MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

La poétique réaliste magique de Gabriel García Márquez, Salman Rushdie et Yan Lianke

Vanessa Besand

10.58048/2263-7664/4120

Agrégation de lettres 2024

Poser la question de l'alliance entre réalité et magie dans les trois œuvres au programme de la question « Romans du "réalisme magique" » ne relève pas d'une évidence, tant la fusion des deux catégories, qui semble appelée par la terminologie et qui est mise en avant par de nombreux discours critiques, pose de nombreux problèmes sur le plan esthétique et narratif, mais aussi idéologique. Cet article se propose donc de revenir précisément sur ces deux notions et de montrer comment les trois romanciers envisagent une conception élargie de la réalité dans leurs œuvres, au point que le magique se trouve lui aussi redéfini. À terme, c'est alors toute une poétique en lien avec les origines de la théorie réaliste magique, allemande et picturale, qui se dessine, autour notamment de l'idée de révélation d'un réel caché.

Abstract

Asking the question of the alliance between reality and magic in the three works on the Agregation 2024 program for the question "Novels of 'magic realism'" is no easy task, given that the fusion of the two categories, which seems to be called for by the terminology and which is put forward by many critical discourses, poses numerous problems on the aesthetic and narrative levels, as well as ideologically. The purpose of this paper is to examine these two notions in detail, and to show how the three novelists envisage a broader conception of reality in their works, to the point where the magical is also redefined. Ultimately, a whole poetics linked to the origins of German and pictorial magic realist theory takes shape, revolving in particular around the idea of revealing a hidden reality.

Cent ans de solitude, *Les Enfants de minuit*, *La Fuite du temps* : trois romans du « réalisme magique ». Mais de quel réalisme magique parle-t-on ? Si le programme d'agrégation de littérature comparée impose l'utilisation de guillemets autour de la notion, c'est bien parce que celle-ci ne va pas de soi. Expression oxymorique, le réalisme magique accole en effet deux termes en apparence incompatibles et semble appeler la réunion entre le réalisme hérité des siècles passés (et du XIX^{e} siècle européen surtout) et la catégorie du « magique », qui n'est pas sans poser de nombreux problèmes de définition.

Il s'agira donc ici de revenir sur les notions de « magique » et de « réalité » pour tenter de les définir telles qu'elles peuvent être entendues par les auteurs au programme. S'agit-il, pour les écrivains réalistes magiques et plus particulièrement ici pour Gabriel García Márquez, Salman Rushdie et Yan Lianke, d'appréhender la réalité sous un angle purement rationnel ? Et dans ce cadre, peut-on entendre le réalisme dans leurs textes en un sens similaire à celui de la tradition littéraire du XIX^{e} siècle, en tant que « "figuration sérieuse, exacte et complète du réel dans sa dimension essentiellement sociale", circonscrite à une époque [...] et à des conditions socio-historiques particulières [1] » ?

S'il semble au contraire que le réalisme mérite d'être redéfini et entendu dans un sens élargi, nous tenterons de montrer que dans ces conditions, l'enjeu littéraire est autre que la simple réunion, ou même la fusion, entre les deux catégories mises en jeu dans l'expression même de « réalisme magique ».

La fusion entre réalisme et surnaturel : la théorie chanadienne

L'une des définitions les plus répandues du réalisme magique consiste à considérer qu'il naît de la fusion sans heurt au sein de la fiction littéraire d'un code réaliste et d'un code surnaturel. C'est notamment celle proposée par la critique canadienne Amaryll Chanady, dont l'argument est de faire du réalisme magique un mode narratif censé permettre d'inclure des œuvres issues de tout horizon géographique. Par cette approche globalisante, elle prend ses distances avec des développements théoriques qui

tenteraient de définir le réalisme magique en fonction « d'un contexte culturel spécifique, d'une orientation politique du récit, ou de l'appartenance à un quelconque courant littéraire historique[2]. ». Dans son ouvrage *Magical Realism and the Fantastic*[3], elle définit le réalisme magique par rapport à la théorie du fantastique instaurée par Todorov et plus précisément par rapport à son concept d'« hésitation[4] », qu'elle remplace par celui d'« antinomie », plus pertinent à ses yeux. Selon Chanady, la distinction entre fantastique et réalisme magique se fonde sur le fait que l'antinomie entre plusieurs univers présents au sein de la fiction soit résolue ou pas :

> Le réalisme magique et le fantastique sont tous deux caractérisés par des codes cohérents du naturel et du surnaturel [...]. Alors que dans le fantastique, le surnaturel est perçu comme problématique, puisqu'il est manifestement antinomique par rapport au cadre rationnel du texte, le surnaturel dans le réalisme magique est accepté comme faisant partie de la réalité. Ce qui est antinomique au niveau sémantique est résolu au niveau de la fiction[5].

