

**LE POLITIQUE ET LE LITTÉRAIRE
L'ÉCRITURE D'UN DOUBLE LIEN
PHÉNOMÈNE FUTUR D'OLIVIER ROLIN**

PAR

Boris GOBILLE

*Allocataire-moniteur-Agrégé
(Laboratoire de sciences sociales EHESS-ENS / IEP de Rennes)*

“On peut trouver, sans doute, à la ville qui forme le cadre de ces souvenirs, un air européen qu’altèrent à peine de légères touches d’exotisme. Il semble qu’il s’agisse d’un temps plutôt contemporain, tendant épisodiquement vers le futur, avec des archaïsmes marqués qui tirent bien jusqu’au Ve siècle avant J.-C. Une anamorphose, en somme, de notre géographie, notre histoire ?

Là-dedans, un homme se souvient de quelques autres, et d’une femme, des événements plus ou moins révolutionnaires, et peut-être à demi légendaires, qui les firent, autrefois, se rencontrer, de comment ils n’ont cessé de chercher depuis à réinterpréter, chacun à sa façon mais tous avec une obstination confinant à la folie, des signes hérités, devenus lettres mortes. Mais il n’est pas interdit — ni le moins du monde obligatoire — de penser que ces personnages ne sont que différentes figures de la mémoire d’un seul, qui a aimé une femme dont la beauté demeure l’ultime évocation quand tout aura sombré : la ville, gagnée par un mal auquel conspirent aussi bien une absurde sophistication qu’une barbarie répugnante, tombe insensiblement en servitude au fur et à mesure que la vie du narrateur va vers sa fin.”

A simplement lire cette première partie de la “quatrième de couverture” de *Phénomène Futur*, premier roman d’Olivier Rolin publié en 1983¹, on devine la présence en filigrane du politique dans le roman. Il n’est pas indifférent de la relever dans la “page 4 de couverture” dans la mesure où ce **péritexte**,

1. Rolin (O.), *Phénomène Futur*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, septembre 1983.

“haut lieu stratégique” selon Gérard Genette, a vocation à agir sur le lecteur en lui donnant une première impression du texte ; en tant que seuil du texte², il en pose les enjeux et vise à guider une éventuelle lecture. Qu’une dimension politique diffuse y affleure n’est donc pas anodin quant au(x) sens revendiqué(s) par le texte, et l’est d’autant moins dans ce cas précis que la “quatrième de couverture” a été rédigée par l’auteur lui-même : avalisée, on l’imagine, par l’éditeur, elle ressortit *a minima* à la logique commerciale visant à rendre le livre séduisant, mais ne saurait se réduire à cet objectif éditorial. En la prenant en charge, l’auteur y joue son propre rapport au lecteur, dont il tente de façonner la réception et, évidemment, y joue le rapport qu’il entretient avec son propre texte. Et, à considérer le passé de l’auteur (Olivier Rolin était, de 1968 à 1974, le responsable de la branche “militaire” du mouvement maoïste Gauche Proletarienne), l’enjeu de cette présence en filigrane du politique devient central. Aussi est-on fondé à interroger cette intrusion, même diffuse, déplacée — ce sera du reste tout la problématique de ce travail — du politique dans le littéraire.

Dire que le politique gît parfois ailleurs qu’en ses lieux les plus communs aurait tout du truisme si l’on n’observait une certaine réticence de la part de la science politique à prendre pour objet le matériau littéraire. Cette suspicion à l’égard d’un matériau peu légitime et réputé trop “insaisissable” n’est pas sans reproduire, mais de manière inversée, une autre suspicion : celle de l’analyse littéraire à l’égard de toute lecture politiste et sociologique (qualifiées de “réductrices”) de l’œuvre littéraire.

Sur ce constat d’un manque, il y a à poser l’intérêt d’un travail sur *Phénomène Futur*³ entendu comme entreprise littéraire de transfiguration du politique et représentant un temps crucial de la reconversion d’Olivier Rolin du champ politique au champ littéraire. Se joue en effet dans l’écriture et la publication de ce premier roman une négociation identitaire qui n’a de raison de faire problème que pour autant qu’elle fait suite à une identité totale vouée au politique. Autrement dit, il ne s’agit pas ici de tomber dans un “biographisme”, mais d’identifier l’enjeu, pour l’auteur, du passage à l’écriture et à l’identité d’écrivain après son engagement total, et de voir en quoi cet enjeu commande certains choix formels de l’œuvre littéraire. En effet, dire que la science politique gagne à prendre pour objet le texte lui-même, ce n’est pas seulement dire qu’elle doit mettre à jour l’univers thématique de celui-ci, mais plutôt qu’elle doit le prendre comme texte et traquer, tant que possible, dans

2. Genette (G.), *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 26-33 pour la page quatre de couverture à ceci près qu’ici elle ne ressortit pas uniquement au “péritexte éditorial” mais, rédigée par l’auteur, engage l’auteur lui-même et en quelque sorte n’est pas de nature radicalement différente du texte lui-même.

3. L’élaboration de ce texte a tenu le plus grand compte des remarques de Bernard Pudal, Patrick Lehinque et d’Isabelle Charpentier, dont la lecture critique, compréhensive et patiente n’a pas peu contribué à donner à cet article sa forme définitive. Que tous soient ici remerciés.

sa forme la trace d'un projet⁴ de l'auteur, ou mieux : de l'enjeu spécifique dont procède l'écriture, l'incertitude à quoi elle tente d'être une réponse. C'est peut-être aussi cela le "prisme de l'écriture".

En conséquence, il convient en premier lieu de mettre en avant quelques éléments sur la trajectoire d'Olivier Rolin, non dans le but de comprendre les déterminants de son engagement — chose fort complexe au demeurant — mais de porter l'accent sur le moment de reconversion que constitue la mise à distance du politique par et pour l'écriture (I). Aussi Olivier Rolin tente-t-il de se faire reconnaître comme "écrivain à part entière" en cherchant à adopter la position de l'art pour l'art (II). Une ambivalence subsiste dans la réception critique, dont les registres d'appropriation oscillent entre lecture lettrée et lecture politique (III). C'est peut-être alors dans l'œuvre elle-même qu'il convient de chercher le principe de ce double lien (IV).

I - DU POLITIQUE AU LITTÉRAIRE : LES ENJEUX D'UNE RECONVERSION

A) L'engagement politique comme identité totale

Lorsqu'il entre en hypokhâgne au lycée Louis-le-Grand en 1964, Olivier Rolin croise l'effervescence politique du milieu étudiant d'alors, notamment dans l'Union des Etudiants Communistes. Il n'y est, à cette époque, que "furtivement", selon ses propres termes, et n'est "pas un militant très conscient" (entretien avec Olivier Rolin, 6 juin 1995). Ce n'est que lors de son entrée en khâgne en septembre 1965 qu'il entrevoit ses aînés de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, parmi lesquels Robert Linhart et Benny Lévy. Il

4. Il ne s'agit pas ici de tenter de restituer le trajet individuel au bout duquel Olivier Rolin deviendrait l'auteur de *Phénomène Futur*, tant cette tentative risque de tomber dans "l'illusion biographique" [Bourdieu (P.), "L'illusion biographique", *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 62/63, 1986, pp. 69-72]. Elle serait, de plus, interminable comme le souligne Passeron (J.-C.), *Le Raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1992, pp. 192-193 : "Je pense, bien sûr, à ce que laisse transparaître le projet interminable que devient chez Sartre L'Idiot de la famille. Projet jamais terminé et surtout interminable où ce qui nourrit l'interminabilité du projet d'éclaircir un trajet individuel (Flaubert devenant l'auteur de Madame Bovary), dans toutes ses dimensions, dans ses choix existentiels, au sein des espaces de déterminations dans lesquels il s'inscrit, et au travers des relations dans lesquelles il entre, c'est l'existence des connaissances anthropologiques qui préexistent au projet de Sartre. [...] Mais Flaubert, comme M. Toulemonde, est inépuisable en tant qu'histoire survenue dans le monde et, au moins autant, malgré son apparence textuellement finie, l'œuvre flaubertienne. Loin de produire de quoi nourrir la curiosité de savoir, la biographie qui vise à l'explicitation de l'individu en tant qu'individu, ou de ses productions singulières en tant que singulières, est condamnée à toujours exhiber de nouveaux détails en quête de leur raison d'être : nourri à la nostalgie du savoir total, boulimique d'information, le vrai biographe ne sera jamais rassasié."

intègre l'Union des Jeunes Communistes (marxiste-léniniste) à sa création en 1966. L'engagement devient alors plus précis, à l'époque où, la guerre d'Algérie étant déjà "loin" pour ces jeunes militants, la guerre du Vietnam structure l'espace militant. Il s'occupe des Comités Vietnam de Base autour de Louis-le-Grand et y fait ses armes de militant. Il se crée une petite structure paramilitaire appelée "Groupe de Propagande et d'Autodéfense", service d'ordre des CVB, dont il est l'un des animateurs et qui affronte régulièrement le groupuscule d'extrême-droite Occident. Il est reconnu comme excellent organisateur, et cela lui vaudra plus tard de s'imposer peu à peu à la tête de la "branche militaire" de la Gauche Prolétarienne. Ayant "bissé" sa khâgne, il intègre l'ENS-Ulm en septembre 1967 et se spécialise en philosophie. En mai 1968, l'UJC(ml) adopte une posture attentiste, réservée à l'égard du mouvement étudiant, ce qui la condamnera à l'auto-dissolution en juin 1968 sous le poids d'options divergentes. Olivier Rolin fait alors partie des quelques dizaines de membres qui décident de fonder la Gauche Prolétarienne, mouvement maoïste. Son assiduité à l'enseignement dispensé dans le cadre de sa scolarité à l'ENS, déjà mise à mal en 1967-1968 où il passe cependant sa licence, s'avère plus problématique encore après la fondation de la GP : il n'écrit qu'une partie de sa maîtrise de philosophie sur Spinoza. Peu à peu, les tâches militantes occupent tout son temps. Alors qu'il a déjà eu des avertissements de la part du directeur de l'ENS, Robert Flacelière, concrétisés par des suspensions de traitement, il décide de ne pas passer l'agrégation en 1970. Dans un contexte de crise de l'ENS soumise à l'agitation politique (elle sera fermée à Pâques 1971 en raison de l'agitation qui y règne), ce refus est rédhibitoire et Olivier Rolin reçoit à l'automne son avis d'expulsion. Du reste, il était entré quelques mois plus tôt dans l'illégalité après la dissolution de la GP en mai 1970 lors du procès intenté contre quelques membres de l'organisation assurant la direction de *La Cause du Peuple*, "l'organe de presse" de l'organisation maoïste. Cela débouchera sur la condamnation d'Alain Geismar à deux ans de prison en novembre de la même année. L'organisation, dès lors, va changer : les "détachements de partisans", qui constituaient les unités de base, devront s'ancrer plus profondément dans le monde ouvrier ; l'aile militaire, quant à elle, s'autonomisera, et conservera à elle seule le nom de Nouvelle Résistance Populaire (N.R.P.), afin de poursuivre la lutte dans la clandestinité et l'illégalité. Olivier Rolin en conserve la direction. Il ne se fait plus appeler qu'"Antoine", surnom qu'il prend pour les besoins de la clandestinité.

