

Savoirs en lien

ISSN : 2968-0263

: Éditions universitaires de Dijon

1 | 2022

Hystérisations

Réalisme magique et réalisme merveilleux : autour de quelques enjeux terminologiques depuis Alejo Carpentier

*Magical Realism and Marvelous Realism: about some Terminological Issues
Since Alejo Carpentier*

15 December 2022.

Vanessa Besand

DOI : 10.58335/sel.171

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/sel/index.php?id=171>

[Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Vanessa Besand, « Réalisme magique et réalisme merveilleux : autour de quelques enjeux terminologiques depuis Alejo Carpentier », *Savoirs en lien* [], 1 | 2022, 15 December 2022 and connection on 03 July 2024. Copyright : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). DOI : 10.58335/sel.171. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/sel/index.php?id=171>

PREO

Réalisme magique et réalisme merveilleux : autour de quelques enjeux terminologiques depuis Alejo Carpentier

*Magical Realism and Marvelous Realism: about some Terminological Issues
Since Alejo Carpentier*

Savoirs en lien

15 December 2022.

1 | 2022

Hystérisations

Vanessa Besand

DOI : 10.58335/sel.171

 <http://preo.u-bourgogne.fr/sel/index.php?id=171>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

-
- 1 Alors que le réalisme magique est aujourd’hui encore principalement associé à la littérature latino-américaine, il nous paraît intéressant de revenir à ses sources et de voir comment cette alliance entre une notion littéraire et une région du monde a pu tenir à l’hystérisation d’un discours qui, à un moment donné, a permis, au détriment de tout dialogue constructif et d’une analyse vraiment fondée du merveilleux en littérature, l’émergence artistique d’un territoire, l’Amérique latine, aux yeux du monde. En adoptant une posture littéraire très spécifique, fondée sur l’exaltation de l’art américain au détriment de celui de l’Europe, l’écrivain cubain Alejo Carpentier a, dès la préface de son roman *El reino de este mundo* (1949), mis en place une stratégie rhétorique visant à lier inextricablement ce qu’il a nommé le « *real maravilloso* » et le territoire même de l’Amérique, tout en dévaluant parallèlement les expressions du merveilleux en Europe. C’est cette posture que nous aimerions étudier de plus près, afin de montrer les ressorts discursifs et émotionnels qui la sous-tendent et qui peuvent conduire à une hystérisation en partie volontairement construite pour les besoins de l’argumentation, et en partie inconsciente, tant

l'auteur revendique sincèrement une foi dans le merveilleux et dans le regard magique que l'artiste doit porter sur le monde qu'il décrit. L'hystérisation présente dans les écrits théoriques de Carpentier sur le réel merveilleux serait ainsi double et relèverait à la fois d'une conviction profonde et d'une nécessité rhétorique.

- 2 On retiendra par ailleurs que même si l'expression de « réel merveilleux » inventée par Alejo Carpentier a rapidement posé problème et a été concurrencée par celle de « réalisme magique », il n'en demeure pas moins que certains principes énoncés par le romancier cubain, en dépit de l'agressivité du ton et de la volonté de dénigrer le continent européen et sa pratique du merveilleux en art, ont marqué durablement les recherches théoriques sur le réalisme magique et qu'ils continuent, même en filigrane, de nourrir aujourd'hui encore le débat qui s'est ouvert à sa suite.
- 3 C'est en 1925 que le critique d'art Franz Roh publie un ouvrage de référence sur la peinture européenne contemporaine et emploie l'expression de « réalisme magique¹ », qui allait connaître un vif succès, bien qu'appliquée par la suite à d'autres domaines artistiques, littérature en tête, et à d'autres régions géographiques. L'ironie du sort voulut en effet que la notion, non pas inventée par Roh, mais véritablement définie et orientée par ses soins, soit très rapidement supplantée dans le domaine pictural, par celle de « Nouvelle Objectivité² » et qu'elle n'ait pas la postérité escomptée. Même si l'expression de « réalisme magique » allait par la suite garder « une certaine place dans la critique allemande³ », il n'empêche qu'elle ne s'appliquerait plus aux peintres dont parlait Roh⁴ et qu'elle serait vouée à demeurer dans l'ombre de la dénomination rivale⁵, le critique allemand renonçant lui-même à l'employer⁶.
- 4 Dans son ouvrage, Franz Roh associe la dénomination, technique et officielle, de « postexpressionnisme » à l'expression de « réalisme magique ». Son but est avant tout de définir « la peinture récente⁷ », notamment par rapport aux courants picturaux précédents que sont l'impressionnisme et l'expressionnisme. Il se concentre sur la représentation qui est donnée de l'objet dans les trois mouvements et souligne que seul le postexpressionnisme opère une « pleine rechosification » du monde, là où l'impressionnisme s'attachait à rendre prioritairement les éclats de couleur et l'expressionnisme, des « abstrac-