Par conséquent, l'antinomie entre naturel et surnaturel est résolue dans le réalisme magique du fait que personnages et narrateur ne s'étonnent nullement des événements surnaturels qui se produisent au cœur de la fiction et poussent donc le lecteur à accepter ceux-ci comme faisant partie intégrante de la réalité fictionnelle décrite :

> Une antinomie qui existe sur le plan sémantique est résolue par l'acte de lecture si le focalisateur ne la perçoit pas et si le narrateur invalide la contradiction entre le réel et l'impossible en décrivant les deux types de phénomènes de la même manière[6].

Chanady énonce ensuite un ensemble de procédés adoptés par le narrateur à la troisième personne pour permettre la parfaite intégration du code surnaturel dans le code réaliste. Elle insiste notamment sur le fait que ce narrateur situe les deux codes antinomiques au même niveau en les décrivant de la même manière et qu'il affecte une indifférence totale face aux intrusions du surnaturel dans le monde réaliste. Par ailleurs, il ne remet jamais en cause la véracité des vues inhabituelles des personnages, en demeurant toujours objectif et distant. Enfin, il neutralise l'antinomie par la présence

constante dans la narration de commentaires comiques, ironiques ou satiriques, autrement dit par le recours à l'humour.

On soulignera toutefois que la proposition de Chanady ne permet pas d'inclure tous les textes qui se revendiquent réalistes magiques, d'une part parce que d'autres critères que narratologiques sont à prendre en compte, d'autre part parce que certaines œuvres ne se laissent pas réduire à ce schéma de pensée orienté autour de cette idée de résolution antinomique. Les romans de Carpentier par exemple, y compris *El reino de este mundo* (*Le Royaume de ce monde*), n'entrent pas dans cette grille de lecture. Cette dernière fonctionne en revanche souvent très bien pour les romans latino-américains des années 1960 et suivantes[7]. *Cent ans de solitude* peut ainsi se lire selon cette approche narratologique. Le roman présente bien un narrateur à la troisième personne qui ne s'étonne de rien et qui ne donne aucune explication à son lecteur quant aux phénomènes surnaturels présentés. Tel est par exemple le cas lorsqu'il décrit l'assomption de Remedios-la-belle (p. 262) ou le décès calculé d'Amaranta, qui a parlé avec la Mort en personne et qui meurt le soir où elle a achevé son linceul (p. 305-10). Il s'agit aussi d'une narration où les personnages eux-mêmes voient avec le plus grand naturel les phénomènes magiques qui se produisent. C'est ainsi que la première des prédictions d'Aureliano Buendia, qui annonce tout simplement la chute d'une marmite, est considérée « comme un phénomène tout à fait naturel[8] » par son père. Mais il ne faudrait pas non plus oublier que *Cent ans de solitude* est un roman très drôle, et narrateur et personnages détournent souvent l'attention du lecteur des phénomènes surnaturels par le recours à l'humour, neutralisant ainsi leur présence dans le texte. Le moment où le fantôme de Prudencio dialogue tout naturellement avec José Arcadio en est un bon exemple :

> Après un grand nombre d'années passées dans la mort, le regret du monde des vivants était si aigu, le besoin de compagnie si pressant, et si atterrante la proximité de l'autre mort à l'intérieur de la mort, que Prudencio Aguilar avait fini par aimer son pire ennemi. Il devait rester longtemps à le chercher sans succès. Il enquêtait sur lui auprès des morts de Riohacha, des morts en provenance de la Vallée de Upar, de ceux qui arrivaient du marigot, et nul ne lui donnait de ses nouvelles pour la bonne raison que Macondo était un

> village inconnu des morts, jusqu'au jour où Melquiades arriva qui signala sa position par un petit point noir sur les cartes bariolées de la mort[9].

Bien que mort, Prudencio ne possède aucun savoir supérieur et se comporte exactement comme le ferait n'importe quel vivant. C'est de ce décalage entre son attitude attendue et son comportement réel que surgit le comique qui éloigne le lecteur de la surprise qu'il pourrait ressentir à voir s'établir un dialogue entre un vivant et un mort.

Il en va différemment dans *La Fuite du temps* où peu d'épisodes sont proprement surnaturels et destinés à rentrer dans le cadre de l'analyse chanadienne. On pourra toutefois en retenir un : le moment, très hamletien, où le fantôme de Sima Xiaoxiao apparaît à Sima Lan venu se recueillir sur sa tombe, et où père et fils se mettent à dialoguer (p. 384). Le fait que la mère arrive peu après et voie à son tour son époux mort vient confirmer l'apparition du père[10]. Le jeu des focalisations souligne ici la concordance de vues entre les personnages, et le narrateur à la troisième personne s'abstient quant à lui de tout commentaire qui viendrait remettre en cause la vision de ses deux protagonistes.