La situation de clandestinité, alors que les actions violentes et illégales du mouvement maoïste se poursuivent, est peut-être l'élément le plus intéressant de la situation que connaît Olivier Rolin alors. Déjà en marge du système universitaire, il revêt là une autre identité que son identité civile, et — les exigences de la clandestinité investissant toutes les sphères de la vie — quelque chose comme une "identité totale"⁵. Cette identité totale, dans le cas de l'enga-

5. Sur les processus de façonnement de l'identité par les institutions totales, cf. Goffman (E.), *Asiles*, Paris, Minuit, 1968 (trad. fse.) et la préface de Robert Castel. Pudal (B.) ("Les identités «totales» : quelques remarques à propos du Front National", in *L'identité Politique*,

gement à la Gauche Prolétarienne, fonctionne à la torsion de l'être social de bon nombre de militants⁶. Les contacts d'Olivier Rolin sont désormais limités le plus possible, dans l'intérêt de sa préservation et de celle du mouvement. Si l'effacement de la sphère privée au profit de l'engagement militant pour l'organisation est une chose presque banale dans les organisations gauchistes d'alors, cela revêt ici une dimension plus aboutie encore d'être inscrit dans la nécessité même de l'illégalité. Interrogé sur ce que c'est qu'être clandestin dans la vie quotidienne, Olivier Rolin précise : *"Ca signifie avoir une vie qui n'ait pas un seul moment normal. Ca signifie que donc, soit on habite chez des gens en changeant de domicile, je ne sais pas, tous les mois mettons, j'ai fait ça pendant un certain temps, soit on habite dans des choses qu'on loue à son nom, enfin avec des faux papiers, et de toute façon en étant constamment sur le qui-vive. [...] Je passais plusieurs heures par jour à vérifier que je n'étais pas suivi, quoi, ou à briser d'éventuelles filatures. [...] Et puis c'est une vie où il n'y pas un moment de, je ne sais pas quoi, de... de détente, il n'y a pas un moment qui ne soit entièrement consacré à ça. Même si c'est des moments où l'on se contente de se promener dans Paris [...] Avant, je n'étais pas dans l'illégalité dans le sens où je n'avais pas de faux papiers, et cetera. [...] Et puis en effet, après je suis rentré carrément dans la clandestinité, à partir de la dissolution de la Gauche Prolétarienne, à partir du moment où on a décidé qu'on allait créer une... [...] toute petite branche, plus spécialement desti-*

(suite note 5) Paris, PUF-CURAPP, 1994, pp. 197-205) évalue dans quelle mesure la notion d'identité totale peut être utilisée, comme Jeannine Verdès-Leroux l'a fait concernant le PCF, pour rendre compte de formes d'allégeance et d'appartenance exigées et obtenues par des institutions politiques, notamment partisans, lorsqu'elles fonctionnent comme institutions "totalitaires" au sens goffmanien du terme. Ce que l'on sait du fonctionnement de l'organisation maoïste Gauche Prolétarienne [cf. Hamon (H.) et Rotman (P.), *Génération*, Paris, Seuil, tome 1 : 1987, tome 2 : 1988, et Loignon (J.), *Un mouvement maoïste en France : la Gauche Prolétarienne. 1968-1973*, mémoire de DEA IEP Paris, ss. dir. MM. Milza et Jeanneney, 1981-1982] assorti du fait qu'Olivier Rolin a dû plonger dans l'illégalité pour l'exercice de ses activités "militaires", nous amène à étendre la notion d'identité totale aux dispositions forgées par et au cours de son engagement politique. En revanche, la question n'est pas close qui consisterait à savoir si Olivier Rolin appartient à ces "personnalités structurées psycho-sociologiquement sur un certain mode" et qui "seraient plus prédisposées que d'autres à adhérer à des offres partisans totales" [Pudal (B.), art. préc. p. 199], tant c'est dans le cours même de l'engagement politique, lorsque certaines logiques amènent l'organisation d'appartenance à se radicaliser, que l'individu est amené à se soumettre à un principe unique et univoque d'identification. Ainsi "il serait naïf de sous-estimer les effets d'entraînement que dans certaines situations historiques et dans certaines configurations politiques la légitimation progressive d'idéologies « totales » peut avoir sur des groupes et des agents sociaux multiples et divers." [Pudal (B.), art. préc., p. 199].

6. C'est ce que rappelle Isabelle Sommier : *"Les maoïstes de l'UJCM, puis de la GP, se distinguent toutefois de leurs congénères par une ferveur mystique qui fait de leur militantisme un exercice permanent et cruel d'autonégation, voire d'autoflagellation de leur identité culturelle ou sociale. L'analogie avec l'expérience monastique n'est ni fortuite ni un simple exercice de style. Les qualités militantes requises comme le vécu quotidien dans une organisation très autoritaire, ne laissant place à aucun état d'âme et pratiquant les séances publiques d'auto-critique semblent répondre à un besoin collectif de souffrance rédemptrice, voire, pour beaucoup, à un transfert de foi"*, Sommier (I.), *La Violence politique et son deuil - L'après 68 en France et en Italie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 118.

née... à des opérations compliquées, et cetera, qui préparaient dans notre esprit la guerre civile à venir, et qui là exigeaient une clandestinité complète. Donc faux papiers, et cetera [...] Je voyais les, je ne sais plus, les... quinze personnes avec qui je travaillais, [...] plus donc, j'étais le seul qui faisais le contact avec l'organisation ouverte, le Comité Exécutif, donc je voyais quand même le comité exécutif... je voyais ceux-là, Lévy, Geismar, July, d'autres. Mais en revanche, je ne voyais plus en effet les militants de la GP. [...] Donc, je voyais très peu de gens, extrêmement peu de gens" (entretien précité). Aussi faut-il souligner avec Isabelle Sommier que "l'appartenance au service d'ordre d'une organisation d'extrême gauche possède, dans le climat d'effervescence sociale de l'époque, une spécificité : celle d'être vécue comme un engagement total de la personne, entièrement dévouée à la cause révolutionnaire. [...] L'individu [...] dispose d'autant moins de ces garde-fous que peuvent constituer un emploi ou une liaison amoureuse stable, qu'il se trouve dans une organisation fermée, à séparation des rôles rigide où le rang de «militaire» est parmi les plus prestigieux"⁷.

Sortir d'une identité totale n'est donc pas simple quand on sait qu'une telle identité à la fois structure tous les actes, autrement anodins, de la vie quotidienne, et solidifie des dispositions spécifiques à l'égard de soi et du réel. Pour ce qui est d'Olivier Rolin, son désengagement est induit par l'auto-dissolution, d'ailleurs problématique en raison des résistances d'une base peu disposée à lâcher les armes, de l'organisation maoïste.

Cette dissolution connaît ses prémisses dès septembre 1972. Le 5 septembre 1972, l'attentat palestinien contre les athlètes israéliens en territoire allemand provoque une réunion du Comité Exécutif de l'ex-G.P. Malgré la sympathie relative dont le Comité Exécutif avait fait montre à l'endroit de la cause palestinienne, la présence de juifs au sein du Comité Exécutif et le trop lourd symbolisme de l'attentat palestinien (perpétré sur le sol allemand), entraînent la condamnation ferme de cet acte par la N.R.P. Que ce soit la branche militaire de l'ex-G.P. qui signe la condamnation est perçu par la base comme une nouvelle frilosité de la direction, qui récuserait là toute légitimité d'acte terroriste. Une tension traverse désormais l'organisation maoïste, et lorsque la lutte autonome des ouvriers de Lip, l'été 73, se passe de ses services, c'est sa raison d'être qui est invalidée. L'organisation s'auto-dissout au tournant de l'année 73-74.

B) Une reconversion différée

Bien sûr, les raisons de ce désengagement sont extrêmement complexes, et c'est toute l'histoire sociale des militants gauchistes, connus et inconnus, de ces années, qui manque pour aborder cette phase historique et ce processus sociologique autrement que de manière parcellaire et événementielle. La connais-

7. *Ibid.* p. 203.

ce de cette histoire en serait plus solide, à envisager cette dernière à la fois comme phénomène collectif et sur le plan des vécus individuels de la violence, du retrait de la violence, de l'engagement, du désengagement⁸. Olivier Rolin pour sa part, au sortir de l'expérience "gépiste", vers 1974, connaît déjà un "retard de conversion" au regard des évolutions idéologiques d'une famille de trajectoires passées du gauchisme à la fin des années soixante à la contre-culture au début des années soixante-dix, puis au néolibéralisme⁹ des années 1974-75, philosophiquement sous-tendu par la redécouverte du sujet, entre 1974 et 1977, qu'opère cette forme enchantée de désenchantement, ce parccide enthousiaste et ce veuvage joyeux, que constitue la "*Nouvelle Philosophie*"¹⁰. De plus, son arrêt prématuré de la carrière universitaire, son refus de passer l'agrégation de philosophie, le privent du titre de recrutement qui lui aurait assuré une porte de sortie professionnelle, et lui interdisent de participer *es qualités* au mouvement de la "*Nouvelle Philosophie*", contrairement à certains de ses amis de la GP, comme Guy Lardreau et Christian Jambet détenteurs de l'agrégation passée dans les années d'engagement.

Mais c'est peut-être une forme spécifique, singulière et individuelle, d'hysteresis de l'*habitus*, qui empêche ses dispositions "subjectives" de se caler sur sa position objective désormais "libérée" de l'engagement et convergeant sur ce plan avec le reflux idéologique massif de sa génération. Ce processus interdit que la nécessité de la conversion soit vécue comme "naturelle", tend à la différer et lui donne parfois le caractère d'une "*fracture biographique difficilement gérable par l'individu*"¹¹. Il est à penser relativement à la notion d'identité totale dont on sait que les effets de prolongation identitaire se font sentir même lorsque les conditions objectives — l'épreuve de réalité — commandent un ajustement auquel est préféré, au moins dans un premier temps, le maintien pétrifié de dispositions antérieures au prix d'un rapport conflictuel au réel¹². C'est dans cet espace ouvert d'indétermination statutaire et,

8. *Ibid.*, pp. 187-231.

9. Mauger (G.), "Gauchisme, contre-culture et néo-libéralisme : pour une histoire de la «génération de Mai 68»", in *L'identité Politique*, Paris, PUF-CURAPP, 1994, pp. 206-226.

10. Ory (P.), Sirinelli (J.-F.), *Les intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin/Masson, 1992, p. 230.

11. Sommier (I.), *op. cit.*, p. 25.

12. Goffman (E.), *op. cit.*, p. 118, enregistre un phénomène analogue concernant les "malades mentaux" qu'il n'envisage pas, à la différence du discours psychiatrique, comme des "malades" mais comme les reclus d'une institution totale : le discours psychiatrique des asiles américains de la fin des années 1950 voit dans l'adaptation à l'institution psychiatrique un signe de convalescence autorisant une sortie parfois définitive de l'institution. Or, c'est au contraire à ce moment-là que le reclus est le plus dépendant de l'institution car, dans son processus d'adaptation, de "déculturation", il s'est dépourvu de ses attributs identitaires antérieurs, c'est-à-dire extérieurs à l'institution elle-même qui ainsi a forgé une identité totale dépendante d'elle. Aussi le "malade" à qui l'institution donne congé sous le prétexte qu'il est "guéri" de sa "pathologie", non seulement continue de porter aux yeux du monde extérieur les stigmates du passage par l'institution, mais surtout se retrouve totalement désorienté, avec le sentiment que cette sortie lui fait "*quitter les sommets de son petit monde pour le renvoyer aux bas fonds d'un univers plus vaste*".

plus globalement, identitaire, qu'Olivier Rolin se trouve entre 1974 et 1977 — c'est donc aussi dans ce que le sens commun nomme "crise de vocation" : *"Je n'avais ni l'envie, ni les moyens de faire carrière. Je n'avais pas de métier, plus d'idéal. Ce furent des années d'inactivité."*¹³ Il effectue quelques petits boulots, dont celui de chauffeur-livreur. Sa subsistance matérielle est assurée par ses parents, et le logement par les parents d'une amie. Ses parents le font voyager. Il faudrait, idéalement, en connaître infiniment plus sur cette période charnière de "vide" — "*années de perdition*" dira Olivier Rolin — car ces temps biographiques de vacance et de vacuité sont parfois beaucoup plus déterminants que ce que les codes biographiques traditionnels recensent comme "temps forts", plus narrables et apprêtés pour la chronologie. C'est parfois dans le ventre mou des trajectoires que se nouent les enjeux sociologiques les plus saillants. Ainsi, Olivier Rolin commence à écrire à cette période : *"J'avais pris des notes dans les années 76-77, elles constituaient comme le journal d'un jeune homme malheureux. Ces notes m'ont servi comme une matrice très lointaine de Phénomène Futur. J'étais victime à la fois d'une attirance et d'une répulsion vis-à-vis de mes années gauchistes ; c'est pour cela que la forme du roman me semblait mieux convenir que celle de l'essai philosophique."*¹⁴