tions stéréométriques colorées⁸ ». Il s'agit alors d'accéder, *via* l'objet représenté, à un « ensemble plus vaste fait de couleurs, de formes dans l'espace, de schèmes tactiles, de sollicitations olfactives et gustatives⁹ ». C'est la raison pour laquelle certains critiques ont pu parler d'un nouveau réalisme. Mais celui-ci paraît froid et dénué de vie. Le durcissement du dessin est d'ailleurs un grief fréquemment adressé à cette nouvelle forme d'art. Pourtant, Roh souligne le caractère existentiel de cette peinture qui fait selon lui émerger quelque chose du néant absolu et il insiste sur « le sentiment artistique fondamental de l'existence¹⁰ » qu'engendre la création d'un univers aussi tangible. En ce sens, comme le souligne Jean Reubrez dans sa préface, il n'est pas très éloigné, « s'agissant de la même époque et du même pays, d'une philosophie de l'existence ou plus exactement du *Dasein*¹¹ ». Mais cette peinture à caractère existentiel constitue surtout à ses yeux un dépassement de ce que nous nommons traditionnellement le réalisme, dans la mesure où les objets présentés « sont comme d'étranges apparitions, si énigmatiques et cependant visibles jusqu'au moindre détail¹² ». Ce rapport nouveau à l'objet peint tient au fait que ce dernier n'est plus considéré, comme dans l'impressionnisme ou dans l'expressionnisme, comme allant de soi, mais comme un « problème¹³ » : « Ce regard qui s'étonne tranquillement de la magie de l'être, de l'être déjà préalablement mis en forme, constitue le territoire reconquis, retourné profondément de façon nouvelle¹⁴ ». Dans ces conditions, il s'agit bien, non d'une copie de la nature ou d'une nouvelle tentative de pure imitation du réel, mais bien d'« une seconde création¹⁵ » et d'une lecture purement subjective du réel dans la mesure où le chemin se fait de l'esprit à l'objet, et non l'inverse. Cette « suprême mise en évidence de la vision intérieure à l'aide du monde extérieur¹⁶ » est à la fois permise et caractérisée par « un regard magique porté sur un morceau de "réalité"¹⁷ ».

- 5 Il nous faut repartir de ces réflexions pour comprendre le passage qui a pu s'effectuer de la peinture européenne occidentale à la littérature latino-américaine. Lorsqu'Alejo Carpentier publie, en 1949, son désormais célèbre roman, *El reino de este mundo* (*Le Royaume de ce monde*), accompagné de sa retentissante préface, il semble créer une catégorie nouvelle, entièrement coupée du passé et de l'Europe. Cette préface, qui deviendra, au vu de son succès, un véritable essai indépendant en 1964, *De lo real maravilloso americano* (*Le Réel merveilleux en*

Amérique), pose les fondements de la notion de « *real maravilloso* » (« réel merveilleux »). C'est suite à son voyage en Haïti en 1943 que Carpentier écrit son roman portant sur l'histoire coloniale de Saint-Domingue et plus précisément sur la révolte des esclaves, marquée par la figure tout autant charismatique que mythique de Mackandal. Dans sa préface, la notion de réel merveilleux semble naître de l'observation du paysage et de l'histoire haïtiens, qui sont indissociables : « Cela devint pour moi particulièrement évident pendant mon séjour à Haïti, quand je me trouvai en contact quotidien avec ce que nous pourrions appeler le réel merveilleux. [...] À chaque pas je trouvais le *réel merveilleux* ». Mais rapidement, Carpentier va étendre cette notion à l'ensemble de l'Amérique : « Je pensais, d'autre part, que cette présence et cette permanence du réel merveilleux n'étaient pas un privilège unique de Haïti, mais le patrimoine de l'Amérique tout entière, où l'on n'a pas encore fini d'établir, par exemple, le dénombrement des cosmogonies ». Ce lien, à la fois indéfectible et évident, entre une notion littéraire et un espace géographique lui permet de définir un mode de création spécifique à son continent et totalement coupé de l'Europe. Il ne recourt jamais à l'expression de « réalisme magique » et ne mentionne pas non plus le nom de Franz Roh. Le réel merveilleux est une notion qui semble créée *ex nihilo* et ne rien devoir à un quelconque prédécesseur. C'est d'autant plus surprenant qu'outre les points communs entre les deux notions, sur lesquels nous allons revenir, l'ouvrage écrit par Franz Roh a été très tôt traduit en espagnol, et publié à Madrid dès 1927, avant qu'il ne circule jusqu'en Amérique latine. Le réalisme magique n'était donc pas une notion étrangère, ni inconnue à la fin des années quarante en Amérique, d'autant plus que l'expression avait aussi été employée en littérature. C'est Massimo Bontempelli qui, à travers la revue 900 (*Novecento*) notamment, a, dès les années 1920, diffusé des écrits dits réalistes magiques en Italie. Comme dans les définitions que Roh appliquait pour sa part à la peinture, il s'agissait, pour Bontempelli et les réalistes magiques italiens, de créer une alliance entre réel et magie. Elle devait ici passer par la description. Toujours réaliste, celle-ci n'en présentait pas moins les objets du monde sous un angle singulier, destiné à faire ressortir leur caractère énigmatique. Laissée dans l'ombre par Carpentier, cette double origine, picturale et littéraire, allemande et italienne, ne semble avoir laissé aucune empreinte dans son univers théorique, au moins jusqu'en 1975¹⁸.