Toutefois, c'est surtout chez Rushdie que la situation narrative pose problème. Des phénomènes surnaturels sont certes traités avec le plus grand naturel, qu'il s'agisse des dons des enfants de minuit (p. 347-352), ou d'autres épisodes plus ponctuels, comme la capacité de la Révérende Mère à entrer dans les rêves nocturnes de sa fille Emerald (p. 97). Mais la narration à la première personne vient troubler la fusion revendiquée par Chanady. Saleem se sent en effet obligé de confirmer l'authenticité de certains faits étranges ou surnaturels, comme si le lecteur pouvait en douter : « À quiconque ayant une tournure d'esprit trop inflexible pour accepter de tels faits, je dois dire ceci : ce fut ainsi ; on ne peut nier la vérité. Je devrai seulement porter sur mes épaules le fardeau de l'incrédulité de celui qui ne croit pas[11]. ». Même si la démarche, très rhétorique, consiste à renforcer l'affirmation, il n'en demeure pas moins que le réalisme magique chanadien est supposé se passer de telles insistances au profit d'une forme d'indifférence narratoriale. Or cette dernière ne peut fonctionner dans une certaine tendance réaliste magique, écrite à la première personne et où le personnage-narrateur refuse de se faire discret mais exhibe au contraire un ethos sur-marqué qui ne s'efface jamais derrière son récit. De ce point de vue, la double grande source du récit de

Rushdie est révélatrice : *Vie et opinions de Tristram Shandy* de Laurence Sterne et pour la veine directement réaliste magique, *Le Tambour* de Günter Grass : deux romans où le narrateur à la première personne refuse de se faire oublier et où le commentaire narratorial permanent constitue une véritable poétique en soi.

La vision d'une réalité élargie incluant le magique

Au-delà même de ces distorsions au sein des textes, c'est cependant en termes de conception du monde que l'approche chanadienne pose problème pour les trois auteurs. Il s'agit en effet, pour Chanady, de se tenir à l'écart d'une perspective culturelle où le réalisme magique serait, dans la lignée de l'approche de Carpentier notamment, l'expression d'un système de croyances particulier. Or la possibilité réelle d'une vision unificatrice qui échapperait à un regard culturel spécifique mérite d'être questionnée. D'autant plus que la théorie chanadienne, comme celle de Todorov avant elle, part du présupposé que le surnaturel est un code étranger et irrationnel. C'est dans cette optique que Chanady cherche à justifier sa fusion avec le code naturel au sein de la fiction. En repartant du fantastique todorovien, elle se doit d'affirmer le caractère évident du surnaturel au cœur de la diégèse, et s'inscrit dès lors dans une perspective rationnelle qui laisse totalement de côté la « foi » revendiquée par Carpentier comme présupposé initial nécessaire à toute approche du merveilleux : « la sensation du merveilleux présuppose une foi[12] ». Chanady se place donc d'entrée dans une perspective occidentale, fondée sur le fait que le surnaturel est conçu comme un code étranger à celui de la représentation de la réalité**.** Jean-Pierre Durix soulevait déjà ce problème au sujet du fantastique todorovien et plus précisément de la notion d'hésitation, qui « présuppose qu'il existe un large consensus entre auteur et lecteur sur la nature d'une réalité unique de référence[13] ».

C'est cette même « réalité unique de référence » qui pose problème pour la notion d'antinomie chanadienne, d'autant plus que les fictions réalistes magiques émanent souvent de contextes géographiques et culturels très variés, tandis que le fantastique analysé par Todorov demeurait avant tout européen ou du moins occidental. En ce sens, même si les règles chanadiennes peuvent partiellement s'appliquer aux trois romans du programme et que *Cent ans de solitude* peut tout particulièrement être lu sous l'angle