Le retour à la vie active se fait par étapes et fait intervenir un certain capital social, ainsi que la qualité à vie que représente son statut d'ancien normalien. En premier lieu, il va grâce à un universitaire ami de ses parents obtenir un travail temporaire ayant trait à ses compétences en latin et en grec. C'est alors véritablement sa qualité de normalien qui le rattrape : il avait obtenu 19 en version grecque au concours d'entrée à l'ENS. Pour une fondation américaine luttant contre l'apartheid, il dépouille des centaines de tomes, en latin et grec, des Pères de l'Église tout ce qui a trait à l'Afrique. Puis il entre comme lecteur aux Editions du Seuil : *"Par l'intermédiaire du même type d'ailleurs, du même universitaire, qui m'a présenté à un autre qui dirigeait les collections historiques là-bas, qui était Michel Winock, et puis à Jacques Julliard. [...] Enfin, je suis rentré tout doucement, c'est-à-dire que j'ai commencé par faire des lectures, et puis comme je faisais des lectures qui plaisaient plutôt bien et des rapports qui étaient bien écrits, après ils m'ont demandé plus, et puis après ils m'ont demandé de m'occuper de livres mais en étant extérieur, et puis, voilà, progressivement je suis entré. Et d'ailleurs souvent je suis entré et puis je suis ressorti parce que j'ai toujours une certaine résistance au travail, je ne sais pas, au travail régulier, au travail de bureau... Donc, il m'est arrivé de rentrer et puis ensuite de repartir simplement à mi-temps, ou à tiers-temps"* (entretien précité). Pour autant, ce retour à la vie active reste réticent : *"J'y [au Seuil] ai beaucoup travaillé, mais toujours avec un pied dehors. Je n'ai jamais voulu en faire mon métier unique, je n'ai jamais voulu*

13. Entretien accordé au *Matricule des Anges*, Revue littéraire, n° 9, octobre-novembre 1994.

14. *Ibid.* Ces notes auxquelles nous avons pu avoir accès commencent en réalité dès 1975.

faire carrière dans l'édition, je n'ai jamais voulu diriger une maison d'édition, être directeur littéraire, et cetera. J'ai toujours préféré pouvoir partir six mois si je voulais, rester libre par rapport à ce travail" (entretien précité). Par ailleurs il commence à écrire quelques articles pour la presse : il collabore à *Libération*, fait des reportages en Argentine et en Pologne pour *Le Nouvel Observateur*, des portraits de villes pour *Art Press*.

C) Les enjeux d'un devenir-écrivain : identité vécue, identité socialement objectivée

Il en est à cette position éditoriale et journalistique lorsqu'en septembre 1983 il publie son premier roman : *Phénomène Futur*, aux éditions du Seuil, dans la collection "Fiction & Cie" dirigée par Denis Roche, un ancien de *Tel Quel*. C'est seulement en rapport avec la trajectoire antérieure de l'auteur que l'on se donne une chance de comprendre l'enjeu propre de ce moment sociologiquement crucial que constitue l'écriture et la publication de ce roman. On l'aura compris, elles interviennent après un passé de militant politique ayant fonctionné à l'identité totale et survivant tant qu'une nouvelle identité authentiquement vécue et socialement certifiée ne vient prendre le relais. Le passage du politique au littéraire eût bien pu couler de source si l'investissement du premier n'avait à ce point oblitéré toute autre principe d'identification et différé, en conséquence, l'investissement d'une nouvelle identité. A différer la reconversion, notamment pour les quelques raisons évoquées plus haut, on tend à faire de celle-ci quelque chose d'inévitable, qu'il y a et aura toujours à légitimer sans cesse. Et l'enjeu de l'écriture et de la publication du premier roman d'Olivier Rolin, c'est précisément la mise à distance d'un passé politique afin d'investir la nouvelle identité d'écrivain, plus activement recherchée que celles de journaliste et d'éditeur, habitées de façon plus lâche.

Si la publication et l'écriture de *Phénomène Futur* importent, c'est qu'elles sont deux indissociables "façons d'être écrivain"¹⁵, ou plutôt deux indissociables moments du devenir-écrivain. L'écrivain s'éprouve comme tel dans le processus de l'écriture mais tend à n'être socialement tel qu'après le "passage de seuil"¹⁶ que constitue la (première) publication. Ce qui a valeur sur le plan méthodologique, c'est la double considération suivante : si l'écriture peut être entendue comme la mise au monde d'une nouvelle identité d'écrivain et permet de se "sentir écrivain", d'après les termes de Nathalie Heinich, elle reste le moment d'une fondamentale incertitude identitaire tant qu'aucune certification sociale ne vient objectiver cette autoperception de soi. C'est pourquoi le texte a toute chance, lorsque devenir "écrivain" est le véritable enjeu d'un agent social désireux de "faire peau neuve", de porter la trace d'une ten-

15. Heinich (N.), "Façons d'«être» écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité", *Revue Française de Sociologie*, XXXVI, 1995, pp. 499-524.

16. *Ibid.*, p. 514.

sion entre deux principes d'identification. Aussi est-il illégitime d'évacuer le texte comme objet privilégié de l'analyse sociologique, si seulement celle-ci cherche à comprendre la négociation identitaire dont le texte n'est pas seulement le lieu mais aussi le moyen. A l'inverse, clore le texte sur lui-même, ou même se contenter de le rapporter à la biographie de l'auteur, c'est prendre le risque de méconnaître l'importance, capitale dans la négociation identitaire, de la qualification spécifiquement sociale en quoi consiste la première publication : ce moment d'objectivation de l'état d'écrivain est un moment de mise en cohérence qui clôt au moins provisoirement la négociation identitaire¹⁷.

Ce qui importe dans le moment de la première publication, ce n'est pas seulement la signature d'un contrat éditorial, c'est aussi et surtout la réception critique qui en est faite dans la mesure où celle-ci, selon qu'elle encense, ignore ou dénigre, module la valeur accordée à l'œuvre et, dans le même mouvement, accrédite plus ou moins la nouvelle identité du tout jeune "écrivain". Si la première publication agit comme un "passage de seuil" orchestrant, à la manière d'un rite, la transformation d'un état profane en un état sacré, la réception conserve la faculté de simplement dénier à un jeune écrivain cette qualité de "vrai" écrivain ou d'"auteur". Le premier roman s'avère être un objet sociologique pertinent dans la double mesure où il est un texte (et un paratexte) faisant l'objet d'une réception, mais aussi à ce titre privilégié qu'il est, plus que toute autre publication ultérieure, le lieu où la négociation identitaire est, si l'on peut dire, à l'œuvre. A cet égard, la méconnaissance des structures du champ littéraire au tournant des années quatre-vingt est moins préjudiciable sociologiquement lorsque l'analyse prend pour objet un premier roman dont la position de l'auteur dans le champ reste entièrement à faire. L'auteur, n'ayant pas de position déjà constituée dans le champ, et entretenant à ce titre un rapport plus ou moins extérieur à celui-ci, écrit plus "en fonction" de sa trajectoire antérieure (qui détermine aussi un rapport projectif au type de position dans le champ souhaitée par l'auteur) qu'"en fonction" de la logique d'une position qu'il n'a pas. Si l'on définit l'effet de trajectoire par l'ensemble des systèmes de dispositions et schèmes de perception du monde formés au cours des socialisations antérieures à l'inscription dans le champ, et l'effet de champ par l'ensemble des influences, sociales et littéraires, issues de l'histoire et de la structure du champ, qui s'exercent tant sur

17. "Celle-ci [la publication] marquant, nous l'avons vu, le moment où l'œuvre est physiquement détachée de la personne en même temps qu'elle lui est symboliquement rattachée par la signature, c'est là le moment le plus apte à faire coïncider le sentiment personnel de son identité avec une représentation collective : représentation que restituent à l'intéressé les mots qui le qualifient et qui, par la publication, se trouvent indexés à des objets tangibles, comme attestés par eux. Aussi la signature d'un contrat éditorial est-elle l'opération qui autorise au mieux la mise en cohérence de l'autoperception de soi et de la désignation par autrui : cohérence sensible au fait que la représentation donnée de lui-même par le sujet pourra, sans trop d'hésitation, de trouble ou de mauvaise conscience, emprunter le mot «écrivain». Ainsi se comprend l'investissement dont ce passage de seuil peut faire l'objet, en tant qu'épreuve où se joue — de «scripteur» à «écrivain» — un changement de grandeur en même temps que d'identité". Ibid., pp. 513-514.

l'œuvre spécifiquement littéraire que sur les prises de positions extra-littéraires de l'écrivain, alors un premier roman tend logiquement à être plus déterminé par le premier que par le second, la composition des deux effets¹⁸ tendant en revanche à réserver une place de plus en plus importante au second à mesure que la carrière de l'écrivain dans le champ littéraire progresse. C'est au titre de cette proposition tendancielle que l'analyse développée n'est pas handicapée par l'absence de travaux sociologiques systématiques sur l'état du champ littéraire depuis 1970.

II - UNE FORCLUSION¹⁹ DU POLITIQUE ?

A) "Écrivain à part entière" : une entrée dans le champ littéraire en forme de consécration

La publication de *Phénomène Futur* représente donc un "passage de seuil" crucial mettant en cohérence le désir d'être "écrivain" et l'objectivation de ce désir en une identité d'écrivain socialement reconnue, au point que c'est à ce moment qu'Olivier Rolin s'autorise à demander son affectation comme éditeur littéraire, lui qui jusqu'alors œuvrait au secteur Histoire et Politique des éditions du Seuil : "*J'ai donc travaillé, et ça m'ennuyait beaucoup, dans le secteur historique, politique et tout ça, jusqu'à l'année 83 où là j'ai proposé mon manuscrit entre autres au Seuil, Phénomène Futur, et comme ils l'ont publié avec un grand enthousiasme, je me suis dit que j'avais... avant, je n'aurais pas osé, enfin je ne voyais pas ce qui m'autorisait à rentrer dans la partie littérature du Seuil. A partir du moment où ils ont publié mon premier livre en trouvant que c'était un... livre très important, je me suis dit que bon, bah, voilà, j'ai demandé à être passé dans ce secteur-là, et depuis c'est dans celui-là que je suis en effet*" (entretien précité).

La réception critique aurait pu invalider ce seuil d'objectivation en passant le roman sous silence, voire en le dénigrant. C'est tout l'inverse qui se produit : sorti fin août 1983, *Phénomène Futur* occupe le devant de la scène littéraire, et connaît très rapidement une forme de célébration proche de la consécration. Du moins s'impose-t-il comme incontournable dans une grande partie des rubriques littéraires des arènes journalistiques les plus larges :

18. Mauger (G.), "Les autobiographies littéraires. Objets et outils de recherche sur les milieux populaires", *Politix* n° 27, 1994, p. 39 ("prisme de l'auteur") : "*Les formes et les contenus des écrits d'un auteur dépendent de sa position dans le champ littéraire ; elles dépendent aussi de la trajectoire qui y mène et de l'habitus qui la résume*".

19. Nous n'employons pas ce terme en son sens spécifiquement lacanien mais pour sa polysémie même, dans la mesure où celle-ci permet un croisement de disciplines. Cf. Sommier (I.), *op. cit.*, note 22 p. 30. Il en va de même des autres termes psychanalytiques présents ici : l'usage relâché que nous en faisons par rapport à leur sens psychanalytique a pour vocation de "donner à penser" et d'ouvrir la démarche sociologique, tout en évitant l'écueil de la clôture sur une démarche proprement psychanalytique.