- 6 Le changement de terminologie est par ailleurs le signe d'une volonté forte de rompre avec toute antériorité et d'imposer une notion neuve, indépendante et propre au seul univers latino-américain. Une telle attitude, qui fait table rase du passé, marque le refus de tout héritage, mais aussi de tout débat. Carpentier impose sa vision sans ouvrir à la discussion. Il se fait même assez polémique en rejetant toute une tradition européenne du merveilleux, ce qui lui permet d'opposer de façon tranchée le réel merveilleux propre à l'Amérique et ce qu'il nomme un « merveilleux littéraire¹⁹ », qui caractérise tout un pan de la littérature du Vieux Continent. Sont particulièrement visés dans sa préface *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont et les surréalistes, lorsqu'il est question de « la déconcertante pauvreté d'imagination d'un Tanguy, par exemple, qui depuis vingt-cinq ans peint les mêmes fantômes de pierre sous le même ciel gris²⁰ », ou des « invocations au moyen de recettes connues qui font de certaines peintures un bric-à-brac monotone de montres molles, de mannequins de couturières, de vagues monuments phalliques, [où] le merveilleux en est réduit à un parapluie ou à une langouste ou à une machine à coudre, ou à n'importe quoi sur une table de dissection à l'intérieur d'une chambre triste, dans un décor caillouteux²¹ ». L'énumération de Carpentier devient à son tour, dans un effet mimétique, un bric-à-brac qui mêle l'esthétique de l'incongruité d'un Lautréamont aux jeux picturaux d'un Dali notamment. La parole se fait ici virulente et dénonciatrice, n'hésitant pas à voir dans ces artistes des « thaumaturges²² » devenus « bureaucrates²³ » « à force de vouloir créer du merveilleux à tout prix²⁴ ». Et au-delà de ces peintres et écrivains cités ou épinglés de manière quasi transparente à travers leurs motifs les plus connus, Carpentier s'attaque à toute l'histoire du merveilleux européen, des « vieux clichés de la forêt de Brocéliande²⁵ » aux « accessoires [...] du roman noir anglais²⁶ ». En dénonçant ce qu'il nomme une « chasse épuisante au merveilleux²⁷ », devenu de ce fait un simple « artifice littéraire²⁸ », il oppose radicalement et sans mesure deux formes de ce registre. Ce faisant, « il ignore complètement une partie de la littérature européenne inspirée dans laquelle les forces telluriques, mystiques et païennes imprègnent encore les mentalités et les modes de vie²⁹ », comme le note très justement Charles W. Scheel dans son commentaire de cette préface. Nous percevons ainsi comment Carpentier oriente son discours et tend à rendre scientifiques et rationnels des éléments qui sont au fond moins analytiques

que passionnels. Comment, en effet, considérer avec objectivité la rage et l'emportement qui sourdent de ses propos dévalorisants envers les artistes européens ? Il semble que l'hystérisation perce véritablement ici derrière l'apparente logique argumentative du discours et que celle-ci, bien que partiellement stratégique, dépasse toutefois le cadre de la provocation maîtrisée pour servir des croyances profondes devenues principes littéraires aux yeux de l'auteur. Preuve en est que ce qui permettrait de distinguer, pour Carpentier, ces deux formes de merveilleux, l'une, on l'a comprise, sincère et fondée, l'autre artificielle et sans valeur, serait une croyance d'ordre quasi religieux en ses pouvoirs : « La sensation du merveilleux présuppose une foi³⁰ ». Les Américains sont dotés de cette foi, alors que les Européens, à quelques exceptions près³¹, se contentent d'apprendre et d'appliquer des « codes par cœur³² ». Et Carpentier reprend l'exemple haïtien pour évoquer le personnage de Mackandal, merveilleux car doté de pouvoirs magiques « par la foi de ses contemporains³³ ».

- 7 Plus largement, c'est la force des croyances présentes en Amérique latine qui permet d'atteindre à ce réalisme merveilleux. Carpentier en vient donc à lier un registre littéraire à la foi des individus d'une part, et à la terre où ils ont grandi et vécu d'autre part, les deux étant bien entendu indissociables, puisque « grâce à son paysage vierge, à la nature de sa formation, à son ontologie, à la présence faustienne de l'Indien et du nègre, à la Révélation que constitua sa découverte, aux féconds métissages qu'elle provoqua, l'Amérique est très loin d'avoir épuisé son capital de mythologies³⁴ ». Le réel merveilleux ne peut donc être détaché d'une terre, d'une histoire, de ses mythologies et de ses croyances. En ce sens, il est de l'ordre du géographique et du culturel et ne peut se penser hors du territoire où il a été observé. C'est en s'appuyant sur ces deux notions que sont la croyance et la réalité au sens le plus matériel du terme, que Carpentier va définir le réel merveilleux américain et l'isoler définitivement du merveilleux européen, dénué de tout ancrage dans la terre et de toute foi de la part de ceux qui y recourent. Nous voyons ici comment deux idées-clés autour de la réalité et de sa représentation, déjà présentes dans le texte de Franz Roh, sont reprises par Carpentier, mais de manière détournée, afin de faire de ce qui est au fond une nouvelle forme de réalisme magique – en dépit du changement de terminologie – une

spécificité américaine. Roh mettait d'abord au jour l'idée d'un réalisme renouvelé, prioritairement marqué par un fort subjectivisme et plus encore par un regard dit « magique » posé sur le monde. Il s'agit bien une nouvelle fois, avec Carpentier, de porter un regard particulier sur la réalité pour proposer un nouveau réalisme teinté de subjectivité. Mais Roh insistait sur la dimension énigmatique du réel en faisant de l'objet concret un problème et non une évidence, de manière à révéler l'étrangeté même d'une réalité quotidienne qui pouvait à première vue sembler anodine. En convoquant la croyance comme élément moteur du réel merveilleux, Carpentier infléchit cette réalité du côté, non pas d'un magique synonyme de bizarre, comme chez Roh, mais d'un magique merveilleux où toutes les manifestations extraordinaires sont permises (métamorphoses – Mackandal est d'ailleurs un personnage capable de se transformer –, présence de fantômes, apparitions, etc) ; et sans pour autant que celles-ci soient perçues de manière problématique par les personnages, le narrateur ou même l'auteur, puisque la croyance même en ces phénomènes les rend finalement aussi réalistes que n'importe quelle manifestation propre à notre univers réel de lecteur européen. Par ailleurs, Franz Roh faisait aussi implicitement saillir l'idée d'une représentation existentielle, contribuant à faire de la réalité montrée, sortie du néant même, le plus grand des miracles, qui se devait d'être célébré pour lui-même et qui dotait inévitablement cette peinture d'une dimension spirituelle forte. Carpentier exalte à son tour le miracle de la réalité, mais il le fait, non plus en lien avec une quelconque philosophie de l'être, mais avec la terre elle-même, celle-là même sur laquelle l'on naît, l'on grandit, l'on vit :