chanadien, il n'en demeure pas moins qu'idéologiquement une telle lecture pose un problème de taille et qu'aucun des trois romanciers n'adhère au présupposé qui consiste à penser le surnaturel comme une entité extérieure à la réalité. Tous trois conçoivent en effet cette dernière de façon beaucoup plus large que Chanady. C'est ainsi que Rushdie parle de la « magie du réel » : « Il existe une magie du réel, dont la représentation est une fonction très importante de la littérature[14]. ». Le romancier conteste d'ailleurs l'expression « réalisme magique » s'il s'agit de penser la magie comme séparée du réel. Dans *Les Enfants de minuit*, des épisodes réalistes sont perçus de manière ambiguë. Ceux que le personnage-narrateur prend pour une armée de fantômes sont en fait des contrebandiers (p. 591). Il faut donc se méfier du réel. Il est parfois tout aussi étrange, voire plus étrange que le monde dit surnaturel. Gabriel García Márquez avance des idées assez similaires dans *Une odeur de goyave* : « En Amérique latine, la vie quotidienne nous prouve que la réalité abonde en choses extraordinaires[15] ». Et il ajoute : « ce qui m'a permis d'écrire *Cent ans de solitude,* c'est tout simplement la découverte d'une réalité, la nôtre, sans les bornes que les rationalistes et les staliniens de toutes les époques ont essayé de lui imposer pour pouvoir la comprendre plus facilement[16]. ». Dans un article consacré à García Márquez, Rushdie parlant de *Cent ans de solitude* souligne lui aussi cette vision élargie de la réalité chez l'auteur colombien : « Dans le Macondo de Gabriel García Márquez, l'imagination est utilisée pour enrichir la réalité et non pour la fuir ; le merveilleux a des racines profondes dans le réel[17] ». De son côté, Yan Lianke a créé une catégorie esthétique pour pouvoir parler de la réalité chinoise dans son œuvre romanesque : le mythoréalisme. En ce sens, sa démarche n'est pas très éloignée de celle de Carpentier lorsqu'il inventa la catégorie de « *real maravilloso* » (« réel merveilleux ») pour parler spécifiquement de l'Amérique latine. Il y a aussi chez Yan un lien indéfectible entre une région géographique et culturelle précise et une catégorie littéraire, créée pour correspondre à cette région du monde, tant aucune catégorie existante ne semble en mesure de pouvoir en rendre compte. Il déclare d'ailleurs à son sujet que « [l]e mythoréalisme n'évacue pas le réalisme mais le dépasse en recréant, fondamentalement, la réalité[18] ». Dans son discours de remise du prix Kafka en 2014, il ajoute que « la Chine d'aujourd'hui » est « débordante mais difforme, se développant mais s'altérant, corrompue, absurde, chaotique, désordonnée. Tout ce qui se passe chaque jour dépasse la raison ordinaire[19] ». C'est cette réalité qui met le romancier au défi d'inventer des formes littéraires nouvelles qui soient en mesure de

l'explorer et de la représenter car « lorsqu'un écrivain s'empare des absurdités inouïes qui sont celles de notre quotidien, il est obligé de constater la contradiction entre les bornes relatives du réalisme et la substance d'une existence infiniment ouverte[20] ». Ce mythoréalisme, qui n'est ni pure réalité matérielle, ni merveilleux de pure fantaisie, rappelle en outre le refus commun de García Márquez et de Rushdie de l'invention complète. Le monde diégétique des trois auteurs implique la réalité comme source et évacue une approche purement merveilleuse qui serait totalement coupée du réel. La différence est faite, par Rushdie et par García Márquez, entre « imagination » d'un côté et « fantaisie » de l'autre. Tous deux exaltent en effet l'imagination, mais refusent la complète invention. Pour Rushdie, l'imagination permet des « comptes-rendus fiables de la réalité », alors que l'invention ne donne lieu qu'à des « récit[s] fabriqué[s][21] ». García Márquez ne dit pas autre chose lorsqu'il invalide catégoriquement ce qu'il nomme « la fantaisie », autrement dit « l'invention pure et simple[22] », ou encore l'« irrationalisme total[23] », au profit là aussi de l'imagination , qui s'appuie pour sa part toujours sur la réalité.

À partir de ces considérations, il est intéressant de voir comment les trois auteurs traitent et présentent cette réalité élargie dans leurs récits, et quelles conséquences va avoir leur conception du réel, et partant du réalisme, sur la définition du « magique » lui-même. Dans *La Fuite du temps*, de nombreux épisodes ne sont en soi pas surréels mais apparaissent décalés, voire étranges, surtout pour un lecteur étranger et *a fortiori* occidental. La vente de peau par exemple reste un phénomène d'autant plus mystérieux qu'il ne nous sera vraiment présenté et expliqué qu'à la fin du roman, étant donné que l'intrigue fonctionne à l'envers et remonte dans le temps (p. 588, au moment où les enfants vont assister pour la première fois à une vente de peau). La mise en bière de Du Yan par son fils Du Bai (p. 252-6) constitue un autre exemple de cette étrangeté dénuée de surréalité. Le fils dit adieu à son père alors même que celui-ci n'est pas mort, et c'est un père bien vivant mais désireux de mourir et enfermé dans son cercueil qu'il quitte. Si ces épisodes nous déconcertent, c'est bien parce que le réel, quoique plausible, s'y révèle d'une étrangeté inconnue. Cette étrangeté peut même donner lieu à des prodiges inattendus, où en raison du contexte, le réel lui-même devient bien plus incroyable que le surnaturel, donnant ainsi raison à Rushdie lorsqu'il parlait de « magie du réel ». Le phénomène (médical en soi mais qui demeure un mystère pour les habitants des Trois