petits encarts dès sa sortie dans *Le Quotidien de Paris* (30 août 1983), *Le Matin* (même date) ; simple évocation pour sa qualité de “premier roman” dans *La Quinzaine Littéraire* (1er-15 septembre 1983) puis reprise en quelques lignes dans la même revue la deuxième quinzaine de septembre, avant de faire l’objet, toujours dans cette même arène, d’un article sur deux colonnes dans lequel il acquiert, sous la plume de Bernard Génies, le statut du “roman de la crise” (16-31.10.1983) ; il fait par ailleurs l’objet de nombreux articles spéciaux d’une ou plusieurs pages qui très rapidement le posent comme incontournable²⁰. C’est une presse très diversifiée qui s’en empare : du journal féminin à la revue intellectuelle, de la presse de droite à la presse de gauche, du quotidien au mensuel en passant par l’hebdomadaire, de la presse religieuse à l’hebdomadaire populaire... Très rapidement, *Phénomène Futur* est construit comme l’événement littéraire de la rentrée de septembre 1983. Pour Claire Gallois (*Le Figaro*, 9 septembre 1983), il est tout simplement appelé à faire date : “Il n’est pas seulement le choc de la rentrée 1983 mais il est fait pour durer. Pour transmettre. Pour témoigner” ; de même Marianne Alphanand dans *Libération* fait-elle louange de ce qui “est l’événement littéraire de la rentrée” (15.09.1983) ; pour *Elle*, *Phénomène Futur* est “d’ores et déjà la révélation de l’année” (28.11.1983), pour Patrick Grainville de *VSD*, c’est un “un très grand livre” (6.12.10.1983) ; d’autres journaux rappellent sa qualité de premier roman tout en soulignant l’indéniable importance : pour Frédéric Ferney du *Nouvel Observateur*, c’est le premier roman “le plus déconcertant de la rentrée” (23-29.09.1983) ; il est “le plus remarquable” pour le *Figaro Magazine* (Pierre Bourgeade, octobre 1983), ou encore “l’un des « premiers romans » les plus originaux” pour Louise Lambert dans *La Croix* (5.11.1983). Dès lors, il est constitué comme un roman qui, à côté de ceux qui ont obtenu en cette rentrée littéraire 1983 un prix, mérite d’être distingué²¹. Il faut préciser que cette reconnaissance immédiate est à relier avec le fait qu’éditeur et journaliste occasionnels, Olivier Rolin est connu par le champ de la critique littéraire. Ainsi le *Quotidien de Paris* le présente-t-il, dès le 30 août 1983, comme suit : “Né en 1947, normalien, Olivier Rolin a effectué pour *Le Nouvel Observateur* des reportages en Argentine et en Pologne. Il collabore à *Libération*”. *La Quinzaine Littéraire* de la première quinzaine de septembre souligne, quant à elle, ses fonctions éditoriales : “Olivier Rolin [...] directeur des collections de poche de la même maison d’édition” [Le Seuil]. Michèle Gazier dans *Télérama* (14 septembre 1983) le peint de la manière suivante : “Trente-six ans, éditeur au Seuil, collaborateur des pages livres de *Libération*, Olivier Rolin a le profil exact de l’intellectuel amateur de littéra-

20. Citons par exemple *Le Figaro* (9 septembre 1983), *Télérama* (14 septembre 1983), *Libération* (15 septembre 1983), *Le Nouvel Observateur* (semaine du 23 au 29 septembre), *Les Nouvelles* (semaine du 5 au 11 octobre 1983), *VSD* (6-12 octobre 1983), *Réforme* (10 septembre 1983) et *La Croix* (5 novembre 1983), *Mineurs de France* (novembre 1983), *Elle* (28 novembre 1983), *Esprit* (mars 1984), etc.

21. *Le Devoir*, 15 décembre 1983. Guy Trottier y sélectionne quelques-uns des romans non primés qui méritent tout autant une distinction ; dans sa sélection figure donc *Phénomène Futur*.

ture de recherche". De plus, *Libération*, journal auquel il collabore, construit le livre en "événement littéraire de la rentrée" dès le 15 septembre 1983. En ouvrant ainsi ses colonnes à Olivier Rolin, chose extrêmement rare pour un jeune auteur, surtout une quinzaine de jours après la publication de son premier roman, *Libération* contribue au processus "d'émission de la réception"²² par l'auteur : une deuxième vague de la réception est ainsi enclenchée, où les propos de l'auteur sont largement repris. C'est dans le rapport que les critiques entretiennent à ce passé, somme toute encore proche en 1983, de mai 1968 et de ses suites, que se situent les principes structurants des appropriations critiques, comme cela sera encore plus explicite dans la réception de *Port-Soudan*²³ (roman qu'Olivier Rolin fait paraître en 1994 et qui obtient le prix Femina). A cet égard, *Phénomène futur* comble l'attente d'un rapport distancié au politique inscrit dans les dispositions professionnelles de la critique littéraire. Ce qui importe ici, c'est que cette reconnaissance immédiate d'Olivier Rolin tend à le consacrer comme écrivain à part entière.

C'est du reste tout l'enjeu du débat qui s'enclenche à cette occasion à propos de la catégorie de "premier roman" : l'identité d'écrivain admet-elle d'être rabotée ou est-elle irréfragable au point que l'alternative se réduirait à l'être et le non-être, l'état d'écrivain et l'état de non-écrivain, le roman et le non-roman, à l'exclusion de ces "écrivains à demi" que seraient les "jeunes auteurs" publiant leur "premier roman" et ayant encore, à ce titre, à faire leurs preuves ? Olivier Rolin, dans l'entretien qu'il accorde à *Libération* (15.09.1983), critique cette catégorie de "premier roman" à la fois comme inadéquate au processus d'écriture de *Phénomène Futur* en trois temps, et comme introduisant dans la création littéraire l'hypothèse d'un apprentissage possible, laissant pressentir son impatience à se voir autoriser l'identité d'écrivain à part entière et sa hantise de devoir à nouveau faire ses preuves, c'est-à-dire aussi : être renvoyé au temps où il n'était pas écrivain — le temps de son passé politique : "[...] A quoi il faut peut-être ajouter les première, deuxième, voire troisième, versions du Phénomène, qui ne peut donc à cet égard aucunement être considéré comme un «premier roman» : catégorie absolument consternante, relevant d'une conception de la littérature évidemment voisine de l'élevage. Un livre est un livre, ou non, premier ou dernier. Le Voyage au bout de la nuit est-il un «premier roman» ?". C'est la crainte d'une invalidation de *Phénomène Futur* comme acte fondateur lui permettant d'être enfin autre chose que ce qu'il a été qui se dessine derrière la mobilisation qu'Olivier Rolin fait d'une représentation de la création littéraire comme acte clos sur lui-même et définitif en sa singularité. La réception critique reprend parfois son argumentaire : "Oubliez le premier roman, la catégorie imposée : ce livre est un grand livre", affirme ainsi le critique de *L'Etudiant* (octobre 1983). Dans *La Croix* (5 novembre 1983), Louise Lambert n'utilise cette catégorie

22. Voir Le Grignou (B.), Neveu (E.), "Emettre sa réception : préméditation et réception de la politique télévisée", in *Réseaux*, octobre 1988.

23. Gobile (B.), "La parabole du Fils Retrouvé. Quelques remarques programmatiques sur le «deuil de 68» et «la génération 68»", *Mots*, n° 54, mars 1998.

qu'avec des guillemets, tandis que pour Dominique Conil des *Nouvelles* (5-11 octobre 1983), "aux trois périodes du livre correspondent visiblement trois périodes d'écriture, chacune brouillant l'autre (et rendant encore plus futile le terme «premier roman»)". D'autres critiques usent de la catégorie du "premier roman" dans un sens valorisant : *La Quinzaine Littéraire* (1er au 15 septembre 1983) regrette qu'il y ait de moins en moins de premiers romans, tandis que Frédéric Ferney du *Nouvel Observateur* (23-29.09.1983) connote positivement l'attribut "premier roman" dont il affuble *Phénomène Futur*, dans la mesure où il est "aussi un vrai «premier roman» : la seule façon de poser les conditions et les refus d'une jeunesse". Christian Giudicelli emploiera le même argument : "Ce qui est sympathique avec les nouveaux écrivains, c'est qu'ils ne se ressemblent pas, qu'ils n'essaient pas de se grouper sous la bannière d'une certaine «modernité». Ils ne sont pas embrigadés, ne forment pas d'école, ne veulent en aucun cas devenir des maîtres à penser, des fabricants d'idéologie. Avec eux, la littérature respire à l'air libre."

Cette entrée dans le champ littéraire est une réussite en ce que la qualification implicite d'écrivain à part entière, c'est-à-dire aussi : de "vrai" écrivain qu'elle opère, a pour effet notable d'investir Olivier Rolin de l'identité qu'il tente lui-même d'investir pour mettre à distance la soumission totale au politique qui caractérisait son passé.

Le texte et le paratexte mêmes de *Phénomène Futur* témoignent de cet investissement d'identité à travers la multiplication des références littéraires dans le corps même de l'œuvre. Cette profusion de signes extérieurs de dignité littéraire a pour vocation de placer l'auteur dans le sillage de figures tutélaires prestigieuses destinées à classer (au double sens d'inscrire dans un héritage et de donner de la classe) l'œuvre et à la faire fille de pères incontestables. Il serait fastidieux de relever de manière cursive toutes ces références dans le roman, tant elles sont multiples et variées dans leur nature (noms d'auteurs, titres d'œuvres, allusions plus voilées, etc.). Le hors-texte en quoi consiste l'interview d'auteur, et qui contribue au procès de production sociale de la valeur de l'œuvre, en témoigne : dès le 15 septembre 1983, dans l'entretien accordé au quotidien *Libération*, Olivier Rolin précise ses goûts littéraires, dont il affirme cependant d'emblée qu'ils reflètent plus ce qu'il vient de lire de marquant que des goûts définitivement arrêtés. Il cite ainsi : James Agee, Carlo Emilio Gadda, Malcolm Lowry, Dostoïevski, Céline, Michaux, Jouve, Queneau. La réception ne se fait pas faute, d'ailleurs, de se prêter à ce jeu d'identification des références : *Le Quotidien de Paris* (30 août 1983) décrit rapidement l'auteur comme "lecteur fervent de Malcolm Lowry, Dostoïevsky et Carlo Emilio Gadda". Pour Frédéric Ferney du *Nouvel Observateur* (23-29.03.1983), Olivier Rolin appartiendrait aussi au "club des rôdeurs de limites", au même titre que Mallarmé, Poe, et Lautréamont. Pour Dominique Conil, Olivier Rolin serait "béné par Rimbaud, Lautréamont ou Lowry" (*Les Nouvelles*, 5-11.10.1983). Sous la plume de Patrick Grainville : "Le style oscille entre la célébration archaïque du monde manière Saint-John Perse et le

barbelé noir sur Beckett” (VSD, 6-12.10.1983). Ces références sont si nombreuses qu’un critique de la *Quinzaine littéraire* (16-31.10.1983) finit par leur prêter un statut de personnage : “*Par le jeu des clefs, l’auteur progresse sur les flancs d’une mémoire hantée par quelques monstres littéraires dont les écrits fournissent ici une sorte de trame pseudo-stylistique (ou si l’on veut, un prétexte à exercices). Des noms ? Flaubert, Roussel, Sade, Lowry, des dizaines d’autres encore que Rolin utilise à titre de repères, de situation. A la limite, on pourrait dire de ces ombres qu’elles interviennent non point comme personnages de la narration, mais comme personnages de l’écriture*”.

Ce dialogue intertextuel dit l’univers de références et de révérences littéraires où s’ancrent un désir d’écriture et finalement la forme de l’écriture elle-même, comme il dit le désir d’une impatience à gagner ses lettres de noblesse, le désir d’un “faire écrivain” à destination des entrepreneurs en renommée et en accréditation littéraires que sont les critiques. En d’autres termes, ce n’est pas seulement le rapport de l’écrivain à l’identité d’écrivain qui y est en jeu mais aussi le rapport de l’écrivain à son écriture. En l’occurrence, Olivier Rolin place son premier roman sous le sceau de Mallarmé, référence fondatrice connotant un rapport spécifique au politique.

B) La tentation de l’art-pour-l’art comme tentative de forclusion du politique

La référence à Mallarmé se retrouve dans tous ses romans et dans un certain nombre des interviews accordées par Olivier Rolin. Elle est particulièrement évidente concernant *Phénomène Futur*. Elle est fortement présente dans le paratexte : le titre du roman fait directement écho à un poème de Mallarmé dont une partie est d’ailleurs rappelée en ouverture du livre, comme incipit sous le sceau duquel est placé le roman : “... *tandis que les poètes de ces temps, sentant se rallumer leurs yeux éteints, s’achemineront vers leur lampe, le cerveau ivre un instant d’une gloire confuse, hantés du Rythme et dans l’oubli d’exister à une époque qui survit à la beauté. Mallarmé, Le Phénomène Futur*”. Cet effet de redoublement du titre et de l’incipit se renforce d’une redondance supplémentaire dans la quatrième de couverture, dont le deuxième paragraphe vient comme suit : “*Bref, il y a, si l’on veut, un versant « Considérations sur les causes de la décadence des nations » et un versant amoureux à ce livre, double pente dont s’autorise la référence mallarméenne du titre : le souvenir d’une femme est ce qui donne, un instant, « l’oubli d’exister à une époque qui survit à la beauté ».*” Si l’on admet avec Pierre-Marc de Biasi que “*la notion de points stratégiques du texte [...] désigne l’existence dans tout texte littéraire d’un certain dispositif minimal de prise de contact entre le texte et son lecteur*”²⁴, il faut voir dans la triple référence mallarméen-

24. Biasi (P.-M. de), “Les points stratégiques du texte”, *Le grand atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis France S.A., 1990, p. 26.

ne du titre, de l'incipit, et de la quatrième de couverture, le dispositif par lequel Olivier Rolin donne à voir au lecteur le sillage dans lequel il place son roman²⁵. Ces seuils du texte informent sur la représentation que l'auteur a lui-même de son roman et sur la représentation qu'il entend en donner au lecteur ("profane", et surtout professionnel). Aussi convient-il de s'arrêter un moment sur la figure spécifique qu'incarne Mallarmé dans l'histoire du champ littéraire pour comprendre le rapport qu'Olivier Rolin entretient avec l'écriture de son roman²⁶.