Le merveilleux commence à l'être lorsqu'il surgit d'une altération inattendue de la réalité (le miracle), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'une illumination inhabituelle ou qui favorise singulièrement les richesses inaperçues de la réalité, d'un élargissement des échelles et des catégories de la réalité, perçues avec une particulière intensité en vertu d'une exaltation de l'esprit qui le conduit à une manière d'« état limite³⁵ ».

- 8 En faisant de l'espace latino-américain un territoire magique et une force vive en soi, le romancier cubain infléchit là encore la thèse de

Roh pour faire de cette association entre réalité et miracle un principe spécifiquement américain.

- 9 Une telle définition n'est pas anodine tant elle va permettre à Carpentier d'affirmer implicitement, à travers la création du réel merveilleux, la singularité artistique d'un territoire, et de signer ainsi son acte de naissance et son indépendance face à l'Europe, pôle ancestral dominant et même écrasant. Dans un court essai rédigé directement en français, Carpentier évoquait déjà, en 1931, son espoir et même sa certitude de voir la littérature romanesque latino-américaine prendre une place importante et méritée au sein de la littérature mondiale :

Par son âpreté, par les visions nouvelles qu'elle nous offre, par le visage inattendu des milieux qu'elle évoque, elle [la production romanesque moderne d'Amérique latine] ne tardera sans doute pas à occuper, dans la littérature mondiale, la place qu'elle mérite³⁶.

- 10 Il s'agit donc ici, derrière l'enjeu terminologique et définitionnel, de mettre un terme à des décennies et même à des siècles de tutelle sous la houlette de la grande Europe, pourvoyeuse sans fin de modèles littéraires, de courants artistiques, de notions précisément définies que l'Amérique semblait seulement en droit de récupérer et d'imiter sans jamais trouver sa véritable voie/voix. Si Carpentier court-circuite le débat en se détachant de manière polémique et agressive de l'art européen et hystérise ainsi le discours, c'est donc peut-être avant tout par stratégie, quitte pour cela à se montrer excessif, voire caricatural.

- 11 Tel est sans doute le cas lorsqu'il compare la peinture de la forêt martiniquaise par André Masson et celle de la jungle cubaine par Wilfredo Lam :

L'on observa que lorsque André Masson voulut dessiner la forêt de la Martinique, avec l'extraordinaire fouillis de sa végétation, et l'obscène promiscuité de certains fruits, la vérité merveilleuse du sujet dévora le peintre, le laissant impuissant ou peu s'en faut devant le papier blanc. Et il fallut que ce fût un peintre d'Amérique, le Cubain Wilfredo Lam, qui nous montrât la magie de la végétation tropicale, la Création de Formes effrénée de la nature de nos pays – avec toutes ses métamorphoses et symbioses –, dans des tableaux monumentaux d'une expression unique dans la peinture contemporaine³⁷.

- 12 Il semble impossible aux yeux de Carpentier qu'un artiste européen puisse rendre compte d'un paysage qui lui est au départ culturellement étranger. On constate pourtant que Carpentier a, une vingtaine d'années plus tôt, consacré un article élogieux à « André Masson, sa jungle et ses poissons³⁸ », dans lequel il soulignait la poésie de sa peinture. Parlant d'œuvres comme le célèbre *Bataille de poissons* (1926) ou de ses tableaux de sable, il louait la puissance d'imagination de l'artiste en recourant, ce qui résonne après coup assez ironiquement, à la métaphore de la jungle :

Un matin, le peintre découvrit cette jungle au fond de son imagination. Il y avait des arbres membraneux, des branches avec un aspect d'artères coupées, des feuilles semblables à des mains tendues, des troncs étirés comme des anges du Gréco. Il y avait des sentiers garnis de fleurs qui ressemblaient à des bouches ; des racines qui s'entremêlaient comme des circonvolutions cérébrales... Masson pénétra dans la jungle insolite, et se mit à nous révéler ses plus étranges aspects. [...] Depuis cette époque, Masson n'est plus ressorti de sa jungle. Plaise à Dieu qu'il continue à nous raconter ses prodiges³⁹ !...

- 13 Dans sa comparaison des tableaux *Martinique* de Masson (1941) et *La Jungla (La Jungle)* de Lam (1943), il semble cette fois dénier toute puissance d'imagination au peintre français. Plus précisément, celle-ci se serait tarie au contact de la végétation luxuriante d'une terre qui n'est pas la sienne. Mais l'utilisation du possessif dans le texte précité (« la nature de nos pays » ; « nuestra naturaleza ») est cependant révélatrice de sa revendication de la précellence de l'art américain par les Américains eux-mêmes, qui se fait dans un geste patriotique parfaitement assumé, même si celui-ci nécessite de délaissier, au moins temporairement, une certaine finesse d'analyse et la lucidité de son regard d'esthète⁴⁰. Lorsqu'il affirme par ailleurs catégoriquement, au sujet de son roman haïtien, que « tout est merveilleux dans une histoire qu'il est impossible de situer en Europe⁴¹ » et lorsqu'il fait mine de s'interroger, dans une formule finale restée célèbre, tant elle résonne comme un adage malgré (et peut-être même de par) sa forme de question rhétorique, « qu'est l'histoire de l'Amérique tout entière si ce n'est une chronique du réel-merveilleux⁴² ? », il cherche là aussi indéniablement à doter son continent, encore émergeant sur la scène artistique internationale, d'une singularité forte.