Patronymes) qui consiste à ne jamais dépasser les quarante ans de vie dans un village isolé du reste du monde conduit ainsi à faire de l'apparition d'un simple vieillard de passage, celle d'une créature prodigieuse et magique, notamment aux yeux des enfants : « Les enfants, venez vite voir ! Il y a un homme dont la barbe est aussi longue qu'une baguette et blanche comme la neige ![24] ». C'est donc finalement le quotidien qui prend une tournure extraordinaire. Dans *Cent ans de solitude*, ce sont toutes les avancées technologiques liées au progrès qui sont présentées comme extraordinaires, Rushdie déclarant d'ailleurs à ce propos qu'« [à] Macondo, c'est le monde de la technologie et de la science qui semble être "merveilleux", c'est-à-dire irréel, tandis que les superstitions et les croyances villageoises paraissent "naturelles" et de ce fait, vraies [25] ». Que l'on songe au train jaune (p. 246), au phonographe (p. 248) et surtout au téléphone (p. 248), qui ébranle toutes les certitudes et donne lieu à une réflexion très intéressante de la part du narrateur au sujet de la réalité :

> C'était comme si Dieu avait résolu de mettre à l'épreuve leur faculté de s'étonner et voulait maintenir les habitants de Macondo dans ce perpétuel va-et-vient entre le plaisir et le désenchantement, le doute et la révélation, tant et si bien qu'à la limite, nul ne savait déjà plus de science certaine où commençait et où finissait la réalité[26].

Les frontières mêmes de la réalité sont ici désignées comme poreuses. Toutefois, ce ne sont pas les phénomènes surnaturels qui font bouger les lignes (la présence du spectre de José Arcadio Buendia sous le châtaignier, mentionnée dans la phrase suivante, ne pose en effet aucun problème au narrateur ou aux personnages), mais bien les objets les plus rationnels, liés au progrès technologique. Dans *Les Enfants de minuit*, les personnages historiques, qui prennent une dimension inquiétante, à la frontière du surnaturel, fonctionnent selon ce même procédé de déréalisation du réel. Indira Gandhi, dont le gouvernement a été si loin dans la violence et l'autoritarisme, ne prend vie dans le récit de Saleem que par le biais d'une image surnaturelle : celle de la sorcière. Elle est dénommée « la Veuve », mais conserve son vrai patronyme dans le récit, et Rushdie s'inspire de deux sorcières imaginaires pour la construire en tant que personnage et troubler ainsi la frontière entre le référentiel et le fictionnel, notamment dans le cauchemar de Saleem au début du chapitre « Minuit », où deux couleurs la caractérisent,

le vert, couleur de la sorcière du *Magicien d'Oz* (film adoré par Rushdie sur lequel il a d'ailleurs écrit un essai[27]) et le noir, qui peut renvoyer à la sorcière noire issue d'une comptine allemande et mentionnée par Günter Grass dans *Le Tambour*, où elle devient un *leitmotiv* effrayant pour le personnage-narrateur Oscar :

> Le rêve, alors ? Je pourrais peut-être le raconter comme un rêve. Oui, peut-être un cauchemar : verts et noirs, les cheveux de la Veuve et une main qui s'agrippe et des enfants mmff et des petites boules et un par un et déchirés en deux et des petites boules qui volent volent vertes et noires sa main est verte ses ongles sont noirs comme le noir[28].

Les trois œuvres mettent donc en jeu des poétiques variées autour de cette représentation d'une réalité élargie (choix d'un naturel social décalé chez Yan, inversion des réactions face au surnaturel et au progrès chez García Márquez, brouillage entre l'univers référentiel et un univers surnaturel issu du conte chez Rushdie). Mais ce qui en découle est aussi une définition élargie du « magique ». D'une part, la notion continue de renvoyer à des formes et à des phénomènes propres à ce que l'on considère, nous lecteurs occidentaux, comme du surnaturel. C'est particulièrement net chez García Márquez, même si la figure du fantôme par exemple revient dans les trois œuvres (nous avons déjà mentionné Sima Xiaoxiao dans *La Fuite du temps*, de même que Prudencio Aguilar ou José Arcadio Buendia dans *Cent ans de solitude* ; nous pourrions ajouter le fantôme de Joseph D'Costa dans *Les Enfants de minuit* p. 445). Mais le magique ne se limite justement pas à ces phénomènes surréels. Il inclut aussi l'étrange ou le bizarre, autrement dit ce qui nous semble décalé par rapport à la norme d'un réel rationnel et logique. Carpentier déjà soulignait ce point essentiel au sujet de sa catégorie de « merveilleux » (le « *maravilloso* ») dans sa conférence de Caracas en 1975, intitulée « Le Baroque et le réel merveilleux » : « tout ce qui est étrange, tout ce qui est étonnant, tout ce qui échappe aux normes établies est merveilleux[29] ». Très souvent dans les romans, cette étrangeté synonyme de magie peut nous entraîner du côté d'une réalité très sombre, voire totalement dysphorique. Il ne s'agit pas forcément, loin s'en faut, d'une vision positive, chatoyante, exubérante, qui a souvent été assimilée au réalisme magique, notamment latino-américain. Dans le roman de Yan tout particulièrement, le réel magique prend des formes moralement et psychologiquement difficiles à supporter.

