

**« Roman ou poésie? Réflexions sur la transgénéricité
dans *L'invention du monde* d'Olivier Rolin »**

Suzette Ali

Pour citer cet article :

Ali, Suzette. 2015. « Roman ou poésie? Réflexions sur la transgénéricité dans *L'invention du monde* d'Olivier Rolin », *Postures*, Dossier « L'enfance à l'œuvre », n° 21, En ligne
< <http://revuepostures.com/fr/articles/ali-21> > (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Roman ou poésie? Réflexions sur la transgénéricité dans *L'invention du monde* d'Olivier Rolin

Suzette Ali

Le XX^e siècle a connu plusieurs bouleversements culturels dus aux développements assez rapides des moyens de communication. Ces derniers ont facilité un phénomène de rencontre et de métissage des cultures qui se traduit, en particulier, en littérature. En effet, on rencontre de plus en plus d'œuvres ayant comme référence tout le patrimoine culturel mondial. Parmi ces œuvres, on retrouve *L'invention du monde* d'Olivier Rolin. Inspiré de plusieurs œuvres connues internationalement, ce roman suscite une réflexion sur ce phénomène d'interaction entre les textes littéraires qu'est l'intertextualité¹. Publié en 1993, *L'invention du monde* est composé de 48 chapitres, dont chacun est réservé à la réécriture d'un document ancien, que ce dernier soit un texte ou un support visuel. Le neuvième chapitre « Orage sur le Sélangor », qui servira de modèle d'analyse dans notre article, constitue une réécriture du poème « Voyelles » de Rimbaud. Ce chapitre présente une multitude de scènes qui proposent des visions totalisantes du monde. Construit selon le même modèle que les autres chapitres du roman, il évoque ce qui se produit partout dans le monde à travers un nombre important de personnages et d'événements. Étant ainsi un espace hétérogène où se brouillent des voix, des langues et des histoires, ce texte ne répond plus aux critères romanesques traditionnels. En effet, pour décrire le monde contemporain, assez complexe et diversifié, le romancier s'est libéré des exigences du genre et y a introduit plusieurs nouvelles stratégies descriptives. Ces stratégies de représentation, en particulier la « simultanété »² et la « transgénéricité »³, sont l'objet des deux

1 Gérard, Genette. 1992. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 558 p.

2 La « simultanété » (ou « simultanésisme ») est une technique narrative qui permet de présenter sans transition plusieurs événements se déroulant au même moment dans des endroits différents. Cette pratique artistique a été développée par Sonia Delaunay et son mari Robert Delaunay au début du XX^e siècle. Elle s'est introduite dans le roman grâce au chef-d'œuvre de James Joyce *Ulysse*.

3 Dans *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Dominique Moncond'Huy et Henri Scepi définissent le concept de transgénéricité par les « relations intergénériques qui favorisent le glissement d'un genre vers un autre, selon une

premières parties de notre étude. Il s'agit de voir comment la description du monde devient inspiratrice de formes nouvelles de représentation. Ensuite, puisque l'intertextualité est au fondement de la structure de ce roman, celle-ci sera abordée dans la troisième partie de cette analyse. On verra comment le dialogue entre les œuvres littéraires transforme le but du roman. Ce dernier repose davantage sur l'éloge du verbe et de la littérature plus qu'à la narration. De la description et l'exaltation du monde qui constituaient l'objet des romans classiques, on passe dans ce roman à l'exaltation du monde littéraire.