- 14 En ce sens, le réel merveilleux serait-il le possible vecteur de l'affirmation littéraire de l'Amérique latine aux yeux du reste du monde ? Énoncée maintenant, la formule prend évidemment une tournure prémonitoire. Il n'empêche que si la préface de Carpentier est passée à la postérité, c'est parce qu'elle a non seulement inspiré beaucoup de jeunes auteurs latino-américains, mais aussi posé les fondements d'une pratique romanesque typiquement latino-américaine, tout en faisant couler beaucoup d'encre. Il est cependant indéniable que la génération suivante, celles des années 1960, a profité de la brèche ouverte par Carpentier grâce à ce que l'on pourrait presque considérer comme un manifeste du réel merveilleux. Les romanciers de la génération que les Européens appelleront eux-mêmes « le boom » en raison de son explosion aussi soudaine que majeure dans le monde occidental⁴³, s'inscrivent dans la lignée de cette croyance en la terre et en la foi elle-même. Dans une série d'entretiens avec Plinio Mendoza, Gabriel Garcia Márquez affirme que « le monde caraïbe [lui] a appris à porter un autre regard sur la réalité, à accepter les éléments surnaturels⁴⁴ » ; et il ajoute que le propre de ce monde caraïbe est son « aptitude à porter sur la réalité un certain regard magique⁴⁵ ». Que sont ces déclarations sinon une reprise de celles de Carpentier sur le caractère bien spécifique d'une terre, sur le lien indéfectible entre celle-ci et le merveilleux, et sur la subjectivité à la source du magique qui en découle ? Cette interdépendance entre une réalité incitant à lire en elle le magique et la force du regard magique qui en émane, Carpentier la voyait possible sur le territoire latino-américain seulement, et Garcia Márquez l'ancre pour sa part dans un espace encore plus restreint, celui de la côte caraïbe qui l'a vu grandir, faisant alors du quotidien même, comme ce sera le cas de beaucoup de romanciers latino-américains, une réalité extraordinaire, un miracle chatoyant. Dans son célèbre roman, *La Casa de los espíritus* (*La Maison aux esprits*, 1982), Isabel Allende semble confirmer, une génération plus tard, la spécificité de la terre et du regard latino-américains lorsqu'elle décrit, par le biais de son narrateur, une toile représentant l'héroïne du roman, Clara, qui est dotée de pouvoirs surnaturels :

Sur la toile, on peut voir une femme mûre, de blanc vêtue, avec des cheveux argentés et une douce expression de trapéziste volante sur son visage, se prélassant dans un fauteuil à bascule suspendu au-dessus du niveau du sol, flottant ainsi parmi les rideaux à fleurs, un

vase retourné planant dans les airs et un gros chat noir sur son séant contemplant le tout d'un air important. Influence de Chagall, dit le catalogue du musée, mais rien n'est moins vrai. Le tableau correspond exactement à la réalité que connut l'artiste dans la demeure de Clara⁴⁶.

- 15 Une telle vision, qui coupe radicalement avec un regard européen trop rationnel, permet une nouvelle fois d'inscrire l'art et la littérature d'Amérique latine dans une logique locale et territoriale, où le quotidien même est miracle.
- 16 Pourtant, il ne s'agit pas non plus de s'isoler complètement de l'Europe et d'un héritage étranger. En ce sens, García Márquez se détache de Carpentier et de son discours hystérisé. Car s'il en appelle à un regard spécifiquement caribéen, il n'en affirme pas moins l'importance des lectures européennes ou nord-américaines qui ont nourri son œuvre. À Joyce et Faulkner, dont il reprend des techniques de récit, revendiquant ainsi l'héritage de tout un pan du roman moderniste, il ajoute de grands noms qui ont innervé sa propre approche poétique et merveilleuse du monde : Kafka, dont il dit qu'il est le premier à lui avoir fait découvrir une autre voie que celle de la rationalité dans l'écriture, et Conrad, chez lequel il apprécie « une certaine manière d'aborder la réalité, par le biais, qui la fait paraître poétique⁴⁷ ». Serait-ce à dire que l'ancrage territorial et culturel n'est pas tout ? Cela semble évident, tant cette littérature latino-américaine s'est construite dans une savante imbrication entre plusieurs héritages littéraires (au sein desquels la littérature européenne tient une place majeure), auxquels elle a su donner, par le recours au réel merveilleux, une coloration unique. García Márquez reprend donc à Carpentier les croyances relatives au lien entre un territoire et une pratique réaliste magique de la littérature, mais il s'écarte de la vision tranchée de son aîné, qui, dans un geste à la fois excessif et passionnel, ne voyait aucun lien entre cette pratique américaine du merveilleux et celle de l'Europe. Wilfredo Lam, dont Carpentier admirait les toiles, ne disait finalement pas autre chose. Si sa peinture est le fruit d'un territoire et d'une histoire, notamment coloniale, elle doit aussi beaucoup, sur le plan technique, aux peintres européens et plus spécifiquement français de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle (Lam mentionnait notamment Cézanne et Matisse). C'est ce qui fait dire à José Manuel Noceda :

La Jungla incarne la représentation du paysage et du contexte cubano-caribéen, dans toute sa complexité et son syncrétisme. [...] Au-delà de toute géographie physique ou de n'importe quelle cartographie géoculturelle, dans une sorte de liaison interculturelle, elle confère une tournure particulière aux canons du modernisme avec l'insertion d'images, de signes et de symboles, provenant des cultures populaires, des mythes, [des] religions et de la présence d'héritage ancestral d'origine africaine dans la Caraïbe⁴⁸.