Le livre IV notamment, centré sur la famine qui a sévi près de deux ans aux Trois Patronymes (p. 546), dépasse les normes réalistes par sa violence et son caractère aberrant. Y sont décrits le sacrifice des enfants infirmes par leurs parents réduits à la famine (p. 520-1), le cannibalisme des enfants infirmes pour survivre (p. 533), l'enterrement de ces enfants infirmes par leurs frères et sœurs valides et survivants (p. 540). Tous ces épisodes sont construits selon un principe de gradation, gradation dans l'insoutenable, et nous conduisent vers une forme d'horreur difficile à concevoir comme vraisemblable bien que possible, et de ce fait à l'écart des normes. Une telle étrangeté frôlant l'inconcevable se retrouve dans le roman de Rushdie, notamment à travers l'épisode de la stérilisation des enfants de minuit (p. 771 et suivantes), qui rappelle, sous la forme du cauchemar, la campagne de stérilisation forcée des habitants menée par Indira Gandhi entre 1975 et 1977 lors de l'état d'urgence, dans le cadre de la politique de réduction de la natalité. Dans *Cent ans de solitude*, le moment où José Arcadio le Second, blessé et inconscient suite à une manifestation ayant tourné au carnage, se réveille dans un train chargé de cadavres (p. 336) renvoie également à cette réalité magique car proche de l'inenvisageable bien qu'effective. Dans ces conditions, il semble que les trois romanciers recourent à un magique que Carpentier qualifiait d'« étrange » et à l'écart des « normes établies » pour rendre compte d'une réalité sociale ou historique si violente qu'elle en devient à peine croyable. En ce sens, le réalisme magique permet aussi de dénoncer avec virulence des situations extrêmes, uniquement par le jeu entretenu entre un réel plausible et un réel décalé au sein de cette réalité élargie que les romanciers nous donnent à voir.

La révélation du réel caché : rapprochement avec la théorie de Franz Roh

Toutefois, même sans aller jusqu'à ce point limite, le fait de souligner le caractère incroyable, déroutant, stupéfiant ou simplement décalé d'un réel qui ne se laisse pas réduire au familier, en montrant qu'il fourmille de bizarreries, nous pousse à nous interroger : connaissons-nous jamais vraiment la réalité qui nous entoure ? Les romanciers cherchent donc aussi à révéler une part de la réalité qui nous échappe et qui pourtant existe bien, et à « aller […] à la recherche d'une forme de réel […] qu'on ne voit

pas, un réel invisible et caché sous la réalité[30] ». Dès lors, les trois romanciers sont finalement sans doute plus proches des théories réalistes magiques de Franz Roh que de celles d'Amaryll Chanady. Le magique ne pouvant être conçu comme un code détaché de la réalité, c'est bien cette dernière qui doit être auscultée afin de révéler sa part magique. En ce sens, il ne s'agit pas tant d'exalter un magique venu de l'extérieur, parfois très théâtral, voire un peu artificiel (tels les fantômes), que de révéler les soubassements d'une réalité plus riche qu'il n'y paraît. C'est dans cette direction que s'aventurait déjà Franz Roh, premier théoricien (si l'on exclut Novalis) à avoir employé l'expression de « réalisme magique », dans son livre de 1925, intitulé *Postexpressionnisme. Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente*[31]. Le « magique » des toiles qu'il commente[32] naît selon lui de la représentation des objets, « étranges apparitions, si énigmatiques et cependant visibles jusqu'au moindre détail[33] », qui sont peints sous des angles non familiers de manière à les doter d'un côté mystérieux, inquiétant ou surréel. Se profile donc déjà cette définition d'un magique, non pas proprement surnaturel, mais davantage étrange et décalé. Roh parle par ailleurs d'une « mise en évidence de la vision intérieure à l'aide du monde extérieur [34] », qui est à la fois permise et caractérisée par « un regard magique porté sur un morceau de "réalité[35]" ». La déclaration est très proche de celle de García Márquez qui, dans ses entretiens avec Plinio Mendoza, parlait d'une « aptitude à porter sur la réalité un certain regard magique[36] ». Or dans un article, Lois Parkinson Zamora se proposait justement de rapprocher la poétique de García Márquez et la théorie de Franz Roh[37], dans l'intention affirmée de reconsidérer la relation historique entre le réalisme magique littéraire et celui des arts visuels : « L'esthétique baroque de García Márquez et l'esthétique avant-gardiste de Franz Roh se rejoignent dans leur insistance commune sur la signification invisible inhérente aux objets visibles[38] ». Elle prend un exemple certes très célèbre, mais vraiment caractéristique : celui de la glace, qui ouvre *Cent ans de solitude* : « un énorme bloc translucide renfermant une infinité d'aiguilles sur lesquelles venaient exploser en étoiles multicolores les clartés du couchant[39] ». Par la description poétique, García Márquez fait d'un simple bloc de glace, c'est-à-dire d'un morceau de réalité, un objet purement merveilleux et magique, « la plus grande invention de notre époque[40] » selon José Arcadio Buendia père. Pour Lois Parkinson Zamora, il s'agit bien là d'un objet « rohien », dans le sens où c'est la description même qui le rend magique et l'imprègne de vie intérieure. Roh considérait d'ailleurs la part cachée de la réalité, surgie

au grand jour sous le pinceau des artistes, comme un miracle, et c'est bien aussi comme un miracle qu'est présenté le bloc de glace dans le roman de García Márquez :