Les nouvelles stratégies de représentation

L'intérêt porté au monde par Olivier Rolin le poussera à inventer de nouvelles stratégies descriptives afin de réunir les centaines de scènes qu'il tire du réel. La question des techniques de représentation est au centre de *L'invention du monde*. Bien que cette œuvre soit purement formaliste sur le plan de l'écriture, on peut toujours l'admettre dans le genre romanesque de par la présence d'un narrateur racontant des histoires à treize femmes pour les divertir dans un cadre spatio-temporel très limité. Ce narrateur – qui assure la narration du roman en entier – reste anonyme malgré la présence de son « je » : « Assieds-toi près de moi dans le gymnase désert, maintenant, sous la grande voûte de béton où ma voix résonne et s'épuise en échos comme celle d'un officiant » (Rolin, 1993, 96), dit-il. Le narrateur ne joue que le rôle de témoin. Il ne fait que regarder le monde et le montrer aux femmes à qui il s'adresse. Celles-ci ne participent pas non plus au développement des histoires et n'interviennent jamais dans les actions racontées dans le roman. Elles ne constituent qu'un alibi pour que le narrateur fasse sa description du monde. Pour en faire le portrait, le narrateur présente des dizaines de scènes narratives permettant la découverte des pays, des peuples, des manières d'être et de vivre dans le monde. Ces scènes narratives constituent des histoires d'hommes ordinaires; elles se déroulent à tous les coins de la Terre et sont inspirées de la vie quotidienne. Dans ce foisonnement d'histoires se trouvent une multitude de personnages nouveaux et passagers. Ces personnages sont des figurants et non plus des protagonistes de roman. Ils ont des rôles secondaires et apparaissent à un certain moment de

logique de l'attraction, de l'interpolation ou de la contamination, génératrice de phénomènes d'hybridation ou de montage hétérogène » (Moncond'Huy, 2008, 8).

l'histoire dans une posture bien définie, pour disparaître au milieu de la scène décrite.

Afin de bien disposer ensemble ces suites de scènes racontées par le narrateur, le romancier se sert de l'accumulation. Il l'utilise pour unir des histoires éparses afin de garantir une certaine homogénéité à sa description. Cependant, l'entassement d'histoires diverses devient progressivement énorme et s'étend tout au long du chapitre et même tout au long du roman : en envahissant le récit, il détruit l'harmonie de ce dernier. En effet, l'enchaînement illimité de scènes narratives fait éclater le portrait du monde. Au lieu d'assurer l'unité des descriptions, l'accumulation déstabilise la représentation du réel. Même si certaines transitions lexicales sont employées pour relier les actions entre elles, telle que « et pendant ce temps » (100), ces transitions s'avèrent inaptes à garantir à elles seules l'unité du texte. Le narrateur doit, de ce fait, choisir un moyen plus efficace pour assurer le lien entre les histoires, d'où son recours à l'effet de simultanéité qui lui permet de rendre cohérente sa description. La simultanéité des scènes racontées est la caractéristique majeure d'« Orage sur le Sélangor » et du roman. Elle permet de raconter un grand nombre d'histoires se déroulant toutes en même temps dans le but de dresser un portrait instantané du monde :

Il scintille sur la carrosserie des longues limousines, celles qui attendent devant les hôtels de Central Park, celles qui, à travers les rues brumeuses de Moscou, filent vers la porte Saint-Georges du Kremlin, celle qu'astique un serviteur srilankais, dans le garage d'une somptueuse villa de Dubaï, celle qu'un camion-grue remorque dans le soleil levant, rue de la Résurrection à Taichung (97).

À peine le narrateur commence-t-il une histoire qu'il l'abandonne pour en commencer une autre. On a même l'impression que ces histoires sont plus citées que racontées :

Le E est le maître des chiens samoyèdes qu'on embarque sur des vapeurs à Vancouver, le chauffeur du Transsibérien en folie dans les ornières du ciel, il pousse la reine blanche avec laquelle Rezaul Haque, du club Bangladesh Biman, met mat au trente-septième coup Anisur Rahman de Bengladesh Ansars, il règne sur le cul talqué des bébés, [...] (98-99).

La brièveté de ces scènes narratives rend possible leur simultanée et leur montage. Bien qu'incomplètes, celles-ci composent une très riche description du monde. Elles constituent ainsi une technique narrative efficace à l'origine du rythme rapide du récit.

Le classement des histoires racontées semble arbitraire. N'ayant aucun lien de cause à effet, chacune d'entre elles pourrait être déplacée ou supprimée sans que cela ne déstabilise la composition du chapitre. Il y a donc absence de chronologie et de cohérence logique. Le désordre règne dans le roman et les histoires qui sont interrompues en leur milieu donnent l'impression que le texte n'avance pas vers une fin précise :

L'habit de lumière de Jorge Gutiérrez cependant qu'il sourit dans
la faena,
Les petites dents de flamme que le gaz sort puis rentre comme un
chat qui crache,
Le curaço que Manuel Salino Guevara, dix-sept ans, qui vient
d'obtenir le grade de cantinero de classe B [...] (107).