- 17 La pensée de Carpentier tend ainsi à être relativisée. Il n'en demeure pas moins que l'hystérisation qui caractérise sa préface-manifeste a peut-être donné une impulsion nécessaire vers l'autonomisation du continent, même s'il s'est agi ensuite, pour la génération littéraire suivante, de revenir à plus de mesure et de lucidité en réaffirmant le caractère complexe et syncrétique de toute création et en réconciliant de nouveau le Nord et le Sud, l'Europe occidentale (et dans une moindre mesure l'Amérique du Nord) et l'Amérique latine.
- 18 Le réel merveilleux, tel que nommé et défini par Carpentier, continue par ailleurs d'imprimer sa marque sur le courant réaliste magique contemporain, sans cesser pour autant de poser problème, tant sur le plan terminologique que définitionnel. Un problème d'ordre terminologique d'abord, car si Carpentier avait souhaité se démarquer radicalement de l'Europe en faisant le choix d'une autre dénomination que celle de « réalisme magique », c'est cette expression qui s'est finalement majoritairement imposée dans la critique littéraire depuis plusieurs décennies, y compris pour parler du domaine latino-américain⁴⁹. Mais l'appellation de « réel merveilleux » n'ayant pas disparu pour autant, le trouble créé n'en est que plus grand. Car quelle(s) différence(s) entre réel merveilleux et réalisme magique ? La question est loin d'être réglée et même si de nombreuses tentatives de définition existent, il reste difficile de trouver un consensus. Pour certains, le réel merveilleux reste une invention relevant d'une stratégie hystérisée, invention dont le nom ne fait que cacher des aspects théoriques que l'on peut réinscrire dans le réalisme magique, et beaucoup d'ouvrages (monographies ou ouvrages collectifs) ne mettent en avant, et ce dès le titre, que la notion de « réalisme magique », comme c'est notamment le cas dans la critique anglo-saxonne⁵⁰. Pour d'autres, les deux expressions doivent être employées et mé-

ritent d'être distinguées. Charles W. Scheel, dans son ouvrage *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, s'applique ainsi, comme le titre l'indique explicitement, à tenter de discerner les deux notions, en s'appuyant sur de nombreuses sources théoriques (Carpentier, mais aussi Jacques S. Alexis et Irlemar Chiampi notamment pour le « réalisme merveilleux⁵¹ »). Il livre aussi sa propre vision du réalisme merveilleux, en le distinguant de la définition donnée par Amaryll Chanady du réalisme magique⁵². Nous ne détaillerons pas davantage ici ces questions de terminologie, qui nécessiteraient une longue étude et impliqueraient de regarder en détail ce qu'il en est du côté de la critique hispano-américaine elle-même. Nous retiendrons simplement que l'appellation de « réel merveilleux » ne va pas de soi et qu'elle ne s'est pas imposée dans le monde latino-américain avec autant de facilité que Carpentier l'aurait souhaité, puisque pour de nombreux critiques comme pour le grand public, beaucoup de romanciers latino-américains, Garcia Márquez en tête, continuent d'être prioritairement associés à la notion de réalisme magique.

- 19 Pourtant, un certain héritage des définitions posées dans la préface de *El reino de este mundo* demeure, même implicitement parfois, dans la théorie littéraire portant sur le réalisme magique lui-même. Des approches théoriques tentent certes d'unifier la notion et de définir un réalisme magique unique, quelle que soit son origine géographique. Tel est notamment le cas de celle, narratologique, proposée par Amaryll Chanady en 1985. Dans *Magical Realism and the Fantastic*⁵³, 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, qu'elle remplace par celui d'« antinomie », plus pertinent à ses yeux. Selon elle, 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. Dans le fantastique, constitué de deux niveaux de réalité (le naturel et le surnaturel), l'antinomie demeure irrésolue dans la mesure où le surnaturel qui surgit au cœur de la fiction déconcerte autant le lecteur que le personnage et le narrateur. Dans le réalisme magique au contraire, cette même antinomie entre naturel et surnaturel est résolue 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. Elle énonce ensuite un ensemble de procédés adoptés par le narrateur du récit réaliste magique pour permettre la parfaite intégration du code surnaturel dans le code naturel. Chanady fait ainsi du réalisme magique un mode narratif censé permettre d'inclure des œuvres issues de tout horizon géographique. Par cette approche globalisante qui passe par les structures narratives du texte, elle prend ses distances avec des développements théoriques qui tenteraient de définir le réalisme magique en fonction du pays, du continent ou de la région du monde dont il est issu. Comme le souligne Charles W. Scheel, « cette nouvelle définition, parce que strictement narratologique, ne préjuge nullement d'un contexte culturel spécifique, d'une orientation politique du récit, ou de l'appartenance à un quelconque courant littéraire historique⁵⁴ ». Il n'empêche que cette proposition ne permet pas d'inclure tous les textes qui se revendiquent réalistes magiques, ne serait-ce que parce que d'autres critères que narratologiques sont à prendre en compte, mais aussi parce que certaines œuvres ne se laissent pas réduire à ce schéma de pensée orienté autour de cette idée de résolution antinomique⁵⁵. Si cette théorie a cependant le mérite d'éviter de scinder les textes entre Europe occidentale et Amérique latine notamment, d'autres en revanche vont avoir tendance à catégoriser le réalisme magique selon une logique plus binaire qui, sous des appellations variables, n'en recoupe pas moins une certaine dichotomie Nord/Sud ou du moins Europe/Amérique, telle que la pensait déjà Carpentier dans sa préface. Jean Weisgerber distingue ainsi « deux grandes variétés de réalisme magique » dans le « bilan provisoire » du gros ouvrage sur le réalisme magique qu'il a dirigé :