> José Arcadio Buendia paya et put alors poser la main sur la glace, et l'y laissa plusieurs minutes, le cœur gonflé de joie et de crainte à la fois au contact même du mystère. Ne sachant que dire, il paya dix autres réaux pour permettre aux enfants de connaître cette prodigieuse expérience. Le petit José Arcadio refusa d'y toucher. Aureliano, en revanche, fit un pas en avant, posa la main dessus et la retira aussitôt : « C'est bouillant ! » s'exclama-t-il avec frayeur. Mais son père n'y prêta aucune attention. En extase devant cet authentique prodige, il se laissait aller pour le moment à oublier l'échec de ses délirantes entreprises et le cadavre de Melquiades livré en pâture aux calmars[41].

Mais si la critique anglo-saxonne dresse un parallèle très pertinent entre les objets picturaux analysés par Roh et les objet verbaux de García Márquez, elle précise bien que, contrairement aux objets analysés par le théoricien allemand[42], ceux de l'auteur colombien n'ont rien de calme, d'immobile, de placide. Ils sont au contraire constamment en mouvement et surtout, caractérisés par une richesse de détails et une profusion d'ornements. Là où la peinture postexpressionniste mettait au jour une forme de minimalisme pour faire surgir la part cachée et magique de l'objet, García Márquez déploie au contraire un langage dynamique et théâtral caractérisé par une multitude de détails, autrement dit un langage de la profusion qui renvoie pour beaucoup à une esthétique baroque[43].

On pourrait, pour finir, étendre le parallèle entre les objets réalistes magiques picturaux et littéraires au roman de Rushdie, à travers notamment un motif qui traverse tout le récit : le nez, qu'il s'agisse de celui de Saleem ou, avant lui, celui de son grand-père. Ce nez cache en effet des pouvoirs qui l'entraînent du côté d'une réalité cachée aux potentialités démultipliées. C'est le nez du bouddha (dit aussi l'homme-chien p. 613) capable de sentir des odeurs que nul autre humain ne perçoit, mais c'est aussi le nez du grand-père, qui le démange lorsqu'un drame est sur le point d'arriver (ce qui se produit juste avant le massacre de Jallianwalabagh, p. 61 dans le chapitre « Mercurochrome »). Et Tai, le conteur visionnaire « à la parole magique[44] », rappelle, lorsqu'il évoque le nez

d’Aadam Aziz, que celui-ci recèle des trésors cachés :

> Voilà un nez sur lequel on peut bâtir une famille, mon petit prince. Aucune erreur possible pour savoir à quelle nichée appartiendront les descendants. Les empereurs moghols auraient donné leur main droite en échange d’un nez comme celui-là. À l’intérieur, il y a des dynasties qui attendent…[45]

Le rapport entre le réalisme et le magique n’est donc pas une évidence dans la fiction romanesque réaliste magique et ne peut se limiter à une juxtaposition sans heurt, comme la terminologie choisie semble pourtant le signifier et comme Chanady tente de le démontrer par le biais des procédés narratifs. Mais si le magique est à considérer comme une catégorie nécessaire à la représentation de la réalité, au même titre que le réalisme le plus rationnel, cela permet en outre de faire un retour aux origines mêmes de la théorie réaliste magique, celle, picturale et européenne, de Franz Roh, et de voir ainsi se dessiner un pont, bien réel quoiqu’inattendu à première vue, entre les deux disciplines que sont la peinture et la littérature, entre les époques, et entre les espaces géographiques. Cela nous semble être une belle réponse à celles et ceux qui ont tenté de couper le réalisme magique littéraire de ses origines allemandes et même européennes, mais également une belle revanche pour Franz Roh dont l’invention terminologique (l’expression même de « réalisme magique ») avait rapidement été remplacée, dans la critique picturale allemande, par celle de « *Neue Sachlichkeit* » (« Nouvelle Objectivité »).

1 Hubert Roland, « La Catégorie du réalisme magique dans l’histoire littéraire du XX^{e} siècle : impasses et perspectives », in Hubert Roland et Stéphanie Vanasten, dir., *Les Nouvelles Voies du comparatisme*, Gand, Academia Press, 2010, p. 91.

2 Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L’Harmattan, 2005, p. 98.

3 Amaryll Beatrice Chanady, *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, Abingdon/New York, Routledge, 2020 [1985], 184 p.