L'accumulation et la simultanée des scènes narratives figent donc le texte et, malgré le rythme rapide auquel les scènes se succèdent, elles ralentissent sa progression vers une fin déterminée. Néanmoins, si l'on considère que la vie, elle-même, manque de continuité, que les événements qui y surviennent ne répondent à aucune logique, le romancier n'éloigne pas son texte des perturbations de la vie contemporaine. Au contraire, il ébranle la syntaxe afin qu'elle traduise mieux les événements du monde. Ce qui compromet l'avancée d'un récit contribue ainsi à la représentation du monde.

La transgénéricité

Le souci de décrire le monde exige un vocabulaire adapté aux paysages infinis de ce dernier : « [...] c'est dans la description du monde que Rolin exténue le langage avec le plus d'éclat, qu'il le fait mousser, en extrait tout le suc et ses ressources les plus inattendues » (Majdalani, 2000, 85), affirme Charif Majdalani à propos de *L'invention du monde*. Cette richesse du langage caractérise notamment « Orage sur le Sélangor ». Les synonymes, les symboles, les références à d'autres arts, les citations et les emprunts forment un ensemble sémantique vigoureusement élaboré : « [...] il déploie ses dais de vers souffré, chloré, de vert épinard, de vert-de-gris, de vert

chou [...] » (Rolin, 1993, 105). En outre, ouvert à la parole et à la langue des autres, ce texte est largement imprégné d'expressions et de mots provenant de langues diverses : « *Putaque lo parió!* »⁴ (100), « *in God we trust* » (106). Ils constituent des bribes hétérogènes de paroles de toutes origines. Ce mélange de langues soutient la représentation globale du monde et met l'accent sur la variété des cultures appartenant chacune à un des pays évoqués à travers leur langue. La nomination est aussi chose essentielle dans cette œuvre. En regard de la multiplicité des lieux, des villes, et des objets à décrire, on remarque une grande richesse onomastique : « Pahang » (97), « Kelantan » (97), « Terengganu » (97). Non seulement les lieux sont cités dans ce texte mais des noms propres appartenant à des personnages inconnus y sont aussi inclus : « Marcos Silva Gouveia et Grêcia Veronica » (103). En plus de leur capacité à dénommer le monde, les noms propres rendent le texte plus poétique grâce à leurs sonorités : « [...] le barman Constante du Floridita, l'ami du señor Hemingway, mélange à la vodka au bar de l'hôtel España de Caibarien, à Cuba, sous les yeux de Rosa Elvira sa grand-mère, [...] » (107). La matérialité de la langue devient ainsi l'objet du texte et diverses images rhétoriques, pour plupart insolites, caractérisent le travail d'écriture : « Tes yeux. / Non. Ils sont noirs. Mais si, peut-être : quelque crapaud, dans leur pierre, violet? » (108). Comme on le voit dans cet exemple, les mots et les images accentuent la poéticité du texte. Mais le texte témoigne d'une volonté d'aller plus loin encore dans cette entreprise de représentation du monde par le langage en se transformant lui-même en poème.

Afin de s'ouvrir à la totalité du monde, le roman de Rolin, nous l'avons vu, cherche à en épuiser les événements, les lieux, les personnages, mais aussi les mots. De même, il réemploie des textes de différents auteurs, eux-mêmes appartenant à des époques différentes. L'intertextualité est ainsi l'un des éléments constitutifs de ce roman. Par exemple, le chapitre retenu pour la présente analyse se construit sur le modèle d'un sonnet de Rimbaud : « Voyelles ». Rolin le mentionne lui-même dès le premier paragraphe : « Je vais te dire, retiens-le bien, comment les voyelles créent le monde, trinatssets, le tissent continûment comme des vers à soie leur cocon, l'araignée sa toile » (96). Chaque voyelle est associée à une couleur : noir pour le A, blanc pour le E, rouge pour le I, vert pour le U, bleu pour le O. Et chaque lettre éveille de multiples images visuelles et sonores du monde. La narration prend une forme poétique à travers la réécriture. Mais le texte

4 « La putain qui l'a mis au monde » [Nous traduisons].

de Rolin dépasse l'intertextualité pour se transformer lui-même en poème. En arrivant à la lettre « O », la longueur et la forme du paragraphe change. Alors que tous les paragraphes du texte sont de même longueur; le dernier paragraphe se rétrécit pour devenir une strophe :

Ah, le O, maintenant, numéro treize.
Bleu, le O.
Comme ...
La mer, d'accord ...
La coque du *Vicking Sapphire*, [...] (107).