La « savante » qui s'appuie sur l'art et la spéculation pour illuminer, rebâtir même un univers conjectural au départ est, avant tout, l'apanage des écrivains européens, mais Borges y ressortit aussi à l'occasion. Quant à l'espèce collective, mythique ou folklorique, on la rencontre spécialement en Amérique hispanique, quoiqu'elle se soit répandue ailleurs. L'exploration de la mémoire des peuples, le retour aux sources primitives n'est pas le monopole des écrivains américains⁵⁶.

20 Cette opposition entre un versant intellectuel et spéculatif du réalisme magique, qui serait européen, et un versant mythique et folklo-

rique, qui serait américain, n'est évidemment pas sans rappeler la distinction que faisait Carpentier entre le merveilleux littéraire européen et le réel merveilleux américain⁵⁷. Dans le même ordre d'idées, Roberto González Echevarría commentant Carpentier avait déjà opéré une distinction assez proche, rappelée par Wendy B. Farris : « La tendance épistémologique du réalisme magique, au sein de laquelle les éléments merveilleux viennent du regard d'un observateur, et la tendance ontologique, dans laquelle l'Amérique est en elle-même considérée comme merveilleuse (*lo real maravilloso* de Carpentier⁵⁸) ». La formulation incite à distinguer entre vision purement subjective et réalité objective car magique en soi, mais les termes employés pour caractériser les deux tendances du réalisme magique semblent revenir à cette opposition entre savoir (épistémologie) et être (l'ontologie renvoyant ici à une réalité vécue et sentie), qui était au fondement de la théorie de Carpentier et appuyait sa définition du réel merveilleux américain, fût-elle davantage de l'ordre de la conviction personnelle que de l'argumentation véritablement construite. Il semble donc que toute une part de la critique contemporaine ait fait sienne la séparation revendiquée avec passion par Carpentier entre Europe et Amérique et qu'elle soit parvenue à rationaliser un propos qui était au départ, comme nous l'avons souligné, davantage de l'ordre de l'émotion et de la subjectivité que de l'argumentation scientifiquement fondée. Mais au contraire de cette approche binaire et clivante, Wendy B. Farris revendique pour sa part un « projet [...] inclusif, étant donné [son] envie de défendre le fait que le réalisme magique est une composante majeure de la littérature narrative contemporaine et internationale⁵⁹ ». Elle prône en effet l'idée d'un rapprochement entre réalisme magique et fiction postmoderne, qui inscrirait le premier dans un courant littéraire mondialisé. Là où l'approche globalisante d'Amaryll Chanady consistait à faire du réalisme magique un mode narratif, celle de Wendy B. Farris consiste quant à elle à en faire un mode critique de la fiction. Dans les deux cas, il s'agit de se tenir à l'écart d'une perspective culturelle où le réalisme magique serait, dans la lignée de l'approche de Carpentier, l'expression d'un système de croyances particulier. On peut cependant s'interroger sur la possibilité réelle d'une vision unificatrice qui échapperait à un regard culturel et à cette dichotomie entre épistémologie et ontologie, rationalité et croyance, intellectualisme et mythe. Si l'on revient à Chanady par exemple, sa théorie part du présupposé que le

suraturel est un code étranger et irrationnel, et c'est dans cette optique qu'elle 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 suraturel au cœur de la diégèse, et s'inscrit dès lors dans une perspective rationnelle qui fait fi de la foi revendiquée par Carpentier comme présupposé initial nécessaire à toute approche du merveilleux. En ce sens, les approches dites épistémologique et ontologique demeurent peut-être toujours bien présentes, si ce n'est dans la répartition des œuvres opérée par les critiques, du moins dans l'idéologie qui sous-tend la pensée de ces derniers.

- 21 En conclusion, on soulignera que si le réalisme magique reste aujourd'hui encore si difficile à cerner et à définir, cela demeure en partie lié au trouble causé par la mise au jour d'un concept concurrent, qui au milieu du xx^e siècle, a cherché à s'imposer au détriment de réflexions préalablement posées en Europe. En désirant doter sa région du monde de cette notion artistique inédite et spécifique qu'est le « *real maravilloso* », Alejo Carpentier a volontairement dévalué le registre merveilleux tel qu'il était pratiqué jusque-là sur le Vieux Continent. Permettre l'émergence de l'Amérique au niveau mondial nécessitait en effet de nier les apports européens et même de les déconsidérer, dans la mesure où seule une Amérique affranchie et créatrice de ses propres catégories littéraires et artistiques pourrait parvenir à s'affirmer. Dans une préface penchant du côté du manifeste, le romancier cubain a ainsi choisi la provocation et l'excès, voire une certaine mauvaise foi, au détriment d'une analyse scientifiquement plus fondée des productions européennes et américaines mettant en jeu le merveilleux. Cette tendance à l'hystérisation, en partie calculée du fait de ses enjeux stratégiques, mais sans doute aussi en partie inconsciente tant Carpentier croyait vraiment en cette foi qu'il revendiquait comme nécessaire au fondement de toute pratique du merveilleux, a donné lieu à un intense débat intellectuel et théorique qui, plus de soixante-dix ans plus tard, se poursuit toujours et démontre qu'au-delà de la recherche de définitions proprement dites, le jeu d'opposition mis en place par Carpentier entre Europe et Amérique, ou plus largement désormais entre Nord et Sud, demeure sous-