Ordinairement constitué en transition entre le Parnasse et la "modernité" du vingtième siècle, le mouvement symboliste, assez peu structuré mais dont Mallarmé deviendra de fait, avec son rituel salon du mardi, le chef de file entre 1886 et 1898, doit être interprété dans son héritage et par la position qui fut la sienne dans les débats littéraires de la fin du dix-neuvième siècle. Le mouvement symboliste et Mallarmé sont issus du Parnasse et héritent de ce temps de la vie poétique un certain nombre de positions littéraires et politiques. Au moment de la constitution du champ littéraire comme champ autonome au milieu du XIX^e siècle, une série de clivages s'instaurent autour d'un clivage structurant, et structuré en retour par ce qu'il structure, opposant la littérature restreinte et légitime d'une part, et la littérature commerciale d'autre part²⁷. *Le Parnasse contemporain* représente, dans ce contexte, un double refus : d'une part, refus de la sphère de diffusion large dans son entier, traversée de l'écriture à vocation marchande et du journalisme sous ses formes déclinées du feuilleton et de la chronique ; d'autre part, au sein de la sphère de la littérature légitime, le Parnasse se pose dans une double opposition, d'une part aux romantiques, trop orientés par l'expression narcissique du moi, d'autre part aux réalistes qui, à vouloir par trop déduire l'écriture de la peinture mimétique du réel, s'en trouvent dévalorisés. Le Parnasse doit donc être appréhendé selon ce triple clivage : "Ce n'est donc pas seulement une tension dans l'espace de la littérature légitime, mais deux, avec trois forces en présence : le moi, le monde ou l'art, comme fins de la création artistique."²⁸ Or,

25. *Ibid.* : "l'expérience de contact proprement dit entre le lecteur et le texte relèverait plutôt de la tactique textuelle, telle que peuvent l'étudier l'herméneutique et la critique de la réception. Mais il existe aussi un champ liminaire : celui du titre de l'œuvre et de son incipit qui ont stratégiquement la charge d'attirer le lecteur, de le séduire et de le capturer ; et celui de la clause ou explicite qui, au moment où l'expérience de la lecture s'achève, doit assurer la rupture du contact et donner congé à son lecteur."

26. Et ce détour est indispensable pour ne pas simplement penser que c'est parce qu'il est un ancien maoïste qu'Olivier Rolin se réfère à Mallarmé. Aussi émettons-nous des réserves sur le lien privilégié qu'entretiendraient, selon Jean-Christophe Valtat, les anciens maoïstes passés à la philosophie ou à la littérature avec Mallarmé. Si ce constat se vérifiait (et il reste à vérifier au-delà des exemples fournis par M. Valtat), faudrait-il seulement en rendre raison par le fait que "là où Mallarmé l'emporte à la fin et permet aux maoïstes de penser littérairement leur rôle passé et présent, c'est qu'il a su dire que la rencontre de l'intellectuel et des masses était un fantasme, Conflit, Confrontation insoluble", Valtat (J.-C.), *Esprit*, mai 1997.

27. Viala (A.), "Ah, qu'elle était jolie...", *Politix*, n° 17, 1992, p. 132.

28. *Ibid.*, p. 133.

Mallarmé s'inscrit dans le sillage des positions prises par le Parnasse. En éloignant toute écriture qui aurait pour référence une autre instance qu'elle-même (le réel, le moi...), il joue des sonorités dans une conception musicale de la poésie, au prix de ce qui lui sera reproché sous le vocable d'"hermétisme".

Ce faisant, il prolonge les théories du Parnasse, ajoutant à l'art pour l'art l'ultime processus de retranchement du monde : dans une posture autarcique, l'art ne saura trouver d'autre fin que lui-même.

Le Parnasse représentant l'avant-garde consacrée, à ce titre enclin par position à reproduire la structure du champ qui l'a consacré, Mallarmé prend ses distances : "*Longtemps considérés comme les enfants perdus du Parnasse (présents parmi les trente-sept poètes publiés dans les deux premières éditions du recueil intitulé Le Parnasse contemporain, ils sont exclus de la troisième, ce qui leur donne un statut de martyrs), Verlaine et Mallarmé commencent à attirer l'attention au milieu des années 1880 [...]. D'abord objectivement unis par leur opposition commune aux parnassiens, [...] les deux poètes, Mallarmé et ses symbolistes, Verlaine et ses décadents, s'éloignent peu à peu l'un de l'autre jusqu'à s'affronter autour d'une série d'oppositions stylistiques ou thématiques [...] qui correspondent à des différences sociales*"²⁹. Constituant désormais (années 1880-1890) les deux positions avant-gardistes, ces deux pôles (symbolistes et décadents) restent unis dans leur volonté de rompre avec l'avant-garde instituée (Le Parnasse), tout en reprenant de ce dernier l'exigence ultime d'autonomie du littéraire. Ils représentent deux pôles absolutisant cette exigence. Dès lors, leurs positions politiques n'interviennent que dans des sphères exogènes à la création littéraire. Elles n'en reflètent pas moins la logique de leurs positions littéraires. Affectant un mépris hautain et un désespoir esthétisant à l'égard de la politique, Mallarmé s'autorisera "*quelques éclats de radicalisme anarchiste*"³⁰ mais récusera toute instrumentalisation de l'écriture, allant jusqu'à prendre des positions proches de celle de Flaubert lors de la Commune. Vingt ans avant sa consécration, Mallarmé fait état de ce que l'art étant la plus haute chose au monde, il ne saurait être souillé d'aucun engagement politique, même anarchiste ou progressiste, qui l'inféoderait : "*Est-ce que l'homme qui a fait la Vénus de Milo n'est pas plus grand que celui qui sauve un peuple.*"³¹

29. Bourdieu (P.), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 177.

30. *Ibid.*, p. 372. On lira aussi "La poésie symboliste", Bibliothèque de poésie France Loisirs (dir. Jean Orizet), Paris, France Loisirs, 1992, tome 10, présentation de Jean-Marc Debenedetti, p. 10 : "*Cependant il ne faut pas voir en ces poètes de naïfs et doux rêveurs ; leur démarche poétique s'accompagne souvent d'une conscience ou d'un combat politique. Certains connaîtront de la pensée libertaire au moins l'aspect le plus spectaculaire quand ils n'adhéreront pas aux thèses même de la «Sainte Anarchie».*"

31. Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis, 24 juillet 1863, cité dans Lidsky (P.), *Les écrivains contre la Commune*, Cahiers libres 167-168, Paris, Librairie François Maspero 1970, p. 31.

Mallarmé personnifie cette forclusion du politique hors de l'espace littéraire. A revendiquer à ce point dans le paratexte son héritage, Olivier Rolin cherche à se poser comme écrivain "pur" afin d'interdire toute appropriation qui irait fouiller dans son passé de militant maoïste le principe interprétatif de son passage à l'écriture et de l'écriture elle-même. Ce faisant, il tente d'"émettre la réception" et d'invalider toute lecture braconne³². Elle dit quel type d'écrivain Olivier Rolin désire être : un écrivain "pur". Habiter pour soi cette figure de l'écrivain "pur", parce qu'elle est assise sur l'auto-nomos du champ littéraire parvenu à sa pleine autonomie³³, c'est aussi le meilleur moyen de se vivre et d'être dit écrivain à part entière, à l'oubli de tout atavisme par quoi son passé politique le rattraperait jusque dans l'écriture et ferait coexister en lui deux figures : l'intellectuel engagé et l'écrivain autonome, deux principes d'identification : le littéraire et le politique. Et cet enjeu de l'écriture comme mise à distance du politique, qui est indissociablement enjeu du passage à l'écriture comme mise à distance d'un passé politique, il arrive que la réception critique le relève, sans toutefois s'y attarder : *"Autrement dit, si l'histoire pousse le monde au bord du gouffre, la langue demeure l'unique instrument qui devrait permettre de préserver l'ultime beauté. C'est tout Mallarmé. Et son échec. Depuis les littérateurs s'efforcent de tendre vers... en poussant le bouchon le plus loin possible"* (*La Quinzaine littéraire*, 16-31.10.1983).

III - LE CONFLIT DES APPROPRIATIONS : LE RETOUR DU REFOULÉ POLITIQUE

A) Créateur singulier ou imitateur ?

Dernier paragraphe de la quatrième de couverture de *Phénomène Futur* : *"Afin de calmer, peut-être, quelques angoisses, l'auteur tient à affirmer qu'il a essayé de tenir à l'esprit cette règle de goût donnée dans le Temps retrouvé : qu'un roman encombré de théories est comme un objet offert sur lequel on aurait laissé la marque du prix."* Cela fait suite au deuxième paragraphe où il précise qu'il y a dans le roman *"un versant « Considérations sur les causes de*

32. Sur le concept de lecture braconne et d'appropriation, on se référera à Certeau (M. de), *L'invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1ère édition Paris, UGE 10/18, 1980, pp. 279-296.).

33. Dans sa phase d'autonomisation au milieu du XIX^e siècle, le champ littéraire pose l'anomie comme nomos paradoxal par quoi le champ exclut toute autre source de production de la valeur littéraire que l'espace de l'œuvre elle-même, entendue comme création singulière et irréductible, Bourdieu (P.), *Les règles de l'art*, op. cit., p. 96. C'est pourquoi l'art-pour-l'art reste la réalisation la plus valorisée et aboutie de ce nomos. Cependant, il y aurait à nuancer le propos en analysant la structure du champ littéraire des années 1970-1980, car si celui-ci survit avec comme représentation dominante l'autonomie de la création et l'art-pour-l'art pour nomos, la réalité des pratiques éditoriales, des pratiques de consécration critique, et finalement des pratiques d'écriture, semble l'en éloigner.

la décadence des nations». L'angoisse à calmer, c'est celle qu'a l'auteur d'être invalidé comme artiste et ramené au statut de théoricien — c'est-à-dire aussi : d'universitaire ; or, il s'est interdit la carrière universitaire en 1970 en refusant de passer l'agrégation de philosophie — voire au statut d'intellectuel se servant du roman pour philosopher sur la décadence des nations. Ce qui affleure implicitement derrière cette angoisse, c'est que la somme de références littéraires dont Olivier Rolin fait montre jusque dans le texte de *Phénomène Futur*, et qui témoignaient du désir d'être un écrivain à part entière, sont toujours susceptibles d'en faire un simple bon élève qui aurait "bien appris sa leçon", mais n'en serait pas pour autant un artiste. Un entretien accordé par Olivier Rolin à la revue *Elle* (28 novembre 1983) prolonge cette réticence : "Je ne professe aucune théorie sur le roman [...]. *Phénomène Futur*, c'est simplement une accumulation de toutes sortes de choses, souvenirs, lectures...". D'une certaine manière, l'angoisse d'Olivier Rolin est fondée. La réception critique oscille entre les registres d'appropriation polaires que sont les catégories littéraires et les catégories politiques.