La forme de cette strophe est clairement perceptible grâce au blanc qui sépare ses lignes. Ces dernières deviennent des vers. Elles commencent par des majuscules et leur ponctuation change. Les points de suspension montrent que la ponctuation devient plus expressive. L'écriture romanesque paraît donc influencée par l'écriture poétique. Il semble que le roman de Rolin cherche de nouveaux modèles dans les autres genres, entre autres la poésie. Le récit fictif, qui constitue traditionnellement la composante principale du roman, perd ici de son importance au profit de la multitude de figures rhétoriques, de rythmes et d'images. La primauté est donnée à l'écriture et non à la fable. Ces interférences de l'écriture romanesque avec l'écriture poétique suscitent plusieurs réflexions sur le but du roman dont les ambitions grandissent et deviennent apparemment étrangères aux fins habituelles de ce genre. Cependant, Rolin trouve dans la temporalité particulière de la poésie matière à soutenir l'écriture de récits simultanés. Pour ouvrir son roman à la richesse du monde, ce romancier doit le saisir dans son immédiateté, ce que permet la poésie.

L'importance de l'intertextualité

Nous avons vu que le chapitre « Orage sur le Sélangor » se construit sur le modèle d'un poème de Rimbaud. La présence de l'intertextualité ne se limite toutefois pas à ce seul exemple. En effet, le chapitre s'affiche comme un bricolage de textes qui vise également à montrer le monde dans sa totalité. Il se construit d'« hypotextes »⁵ issus de toutes les traditions et appartenant à des œuvres de différentes époques. Ce métissage littéraire transparait grâce aux références. Le

⁵ Dans son ouvrage *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Gérard Genette définit l'« hypotexte » comme étant un « texte antérieur A [...] sur lequel se greffe [un texte B] d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette, 1992, 11-12).

romancier cite des noms de livres, de musiciens, de personnages littéraires et même de petites scènes relevées chez d'autres auteurs afin de donner plus de densité à son texte : « [...] le chef de l'orchestre de chambre de Macao qui interprète aujourd'hui le concerto pour quatre violons et violoncelles de Vivaldi et la symphonie vingt-cinq de Mozart, [...] » (97). Ces références ne se limitent pas à l'art car les histoires relatées par le narrateur renvoient aussi à des faits divers extraits de différents journaux internationaux. La présence de ces faits divers enrichit le texte de Rolin et entraîne une grande variété de références, empêchant la littérature de se fermer sur elle-même.

Malgré tout, le monde de la littérature contribue aussi à l'entreprise totalisante de Rolin et il n'est pas étonnant que *Les mille et une nuits*, conte perse bien connu, constitue le modèle de *L'invention du monde*. Racontant l'histoire de Shéhérazade qui affronte le sultan tyrannique pour lui narrer nuit après nuit une nouvelle histoire, *Les mille et une nuits* constitue un ensemble de récits extrêmement variés et complexes. Sa construction ressemble à la construction du roman de Rolin, avec une légère différence. En effet, alors que dans le roman de Rolin, le personnage principal raconte des milliers d'embryons d'histoires en une seule journée, dans le conte perse, Shéhérazade raconte à son roi une histoire par nuit et pendant mille et une nuits. Jouant ainsi avec l'intertextualité et ce grand modèle narratif, le texte de Rolin forme un amas de bouts d'histoires capables de devenir à leur tour des romans. L'œuvre représente ainsi des milliers de romans possibles et à venir. C'est dire que s'il convoque plusieurs textes littéraires du passé, *L'invention du monde* se présente aussi comme la matrice de milliers de romans possibles et futurs. Rolin mentionne et réécrit des textes antérieurs et invite, à son tour, les autres à la réécriture. Les descriptions deviendront des représentations de ce que le monde fut et pourrait être.