4 « Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, p. 29).

5 Amaryll Beatrice Chanady citée et traduite par Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, *op.cit.* p. 91.

6 Amaryll Beatrice Chanady, *Magical Realism and the Fantastic*. *Resolved versus Unresolved Antinomy*, *op.cit*., notre traduction, p. 36.

7 Que l'on songe par exemple au célèbre roman d'Isabel Allende*, La casa de los espíritus* (*La Maison aux esprits*, 1982).

8 Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2022, traduit par Claude et Carmen Durand, p. 24.

9 *Ibid*., p. 91-92.

10 « Elle regarde Sima Xiaoxiao » (Yan Lianke, *La Fuite du temps*, Arles, Picquier, 2018, traduit par Brigitte Guilbaud, p. 385).

11 Salman Rushdie, *Les Enfants de minuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, traduit par Jean Guiloineau, p. 349.

12 Alejo Carpentier, « Le Réel merveilleux en Amérique », in *Chroniques*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1984, traduit par René L. F. Durand, p. 345.

13 Jean-Pierre Durix, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou "auberge latino-américaine" », in Xavier Garnier, dir., *Le Réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 11.

14 Salman Rushdie cité par Catherine Pesso-Miquel, *L'Écriture transportée*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Couleurs Anglaises », 2007, p. 124.

15 Gabriel García Márquez, *Une odeur de goyave*. *Entretiens avec Plinio Mendoza*, Paris, Belfond, coll. « Entretiens », 1982, traduit par Jacques Gilard, p. 48-49.

16 *Ibid*., p. 80.

17 Salman Rushdie, « *Gabo and I* », in *Languages of Truth*, *Essays 2003-2020*, New York, Random House, 2021, notre traduction, p. 127.

18 Yan Lianke, *À la découverte du roman*, Arles, Picquier, 2017, traduit par Sylvie Gentil, p. 162.

19 Yan Lianke, « Le Ciel et la vie choisissent celui qui perçoit l'obscurité. Discours de réception du prix Kafka », in *Communications* 99, 2016/2, traduit par Sebastian Veg, p. 12.

20 Yan Lianke, *À la découverte du roman*, *op.cit*., p. 169.

21 Salman Rushdie cité par Damian Grant, *Salman Rushdie romancier*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, traduit par Madeleine Descargues, p. 22.

22 Gabriel García Márquez, *Une odeur de goyave*, *op.cit*. p. 48.

23 *Ibid*., p. 41.

24 Yan Lianke, *La Fuite du temps*, *op.cit*., p. 569.

25 Salman Rushdie, « *Gabo and I* », art.cit., notre traduction, p. 122.

26 Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude*, *op.cit*., p. 248.

27 Salman Rushdie, *The Wizard of Oz,* Londres, British Film Institute, 1992, 69 p.

28 Salman Rushdie, *Les Enfants de minuit*, *op.cit.*, p. 741-742.

29 Alejo Carpentier, « *The Baroque and the Marvelous Real* », in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris, dir., *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, notre traduction p. 101. Cette conférence prononcée en espagnol est proposée dans ce volume dans la traduction en anglais de Tanya Huntington et Lois Parkinson Zamora (p. 89-108). C'est ce texte anglais que nous avons ici traduit en français.

30 Yan Lianke, *À la découverte du roman*, *op.cit.*, p. 161.

31 Franz Roh, *Postexpressionnisme. Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2013, traduit de l'allemand par Jean Reubrez, 240 p.

32 Celles d'Otto Dix, Max Ernst, George Grosz, Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt, Walter Spies, Carlo Mense, Max Beckmann, pour ne citer que quelques noms.

33 Franz Roh, *Postexpressionnisme. Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente*, *op.cit*., p. 43.

34 *Ibid*., p. 53.

35 *Ibid*., p. 48.

36 Gabriel García Márquez, *Une odeur de goyave*, *op.cit*., p. 71.

37 Lois Parkinson Zamora, « *Swords and Silver Rings: Magical Objects in the Work of Borges and Gabriel García Márquez* », in Stephen Hart et Wen-Chin Ouyang, dir., *A Companion to Magical Realism*, Woodbridge, Tamesis, 2005, p. 28-45.

38 *Ibid*., notre traduction, p. 44.

39 Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude*, *op.cit*., p. 26.

40 *Ibid*., p. 27.

41 *Ibid*., p. 27.

42 Que l'on songe aux natures mortes de Georg Schrimpf ou aux paysages d'Alexander Kanoldt par exemple.

43 Il y aurait beaucoup à dire sur le rapport entre la fiction réaliste magique et le baroque, en repartant, notamment, de la conférence d'Alejo Carpentier prononcée en 1975 à Caracas et citée plus haut.

44 Salman Rushdie, *Les Enfants de minuit*, *op.cit.*, p. 24.

45 *Ibid*., p. 21.