Dans *Le Nouvel Observateur* (23-26 septembre 1983), Frédéric Ferney reprend directement la protection argumentative que l'auteur développe dans la quatrième de couverture : "Phénomène Futur est livré sans mode d'emploi : «Un roman encombré de théories est, disait Proust, comme un objet offert sur lequel on aurait laissé le prix»". Le critique ironise même sur toute lecture politique et intellectuelle du roman qui voudrait réduire l'incertitude liée à la dispersion du sens : "Tristan gauchiste soupire, se saoule et rote de désespoir : la dame de ses pensées est-elle promise au roi Marx ? Qui est-elle ? Où sont-ils ? Ont-ils jamais existé ? Autant se demander à quelle époque vivaient le prince Hamlet ou Mile Molly Bloom. Personnages ? Fantômes ? Ou emblèmes d'une génération tourmentée ? Ce point délicat sera probablement éclairci dans un doctorat qu'on ne manquera pas d'écrire un jour sur l'évolution du roman sentimental et politique dans la seconde moitié du XX^e siècle. «Phénomène Futur» sera alors devenu dans les manuels le second tome des «Déracinés» de Maurice Barrès." Certains critiques croient bon de revenir sur le jeu des références littéraires présentes dans le roman pour leur dénier le pouvoir d'invalider l'auteur au prétexte d'être un imitateur : "Bien sûr, on pense à Orwell (le grand stratège rappelle Big Brother), à Malcolm Lowry, à Rimbaud, mais aussi, par sa perception du temps (passé et futur se confondent dans le présent de la narration) à Proust. Il serait factice, pourtant, de l'assimiler à qui que ce soit : Rolin n'est pas un imitateur. Il écrit comme personne, tour-à-tour familier et précieux, vulgaire et emphatique, il est le contraire d'un modèle" (*La Croix*, 5.11.1983). L'enjeu de la réception de *Phénomène Futur* se structure ainsi autour de la définition de ce qu'est un "véritable" créateur, l'héritage revendiqué par l'auteur étant à ce titre ambivalent en ce qu'il peut tout aussi bien passer pour le tremplin d'une créativité ou pour un simple collage : "Le roman d'Olivier Rolin ne s'apparente pas du tout à un collage et encore moins à une tentative «d'ingestion» formaliste de la prose moderne" (*La Quinzaine littéraire*, 16-31.10.1983). Il n'est pas jusqu'au journal *Libération*

(15.09.1983), dont on a vu l'importance dans la construction de ce roman comme "événement littéraire de la rentrée", qui ne préconise une lecture littéraire contre toutes les lectures biographiques, intellectuelles, ou politiques : "La réponse traditionnelle peut fouiller la biographie de l'écrivain, ou faire état de l'histoire littéraire, de certaines grandes figures dont la flamme se communiquerait d'une génération à l'autre, Malcolm Lowry, ici, ou Rimbaud pour ne parler que des plus explicites, des plus brûlants, de ces têtes brûlées dont l'œuvre et la vie peuvent donner l'une et l'autre le sentiment d'un désastre. Repères utiles, sans doute, pour entrer dans un livre inexplicable [...]. Mais on répond toujours trop vite. De telles références sont dangereuses quand elles réduisent l'énergie d'un livre à une somme d'impulsions reçues". Cette appropriation n'est pas générale, loin s'en faut, et cet aspect "cultivé" peut au contraire faire vaciller la valeur accordée à l'œuvre selon un procédé qui oppose l'intelligence à la sensibilité, l'intellectuel à l'artiste. Dans *L'Express* (21.10.1983), Angelo Rinaldi écrit ainsi : "Sauf erreur la photo de couverture représente une vue de Buenos Aires en 1930. On aurait pu tout aussi bien utiliser le tableau de l'enlèvement des Sabines, ou un daguerréotype montrant l'assemblée de Vatican I en train de proclamer le dogme de l'infailibilité pontificale. Cela n'aurait pas eu plus de lien avec l'introuvable sujet de cet épais roman. [...] L'auteur a déversé tout son savoir dans le brouillard de la narration. Ne sachant pas où il allait, il s'y est rendu quand même. [...] Tous les ans, un ouvrage romanesque prouve, de façon éclatante, comment on peut échouer nonobstant d'indéniables qualités intellectuelles. Et combien demeure vrai, en la matière, le conseil donné par Proust : « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence et me rends compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions. C'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art ». L'hypothèse que M. Rolin, doué comme il est, en tire quelque profit, s'il consent à s'abêtir un brin, n'est pas à rejeter, car sa tentative a tous les défauts, excepté la médiocrité de l'inspiration".

Ce qui est en jeu dans l'opposition de ces deux figures "incompatibles" d'intellectuel et d'artiste, opposition qui renvoie à des schèmes de perception plus fondamentaux encore³⁴, c'est un conflit d'appropriations critiques soutenu par un clivage dans les représentations de l'œuvre d'art. Et ce n'est pas la moindre des particularités de ce conflit d'appropriations que de rejouer ce clivage autour du problème de la légitimité de la présence du politique dans le littéraire. Il y a trois grands types d'appropriations³⁵, qui tous posent la ques-

34. Universitaire/artiste, travail/inspiration, sérieux/frivole, ascétique/dionysiaque, honnête/génial, triste/haut en couleurs, vertu/désir, rigueur/sensibilité, à la rigueur plèbe académique/intellectuels "libérés", etc., cf. Pinto (L.), *Les neveux de Zarathoustra. La réception de Nietzsche en France*, Paris, Seuil, avril 1995.

35. Précisons qu'il n'est pas aisé de ramener ces grands types à des clivages sociologiques dans la réception critique. Par exemple, des revues littéraires spécialisées peuvent promouvoir une lecture du roman comme roman "à message" ; inversement, des revues ou journaux généraux peuvent défendre une lecture "lettrée" respectueuse d'une clôture du texte sur lui-même,

tion de la figure de l'écrivain à laquelle assimiler Olivier Rolin. A travers le rapport qu'on lui prête à son passé politique, c'est son inscription dans le champ littéraire qui est en jeu.

B) *Ecrivain, intellectuel, philosophe manqué ?*

Une partie des critiques pose que *Phénomène Futur* échappe à toute lecture autre que sensible ou littéraire, allant jusqu'à faire de ce roman un "hymne à la littérature", meilleure manière, on s'en doute, de poser l'irréductibilité de l'auteur à son passé politique : "Une époque semble révolue : celle de l'écriture blanche, de la rétention dans le vers ou dans la prose, du deux-mots-dans-la-ligne et du deux-lignes-dans-la-page, de la trouille de la métaphore ou du dérapage lyrique... [...] Olivier Rolin tient d'un bout à l'autre son envolée d'une main ferme" (*Art Press*, octobre 1983). Alors *Phénomène Futur* se trouve être "une parabole de tout rêve littéraire" (*Le Matin*, 30.08.1983), et permet à l'écriture de posséder "cette qualité invraisemblable de donner du sens à ce qui n'en a pas : au-delà des significations difficiles à saisir dans un foisonnement étourdissant reste la beauté" (*La Croix*, 5.11.1983). Cette appropriation lettrée pousse jusqu'à son point d'aboutissement, à savoir l'illuso fondatrice de la croyance dans la création et de l'investissement dans le jeu littéraire : "l'abolition complète de la frontière entre la réalité et la fiction", "l'expérience de la réalité comme illusion"³⁶. Qu'on en juge : "Rolin a en fait bâti un véritable piège qui finit par se retourner complètement sur lui-même. Le narrateur capture l'écrivain et ce dernier, une fois tombé dans l'écran de l'imaginaire, ne peut que nous livrer les phrases du créateur confronté à l'incertitude, la souffrance", affirme Bernard Génies, dans *La Quinzaine littéraire* (16-31.10.1983). Ce type d'appropriation est le plus à même de rassurer l'auteur sur son identité d'écrivain, lui qui craint sa propension au roman à thèse, c'est-à-dire, ultimement, de rejouer dans le roman, sous la forme déviée de messages politiques ou de théories sur le roman, son identité antérieure d'apprenti-philosophe.

Une autre partie des critiques s'approprie le texte selon des catégories plus "politiques", dans la mesure où le sens est ramené à un message sur la société ou dans la mesure où l'objet même du livre serait politique, sans que pour autant elle déplore cette ouverture au politique. Ainsi, pour *Réforme* (Joël Schmidt, 10 septembre 1983), il s'agit d'une "fable totalement «politique»". Pour *VSD*, Patrick Grainville voit dans ce roman la démonstration que "la société décadente aspire spontanément au néant, au vertige fascinant d'un suicide collectif. Soif de la Bombe, ni plus ni moins, qui chavire les tripes

(suite note 35) cela pouvant être lié à la fréquente présence de critiques-écrivains dans les rubriques littéraires de ces médias généralistes. Les clivages politiques (presse de droite/presse de gauche) sont encore moins pertinents. C'est dire, s'il fallait le préciser, la difficulté d'une sociologie de la réception.

36. Bourdieu (P.), *Les règles de l'art*, op. cit., p. 62.

d'une intelligentsia saoulée de suffisances, de paradoxes énormes et criminels. [...] Le narrateur mire tous les points de vue de notre temps en plusieurs personnages qui représentent tantôt la croyance aux lendemains meilleurs, tantôt la tentation du nihilisme pur. «Ur» figure de la cité et de l'Etat, est saisie au moment de la décadence, du pourrissement entier du corps social et des valeurs". Pour Claire Gallois (*Le Figaro*, 9 septembre 1983), ce roman témoignerait du "terrible constat que toute révolution est condamnée". Bernard Geniès dans *La Quinzaine Littéraire* (16-31 octobre 1983) retient pour sa part dans ce roman que "les flèches que lance Rolin contre l'establishement culturel et universitaire visent des cibles réelles, qu'il s'agisse de personnages ou d'institutions." *Phénomène Futur* devient alors "un roman de crise. De LA crise. On s'en apercevra plus tard". Du reste, ce besoin de lier le sens du roman à des conjonctures d'actualité est récurrent et témoigne d'un décroisement général de la valeur littéraire vers les apports d'une valeur sociale qui ancrerait la littérature dans les "grandes et incontournables questions de notre temps". Alors, Olivier Rolin serait consacré "prophète", "visionnaire" (*Le Nouvel Observateur*, 23-29.09.1983, *L'Étudiant*, octobre 1983), catégories déjà moins réhabilitatrices que celle d'intellectuel pour qui se veut artiste ou écrivain à part entière, mais qui sont toujours susceptibles de faire dériver le passage à l'écriture romanesque vers l'emploi d'une tribune pour faire passer des idées ou des messages. Cette ouverture vers des registres d'appropriations moins hermétiques au politique comporte toujours le "risque" (pour l'auteur) de dévaluer le roman, comme la citation d'Angelo Rinaldi le montrait déjà : c'est du reste en cela que consiste le troisième registre d'appropriation de *Phénomène Futur*, qui rappelle le passé politique de l'auteur comme un héritage indéfectible et dommageable qu'il porterait jusque dans son projet littéraire et à quoi nécessairement son écriture se (le) ramènerait : "Ce goût post-maoïste baroco-décadent pour faire bouger des ombres autour d'une ville, Ur, qui dégringole, dépasse le constat de désertion de l'espoir. Le futur des romans n'est plus seulement vide et sombre, il est brisé", note ainsi Jean-François Fogel dans *Le Point* (14.11.1983).

Cette ambivalence de la réception est aussi l'ambivalence d'une inscription dans le champ littéraire, comme "écrivain-artiste" ou "écrivain-intellectuel". Quand on sait le poids déterminant de l'image forgée de l'impétrant dans les représentations de ses œuvres ultérieures, on comprend que ses romans suivants fassent éternellement l'objet d'une réception ambivalente où Olivier Rolin apparaît selon les critiques ou bien comme un écrivain difficile portant les plus hautes ambitions de la littérature ou bien comme un écrivain-intellectuel ayant trop oublié de s'abolir comme intellectuel pour prétendre au statut d'écrivain "pur"³⁷. Au principe générateur de cette matrice de représentations ambivalentes se trouve un rapport jamais totalement réglé à un passé politique toujours susceptible de resurgir dans les images que la réception critique ren-

37. Gobille (B.), *L'arme et le livre. Pour une sociologie des trajectoires d'anciens gauchistes. Le cas d'Olivier Rolin*, mémoire de DEA "Sciences Sociales", EHESS/ENS-Ulm, ss. dir. Pudal (B.) et Offerlé (M.), 1995, pp. 123-224.

voie de l'auteur, mais aussi dans l'œuvre d'Olivier Rolin elle-même, qui, à cet égard, ne parvient pas à forclorre totalement le politique.