L'intertextualité contribue au vertige de l'interminable. Tout texte est un intertexte. D'autres textes, qu'ils soient issus de la culture antérieure ou de la culture contemporaine, sont présents en lui à des niveaux variables et sous des formes plus ou moins identifiables. Le texte est dès lors un espace ouvert où se croisent des figures, des temps et des voix qui mettent l'accent sur la richesse de la littérature. Grâce à elle, l'écrivain dévoile sa passion pour le monde et pour la littérature. L'écrivain ne fait pas seulement l'inventaire du monde, mais aussi l'inventaire d'une bibliothèque. L'intertextualité constitue donc une

exaltation d'œuvres antérieures et permet de faire l'éloge des grands canons littéraires.

Enfin, Olivier Rolin cherche, dans son roman, à décrire le monde dans sa totalité. Pour ce faire, il recourt à une accumulation de scènes narratives simultanées. La simultanéité permet de parcourir le monde en un seul laps de temps. C'est la richesse et l'immensité du monde que le romancier cherche à montrer à travers ses descriptions. La description devient dans ce roman un éloge au monde. Cette exaltation constitue une reconnaissance d'un modèle supérieur à soi. Le mot « modèle » désigne ce qui est juste, bien proportionné et exemplaire sur le plan esthétique. Dès lors, reproduire ce modèle signifie aussi bien le célébrer que s'élever jusqu'à lui. Ces deux mouvements de célébration et d'élévation sont au cœur du roman de Rolin. Ce dernier expose des bouts d'histoires humaines qui, bien qu'ils paraissent de simples scènes du monde, représentent un hommage à l'immensité de l'univers. Le monde nourrit l'imagination de l'écrivain, il est par la suite autant une source de fascination qu'une source de savoir. Nous avons vu également que la richesse du monde est aussi dévoilée grâce à l'intertextualité et au langage. Ces deux derniers deviennent à leur tour des objets d'exaltation. Le désir de décrire, de parler du monde est ici un désir d'employer le plus de mots possible. L'absence d'histoire, de tension et de fin dans le roman met en valeur les mots qui seuls comptent dans le texte. Rolin construit la fiction de son roman à partir de la matérialité des mots et non à partir d'une histoire déterminée. Il s'agit pour cet écrivain de rénover le signe, de lui redonner le mérite que l'usage courant a rendu moins net. C'est ainsi que le texte, tout en écrivant un paysage, devient lui-même un paysage de mots, plus précisément un poème.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées

ROLIN, Olivier. 1993. *L'invention du monde*. Paris : Seuil, 527 p.

Ouvrages critiques consultés

ABOU, Selim. 1981. *L'identité culturelle*. Paris : Anthropos, 235 p.

ADAM, Jean-Michel, et André PETITJEAN. 1989. *Le texte descriptif*. Paris : Nathan, 239 p.

BENVENISTE, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, 356 p.

CLAUDEL, Paul. 1993. *Réflexions sur la poésie*. Paris : Gallimard, 185 p.

GENETTE, Gérard. 1992. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 558 p.

GLEIZE, Jean-Marie. 1983. *Poésie et figuration*. Paris : Seuil, 307 p.

HAMON, Philippe. 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 268 p.

JOUVE, Vincent. 2001. *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 192 p.

LEUWERS, Daniel. 1990. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Paris : Bordas, 190 p.

MAULPOIX, Jean-Michel. 2000. *Du lyrisme*. Paris : José Corti, 442 p.

MONCOND'HUY, Dominique, et Henri SCEPI. 2008. *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 374 p.

RAYBAUD, Antoine. 2000. *Le besoin littéraire*. Monaco : Éditions du Rocher, 254 p.

VIART, Dominique. 2005. *Littérature française au présent*. Paris : Bordas, 511 p.

Revue consultée

MAJDALANI, Charif [dir.]. *Acanthe, annales de lettres françaises*. 2000. Beyrouth : Presses de l'Université Saint-Joseph, volume 18.