. Bien loin que les détails de sa vie quotidienne me rendent plus pro-

che et plus claire la nature de son inspiration, c'est toute la singularité mythique de sa condition que l'écrivain accuse, par de telles confidences.¹⁷

Pas de belles choses sans lignage, sans héritage, écrit encore Roland Barthes dans *La Préparation du roman*¹⁸. C'est ce legs précieux, qui relie les mots aux choses, que nous transmettent Laurent Mauvignier et Tanguy Viel.

Notes

¹ Laurent Mauvignier, Tanguy Viel, *Un jour dans la vie*, édition hors commerce de la librairie Passages à Lyon, tirée à deux mille dix exemplaires, préfaces de Françoise Charriau et Erik Fitoussi, 2010. Nous remercions « au passage » les deux libraires pour leur formidable travail. Toutes les références à *Un jour dans la vie* seront faites dans le corps du texte en indiquant par des initiales les phrases attribuées à l'un et à l'autre (LM pour Laurent Mauvignier, TV pour Tanguy Viel).

² Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Folio « Essais », 1990, [1980], Michael Sheringham, *Everyday Life : Théories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, 2006.

³ William Marx, *Vie du lettré*, Éditions de Minuit, 2009.

⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, Points Essais, 1970, 80-82.

⁵ William Marx, *Vie du lettré*, *op.cit.*, 58.

⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, 80.

⁷ *Ibid.*, 82.

⁸ *Id.*

⁹ Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, Garnier Flammarion, édition avec dossier, 2010.

¹⁰ Tanguy Viel a préfacé une anthologie des *Essais* de Montaigne : « Tous les livres sont des anthologies », in Michel de Montaigne, *Essais et autres textes sur la question de l'homme*, Hatier, « Classique & Cie – Lycée », 2012, 4-7. Voir à ce sujet, dans cette revue, l'article de Johan Faerber, « Le Livre aveugle ou la passion anthologique de Tanguy Viel ».

¹¹ Michel Foucault, *La Bibliothèque fantastique, À propos de la Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*, Éditions La Lettre volée, collection Palimpsestes, 1997, [1967], 10

¹² *Ibid.*, 9.

¹³ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Points Essais 1993, [1975], 101.

¹⁴ *Ibid.*, 76-77. Ce modèle organique est congruent avec l'intérêt que l'écrivain porte aux « sciences naturelles ».

¹⁵ Voir à ce sujet, dans ce numéro, l'article de Manet van Montfrans, « Des Hommes de Laurent Mauvignier : un roman de filiation ? ».

¹⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, 31.

¹⁷ *Ibid.*, 33. C'est nous qui soulignons.

¹⁸ Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II*, Seuil/Imec, 2003, 381.