IV - LE PRINCIPE LITTÉRAIRE DE L'ANAMORPHOSE COMME RAPPORT AMBIVALENT AU POLITIQUE

Cet arpentage de l'enjeu de la trajectoire d'Olivier Rolin au moment de reconversion où il passe à l'écriture et à la publication, ainsi que la mise à jour des enjeux propres à la réception de son premier roman, permettent de rentrer plus en profondeur dans l'ambivalence de son projet littéraire lui-même — c'est-à-dire, on le fera valoir, dans l'ambivalence de son rapport au réel et au politique. La référence mallarméenne est à entendre, on s'est attaché à le montrer, comme volonté d'éloignement du moi et du monde comme fins de l'écriture. Cette double mise à distance trouve son principe dans, et en retour agit comme, un procédé de négociation identitaire³⁸ où tente de se régler un rapport au "moi" antérieur — et donc le passage à un "moi" au moins en partie neuf ; et elle le fait en déplaçant sous la forme d'une fiction littéraire l'acuité d'une reconversion articulée autour de la question de la fidélité au passé ou de sa trahison. Du reste, cette thématique de la fidélité et de la trahison, fortement présente dans *Port-Soudan*, son dernier roman, structure aussi les récits des personnages de *Phénomène Futur*, lorsque (dans la partie intitulée "Célébration"), regroupés autour du cercueil d'un ami, ils revisitent leurs trajectoires et leur participation passée au mouvement révolutionnaire de la "Conspiration des Egaux". On conçoit, dès lors, la valeur d'auto-analyse partielle de ce premier roman ; mais dans la double mesure où il n'en est pas le résultat, mais le processus à l'œuvre, et qu'il reste une entreprise fictionnelle, le roman n'est jamais totalement une psychanalyse ni une socio-analyse. Il gît ailleurs, entre engagement — ce qu'il n'est déjà plus de par sa tentative partielle d'objectivation, de mise à distance (de soi et/ou du monde) — et distanciation — ce qu'il ne saurait être, son propos n'étant pas de faire œuvre scientifique mais œuvre fictionnelle. Il faut préciser que ces catégories d'engagement et de distanciation ne revêtent aucun sens normatif qui ferait, par exemple, de la distanciation le nec plus ultra vers lequel le projet littéraire devrait tendre³⁹, mais ne sont entendues que dans le sens que leur donne Norbert Elias⁴⁰. La notion d'engagement ne renvoie donc pas *a priori* à un quelconque "engagement politique", même si, dans le cas précis d'Olivier Rolin, c'est le cas : ces deux catégories renvoient à des types de rapport au

38. Dont on ne pourrait dire, sans simplisme, qu'il est entièrement conscient, c'est-à-dire posé comme tel par l'auteur ; et, partiellement inconscient, s'exerçant partiellement à l'insu de l'auteur, ce procédé de négociation identitaire ne saurait être ramené à une stratégie compensatoire cyniquement ou rationnellement calculée.

39. Ce qui serait vouloir le ramener à la spécificité du travail scientifique qui, lui, comme le fait valoir Elias, doit tendre vers un rapport totalement distancié à son objet, Elias (N.), *Engagement et Distanciation*, Paris, Fayard, 1993 (trad. fse).

40. *Ibid.*, pp. 7-56, et préface de Roger Chartier.

réel ; et ce rapport au réel est ici un rapport au monde social, et, si l'on veut bien considérer l'enjeu spécifique du passage à l'écriture d'Olivier Rolin, un rapport à un passé d'engagement politique.

A) L'éloignement du "moi"⁴¹ comme fin et forme du roman

Ceci posé, la forme prise par l'enjeu de son passage à l'écriture s'en trouve peut-être éclairée. Dans l'héritage mallarméen, parfaitement articulé à sa tentative de négociation identitaire consistant à la fois à restaurer une cohérence de soi et à faire peau neuve, Olivier Rolin met à distance le "moi" comme objet du roman. D'abord, *Phénomène Futur* n'emprunte aucun des procédés du roman psychologique, bien qu'il tende vers l'auto-analyse. Le but n'est pas en effet l'établissement de caractéristiques psychologiques d'un personnage dont on suivrait les évolutions intérieures. Il n'y a là aucun portrait de personnalité. La situation d'énonciation est certes celle d'un "je", mais la personnalité éventuelle du narrateur est dispersée par le fait même qu'elle est mise à distance par la mémoire. Cette mémoire télescope les temps : la voix du narrateur télescope ce dont elle parle avec le fait qu'elle en parle, autrement dit le passé remémoré avec le présent de remémoration ; les temps remémorés s'enchevêtrent au gré de la mémoire (d'où, aussi, un style spécifique : phrases longues et alambiquées enchaînant les considérations et associations d'idées, d'images, de sensations, de souvenirs, qu'opère la mémoire en train de s'exercer). La mémoire télescope aussi les personnages : le narrateur s'efface régulièrement derrière le récit d'un de ses anciens compagnons d'engagement dans la "Conspiration des Egaux" (X, Fabrizio, Al, etc.) notamment dans la partie intitulée "Célébration" où chacun revient sur sa trajectoire. Les personnages se coupant par ailleurs la parole, il n'est pas rare qu'un récit soit interrompu par un autre qui vient superposer, pour le lecteur, une autre voix de la mémoire s'enchevêtrant à la précédente et à la suivante. La disposition typographique vient renforcer cette indétermination de la situation d'énonciation : des paragraphes entre parenthèses ne semblent pas devoir leur différence typographique une différence statutaire dans l'économie du roman, tant ils s'enchevêtrent avec le cours "normal" du "récit" du narrateur dont ils ne seraient qu'une parole redoublée.

Par ailleurs, toujours dans la dispersion typographique, des passages en italique, dont la situation d'énonciation n'est jamais clairement précisée, s'incrustent dans le cours du manuscrit du narrateur ; parfois totalement éso-tériques dans leurs considérations (noms de lieux et de personnages orientaux,

41. En mettant des guillemets à ce terme, nous entendons faire valoir qu'il ne s'agit pas ici de le reprendre comme concept, mais dans la mesure où il est investi d'une croyance qui contribue à le faire exister au moins dans les effets qu'engendre cette croyance. Cf. Mauger (G.), "Les autobiographies littéraires...", art. préc., p. 36 : "Enfin « l'illusion biographique » est une illusion bien fondée : « le moi » n'est sans doute rien d'autre qu'une « institution » (littéraire, juridique, religieuse, etc.), mais il en a toutes les propriétés et d'abord la croyance que l'institution engendre."

action, temps énoncés et d'énonciation, personnages, tout cela entièrement indéfini, au sens précis où l'on n'y dispose en général que de pronoms indéfinis) ils peuvent recevoir divers sens. Ils pourraient être le fait du narrateur, qui alors triplerait sa voix d'une considération sur le temps où il écrit, au moment où il veut clore son manuscrit, ou bien reviendrait sur un ancien compagnon d'engagement qui lui aussi aurait été tenté d'écrire ("X", ou "Al", par exemple, dont on apprend ailleurs, c'est-à-dire dans un fragment ultérieur intitulé "Récit et abandon" à la fin de *Phénomène Futur*, qu'il a été mené à la mort par son incapacité à écrire selon son souhait) ; ils pourraient aussi être le fait d'un nouveau personnage introduit au début de la dernière partie ("III") : ce personnage, un "éditeur" qui trouve fortuitement le manuscrit du narrateur, serait alors celui qui enquêterait, photos et témoignages à l'appui, sur le narrateur au moment où celui-ci écrivait son manuscrit, et deviendrait, par le fait d'écrire sur le narrateur en train d'écrire, lui-même écrivain. Ainsi, celui qui écrit : "*Écrire, écrire sa vie, témoigne qu'il est près de la mort, prêt à la mort. C'est entendu. Régulier. Mais qu'elle vienne se saisir de lui dans l'écriture même...*" ou "*Nous prennent-ils pour quelque incarnation gigantesque du destin ? Ou bien pour un monstre gardant le chemin de la Terre sans Mal ? Mais ils n'ont personne pour l'écrire. C'est moi, sur toute cette étendue d'eau et de terres nocturnes, moi l'Écrivain.*" (*Phénomène futur*, p. 206 et 254), reste en dernier ressort indéterminé.

L'herméneutique n'étant pas le propos ici, c'est cette dispersion du sens en tant que telle qu'il y a à relever : liée à une indétermination générale de la situation d'énonciation, elle renvoie en fait à l'indétermination des personnages, qui ne sont pas clairement marqués par une psychologie ou assignés à une fonction dans l'économie du roman, et se confondent même tendanciellement. Cette confusion des personnages est d'ailleurs revendiquée par l'auteur dès la quatrième de couverture : "*il n'est pas interdit — ni le moins du monde obligatoire — de penser que ces personnages ne sont que différentes figures de la mémoire d'un seul.*" Dans le cours du roman lui-même, cette confusion identitaire est maintes fois mentionnée. Alors que Fabrizio et X semblent au départ dissociés, ils s'entremêlent parfois, devenant Fabrizio X, puis le narrateur, lui-même devenant tous les personnages en même temps : "*Peut-être qu'il existe, et c'est même vraisemblable, un pays que Fabrizio, et moi-même dans la mesure où je suis lui et tous ceux dont il est question ici, et tous ceux dont il est question à travers eux, [...]*" (*Phénomène futur*, p. 96).

La réception ne se fait d'ailleurs pas faute de relever cette confusion et cet effet d'indétermination : Angelo Rinaldi parle de "*personnages indéterminés*" (*L'Express*, 21 octobre 1983) ; "*L'identité même est perdue, celle du narrateur [...], celle des amis dont il rapporte, par bribes, les conversations : X, Al, Fabrizio, Alex, Verdure, Alice, ou Aline, ou Alix, la femme insaisissable dont « le prénom déclinable » réunit sous la dernière forme les premiers noms amis : ce qui soude les fragments de l'histoire mais aussi, par effacement des différences, en accroît la confusion.*" (*Libération*, 15 septembre 1983).

Ainsi, la mise à distance du “moi” comme objet du roman s’opère par la dispersion d’un “moi” en différentes instances d’énonciation dont le rapport à leur passé d’engagement politique est chaque fois différent, l’un poursuivant la conspiration mais trouvant la mort accidentellement en préparant un attentat (Fabrizio), un autre s’étant éloigné de cette aspiration révolutionnaire tout en tentant d’en reconstituer la mémoire (le narrateur), d’autres tentant de continuer à être “révolutionnaires” différemment, d’autres tentant d’écrire, d’autres s’enfonçant dans une situation conjugale morbide, etc. Ce n’est donc pas la peinture d’un “moi” qui fait l’objet du roman, et si les récits d’introspection des personnages existent, c’est toujours dans la mesure où ils contribuent à l’exploration par l’auteur de différents rapports à des passés d’engagement politique. Aussi cette mise à distance du “moi” comme fin de l’écriture n’est-elle pas totale : *Phénomène Futur* ne ressortit pas à un pur formalisme de la langue close sur elle-même ; une identité, celle de l’auteur, reste ce que l’écriture doit tenter de gérer. C’est pourquoi, aussi, le passé politique de l’auteur n’est par forclos, puisqu’aussi bien cette dispersion en plusieurs identités, qu’autorise de manière privilégiée l’écriture fictionnelle⁴², est le moyen par lequel s’opère la négociation identitaire avec le passé politique d’un Olivier Rolin devenant écrivain. C’est pourquoi, aussi, *Phénomène Futur* “parle” indissociablement de différents rapports à un passé politique et d’un passage à l’écriture. Et le fait que l’écriture ne décrive pas le passé politique des personnages tel qu’il a été mais de leurs rapports à ce passé, le fait, donc, que l’écriture passe par la médiation de la mémoire, avec tous les effets d’indétermination qui ont été mis à jour, montre en dernier ressort que si Olivier Rolin, en référence notamment à Mallarmé, éloigne le “moi” de l’objet de son roman, c’est précisément cet éloignement du “moi” — de l’identité antérieure — qui en est, en définitive, l’objet.

B) L'éloignement du “monde” comme fin et forme du roman

De même, ce n’est pas le monde mais l’éloignement du monde qui constitue la fin de l’écriture et l’objet du roman. Ce roman n’est pas un roman réaliste. D’abord dans le sens minimal où le monde qui fournit l’arrière-plan du roman n’est pas la France des années soixante-dix ou quatre-vingt, mais surtout dans le sens où le monde du roman ne cherche en rien à se parer d’attributs qui viseraient un quelconque “effet de réel”. Les noms de lieux — la “Sibérie Heureuse”, la “Grande Tartarie”, “Ur”, etc. — ou d’événements — la “guerre des Métèques”, etc. — renvoient ce monde à un statut imaginaire. Enfin, le monde de ce roman, même considéré dans sa clôture, ne fonctionne pas comme un monde réel, puisque dans la ville “Ur”, tombant en décadence et où les personnages avaient fomenté la “Conspiration des Egaux”, se télescope

42. “Finalement je me suis dit que j’allais faire de tout cela [les notes prises dès 75] un roman parce que le roman est la forme paradoxale, le roman est la forme où tous les contrares peuvent cohabiter, et qu’il n’y a pas nécessité de cohérence comme dans un essai ou dans un livre de réflexion” (entretien avec Olivier Rolin, 6 mars 1998).

des géographies hétérogènes et des époques anachroniques. La réception critique en fait état, reprenant l'argumentaire développé par l'auteur lui-même dans la quatrième de couverture : "des repères incertains, géographiques ou historiques [...] renvoient sans cesse d'un monde à l'autre, de la science fiction à l'antiquité" (*Libération*, 15.09.1983) ; "Ur" est donc "la ville ! antique et futuriste, mélange de Babylone, de Rome à la chute de l'Empire, de Byzance, d'Ispahan, de Ninive et de Mexico... L'auteur tire de cette confusion des temps coïncidences et rapprochements magiques" (*VSD*, 6-12.10.1983). Cette indétermination du monde du roman est presque revendiquée par l'auteur comme projet dès la quatrième de couverture : "Une anamorphose, en somme, de notre géographie, notre histoire ?", et par l'un de ses personnages, Al : "Ainsi, mes frères, je vous invite à célébrer cet office de la façon suivante : que chacun, s'il le veut, raconte son histoire, nous dessinerons la figure dérivée, l'anamorphose de nous-mêmes autrefois" (*Phénomène futur*, p. 146).

Cet habit imaginaire des lieux, des époques, et des événements, cette mise à distance du monde réel, bref cette **anamorphose** est précisément la formalisation textuelle du propre rapport de l'auteur à ce qui, en définitive, ne cesse pas d'être l'objet, mais fictionnellement déplacé, déformé, de la mémoire du narrateur et des récits des personnages : le politique (l'idéal révolutionnaire du passé). Rien d'étonnant alors à ce que l'écriture d'Olivier Rolin ainsi tiraillée entre engagement et distanciation aboutisse à un texte vu comme la "balance continue, folle, entre un réel reconnaissable et une fiction furieuse" (*Les Nouvelles*, 5-11.10.1983) et comme ayant "l'importance de ce qui est à la fois réel et insaisissable" (*Le Figaro*, 9.09.1983). L'anamorphose reçoit deux définitions dans un dictionnaire : "Dessin distordu, qui, vu dans un miroir cylindrique ou conique, reprend sa forme réelle" et "effet consistant à déformer un motif graphique ou pictural, qui, vu sous un certain angle, reprend son aspect véritable"⁴³. La première définition correspond exactement à ce qu'est et se veut être le roman par rapport au monde réel, c'est-à-dire, indissociablement, à la réalité du passé politique de l'auteur dans la France des années 1960 et 1970 : une image déviée, déplacée plutôt; comme établie à distance. La seconde renvoie au processus de déformation lui-même, autrement dit à tous les procédés formels par lesquels l'auteur établit un rapport au mieux distancié, au moins de distance, avec le réel, c'est-à-dire, dans le cas précis du premier roman d'Olivier Rolin, par lesquels il tente de mettre à distance son passé politique pour "prendre ses distances" par rapport à lui, pour n'être plus tenu par lui afin qu'une identité renouvelée d'écrivain advienne.

Mais l'anamorphose ne coupe en rien le cordon ombilical avec un référentiel qu'elle n'abolit pas, n'en déformant que l'image. Quand elle est posée comme projet d'écriture, elle pousse l'analyse à ne pas dissocier le réel qu'on déforme (le passé politique d'Olivier Rolin et même toute sa trajectoire) et le résultat littéraire de la déformation (le premier roman) du fait même qu'il y

43. *Petit Larousse illustré*, 1984, Paris, Librairie Larousse, 1980.

ait déformation, ce fait autorisant à poser que l'écriture est le moyen et la fin de la négociation identitaire qu'engage Olivier Rolin avec son passé de militant maoïste : c'est par et pour l'écriture qu'il entreprend la mise à distance du passé politique : par l'écriture, dans la mesure où le procédé fictionnel et formel de l'anamorphose autorise l'indétermination du sens permettant de gérer des sentiments contradictoires à l'égard d'un passé auquel on n'a pas ainsi à "régler définitivement son compte" mais qu'on peut tout de même mettre à distance par le fait même de l'écrire ; pour l'écriture, dans la mesure où c'est pour devenir un écrivain à part entière qu'il doit mettre à distance un passé engagé qui, trop directement présent, lui ferait faire des "livres d'ancien combattant" ou des "livres de militant" ou encore des "livres d'intellectuel", ou enfin des livres "d'ancien mao". C'est pourquoi il n'est pas étonnant qu'en définitive l'écriture se prenne elle-même pour objet.

Le processus de l'écriture en rend du reste compte : il y a au départ les notes prises au fil de la vie quotidienne à partir de 1975 ; on y trouve par exemple des remarques sur les collègues qu'il côtoie dans son métier de chauffeur-livreur, sur son état psychologique, sa vie affective. Puis il y a la mise en forme romanesque qui commence, aux dires de l'auteur, vers 1980-1981. La mise en fiction et l'engagement dans la "littérarité" marquent l'affranchissement par rapport à l'écriture du réel — ou plutôt : l'écriture de son épreuve de réalité — en quoi consiste le procédé des notes intimes, et signent ainsi l'investissement de l'identité projetée d'écrivain par Olivier Rolin. Un premier état du manuscrit, correspondant dans *Phénomène futur* au manuscrit du narrateur, est proposé à un petit éditeur d'avant-garde parisien qui émet des réserves sur le style, sans exclure entièrement l'hypothèse d'une publication. Ce premier effet de champ pousse Olivier Rolin à rajouter la partie "III" où un nouveau narrateur, "éditeur" fortuit trouvant le manuscrit du premier narrateur, s'acharne à prouver qu'il n'est pas lui-même le premier narrateur et tente d'en analyser l'écriture et le passage à l'écriture. Ce procédé peut être lu comme le moyen fictionnel par lequel Olivier Rolin s'interroge sur ce qui n'a pas "marché" dans le premier état du manuscrit (l'"éditeur" fortuit dit ainsi que le premier éditeur à qui il a proposé le manuscrit du narrateur a émis des réserves) et le réajuste par une réflexion sur l'écriture et le devenir-écrivain. C'est aussi le moment où Olivier Rolin investit le plus l'identité d'écrivain en la prenant pour objet d'écriture.

C) *Anamorphose, prisme littéraire et science politique*

Quant à la nature de cette déformation qu'opère l'anamorphose, faut-il y voir *"la spécificité de l'expression littéraire : mettre en forme, c'est aussi mettre des formes, et la dénégation qu'opère l'expression littéraire est ce qui permet la manifestation limitée d'une vérité qui, dite autrement, serait insupportable. L'« effet de réel » est cette forme très particulière de croyance que la fiction littéraire produit à travers une référence déniée au réel désigné qui*

*permet de savoir tout en refusant de savoir ce qu'il en est vraiment*⁴⁴ ? Et ainsi "l'écriture offre à l'auteur lui-même et à son lecteur la possibilité d'une compréhension déniante, qui n'est pas une compréhension à demi."

Parler de la forme littéraire comme dénégarion du réel, et, partant, du travail littéraire comme "compréhension déniante", c'est faire du passage à l'écriture un projet de connaissance. Et ce projet de connaissance serait, de plus, inabouti en ce qu'il ne pourrait dévoiler qu'en voilant, en ce qu'il ne se donnerait pas les armes de l'objectivation totale du réel et du principe de son rapport au réel, à savoir : qu'il met des formes parce que la complicité qui unit l'auteur et le lecteur est celle de l'illusion romanesque les inclinant à prendre plus au sérieux la fiction que la réalité. A la limite, comme projet de connaissance, le travail littéraire serait inabouti de n'être pas travail sociologique⁴⁵. Dans le cas d'Olivier Rolin, une dimension auto-analytique a été mise en lumière qui s'originait dans un double-lien⁴⁶ d'engagement et de distanciation à l'égard du passé politique et que l'écriture avait charge d'endosser. Est-elle un projet de connaissance ? Est-elle une compréhension déniante ? La compréhension vise à établir un sens, et lorsque cet établissement se trouve déplacé par une forme telle qu'il dévoile le sens en le voilant encore, alors la compréhension est aussi une dénégarion. Dans le cas du premier roman d'Olivier Rolin, l'écriture a charge de (se) trouver une forme qui lui permette d'explorer diverses modalisations du double-lien, c'est-à-dire aussi les différents sens que revêt l'éloignement du passé politique en quoi consiste précisément le passage à l'écriture lui-même. Mais elle n'a pas pour fonction de déterminer à terme un sens. La dispersion et l'indétermination du sens qui la caractérisent ne sont pas tant le signe d'un projet de connaissance qui aurait échoué, que l'indice que s'y joue cette autre chose qu'est le temps d'indétermination dont a besoin la négociation identitaire non pour, à la longue, aboutir à la connaissance d'une vérité sur elle-même, mais simplement, peut-être, pour se faire. *Phénomène futur* est un processus à l'œuvre et l'œuvre de ce processus. Concernant la théorie du double-lien, Roger Chartier précise : "*Bateson souligne que, pour qu'il y ait double-lien, les messages paradoxaux* [ici : se délier du passé politique en devenant et pour devenir écrivain / crainte ce fai-

44. Bourdieu (P.), *Les règles de l'art*, op. cit., p. 60.

45. Cela, du reste, fait l'économie d'un questionnement auto-analytique sur ce qu'est l'écriture sociologique qui, certes vise à la transparence au réel, mais ne peut pas, *a minima*, ne pas mettre en forme — c'est-à-dire aussi : mettre des formes ? — son propre rapport objectif au réel. Cf. mise au point de Mauger (G.), "Les autobiographies littéraires...", *Politix* n° 27, 1994, pp. 33-36.

46. Chartier (R.), préface à Elias (N.), op. cit., pp. V-VI : "Pour désigner cette circularité de la dépendance, tout à la fois effet et cause du péril, Elias reprend, en la déplaçant, la notion psychiatrique de «double-bind», «double contrainte» ou «double lien», avancée par Grégory Bateson pour désigner la condition familiale de la schizophrénie, et, au-delà, la pathogénèse des syndromes psychotiques. Constant Piqueray définit ainsi «la théorie du double lien» : elle «établit qu'un individu risque de présenter des symptômes qui le feront qualifier de fou s'il est soumis fréquemment par un proche à un message composé d'une injonction, d'une seconde injonction qui porte sur la première et qui est contradictoire avec elle»".

sant d'être considéré comme un traître] *doivent s'inscrire dans un contexte où l'individu qui en est l'objet ne peut y échapper, ni dénoncer cette situation en métacommuniquant*⁴⁷. Dans le cas de *Phénomène Futur*, l'écriture du double-lien est précisément la forme littéraire de "métacommunication" par laquelle Olivier Rolin échappe à l'impasse identitaire du double-lien et peut advenir à l'identité d'écrivain. La forme spécifique de ce roman rend compte, en même temps qu'elle est le moyen, d'un processus de désinvestissement et de réinvestissement identitaires.

Et ce n'est pas prôner la clôture du texte à toute forme de connaissance sociologique sur lui que d'émettre des doutes sur son statut de projet de connaissance. A prendre au sérieux la forme littéraire, dont le principe générateur était ici l'anamorphose, nous avons tenté de faire une science politique qui soit ce point de vue (ce "certain angle") à partir duquel le motif anamorphosé reprend son aspect non pas "véritable" mais d'origine : et cette origine se tenait dans l'enjeu en quoi consistait, pour Olivier Rolin, le passage à l'écriture comme rétablissement d'une "cohérence de soi"⁴⁸ mise à mal par une double-contrainte. Il s'agissait donc — d'où peut-être la violence faite au texte — de procéder à ce que Mallarmé faisait pour lui mais refusait de faire sur la place publique, et que Pierre Bourdieu préconise comme principe d'une sociologie des œuvres : "le démontage impie de la fiction"⁴⁹.

47. Piquera (C.) cité par Chartier (R.), *op. cit.*, p. VI.

48. Heinich (N.), art. préc., pp. 521-523.

49. Bourdieu (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, pp. 380-384.