jacent. La fréquente association entre réalisme magique (ou réalisme merveilleux) et études postcoloniales le prouve. Si le premier semble s'épanouir davantage sur des terres anciennement colonisées et avoir donc partie liée avec la domination politique et économique, il s'inscrit aussi au sein de cultures qui font la part belle aux croyances et aux mythes au détriment de la pure rationalité. Cette orientation du réalisme magique du côté de territoires et de cultures spécifiques, souvent au détriment de l'Europe ou de l'Amérique du Nord, est le signe que Carpentier avait peut-être vu juste, ou bien que son discours, fût-il de l'ordre de l'hystérisation, a marqué les esprits au point de s'imposer dans les pratiques.

1 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.

2 L'expression de « Nouvelle Objectivité » (*Neue Sachlichkeit* en allemand) est celle qui fut choisie par le directeur de la Kunsthalle de Mannheim, Gustav Hartlaub, pour la première grande exposition de la peinture allemande des années 1920, intitulée très exactement « Nouvelle Objectivité. Peinture allemande depuis l'expressionnisme » (« *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* ») et présentée de juin à septembre 1925. En cette année 2022, une grande exposition présentée au centre Pompidou à Paris revient sur cette période et a elle-même pour titre « Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité » (11 mai-5 septembre 2022).

3 Jean REUBREZ, « Préface », dans *Postexpressionnisme. Réalisme magique*, p. 9. J. Reubrez évoque notamment une grande exposition à la Kunsthalle de Bielefeld en 1990 intitulé « Nouvelle Objectivité. Réalisme magique » (« *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus* »).

4 F. Roh mentionne de nombreux artistes dans son ouvrage, mais l'on pourra ici signaler, parmi les peintres allemands les plus cités, Otto Dix, George Grosz, Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt et Max Beckmann.

5 On signalera que l'expression a toutefois pu ressurgir plus tard et ailleurs qu'en Allemagne ou même en Europe dans le monde de l'art, comme en témoigne l'exposition organisée à New York au MoMA en 1943, intitulée « *American Realists and Magic Realists* ». On pouvait y admirer des œuvres d'Edward Hopper notamment, mais aussi celles de plus d'une vingtaine

d'autres peintres contemporains comme Charles Sheeler, Ivan Le Lorraine Albright, Peter Blume, Paul Cadmus ou John Atherton. Dans l'introduction du catalogue de l'exposition rédigée par Lincoln Kirstein, ce dernier n'évoque cependant pas F. Roh et le réalisme magique allemand. Mais il mentionne, et c'est une nouvelle fois révélateur de la postérité des dénominations, la « *Neue Sachlichkeit* » : « There is a new departure, a new objectivity in fact, which strongly recalls the *Neue Sachlichkeit* of the nineteen-twenties, that attitude ferociously expressed in Germany by Otto Dix » (Lincoln Kirstein, « Introduction », dans *American Realists and Magic Realists*, sous la dir. de Dorothy C. Miller et Alfred H. Barr, Jr., New York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 8 : « Il existe un nouveau départ, une nouvelle objectivité en vérité, qui rappelle fortement la *Neue Sachlichkeit* des années 1920, ce style représenté avec férocité par Otto Dix en Allemagne » – notre traduction –). Document en ligne à l'adresse : https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2854_300161759.pdf (consulté le 9 août 2022).

6 Dans son ouvrage *Histoire de l'art allemand entre 1900 et aujourd'hui* (*Geschichte des Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*), paru en 1958 chez Bruckmann à Munich, F. Roh a définitivement abandonné l'appellation de « réalisme magique » (« *Magischer Realismus* ») au profit de celle de « *Neue Sachlichkeit* ».

7 F. ROH, *Postexpressionnisme. Réalisme magique*, p. 54.

8 *Ibid.*, p. 46.

9 *Ibidem.*

10 *Ibidem.*

11 J. REUBREZ, « Préface », dans *Postexpressionnisme. Réalisme magique*, p. 13.

12 F. ROH, *Postexpressionnisme. Réalisme magique*, p. 43.

13 *Ibid.*, p. 47.

14 *Ibidem.*

15 *Ibid.*, p. 53.

16 *Ibidem.*

17 *Ibid.*, p. 48.

18 Carpentier ne citera (enfin) F. Roh que bien plus tard, dans ce que l'on peut considérer comme un troisième manifeste du *real maravilloso*, qui est une conférence donnée par l'auteur à Caracas en 1975, intitulée en français « Le Baroque et le réel merveilleux », et parue dans *Tientos, diferencias y*

otros ensayos (Barcelone, Édition Plaza & Janés, 1987) : « El término de realismo mágico, fue acuñado en los alrededores del año 1924 o 1925 por un crítico de arte alemán llamado Franz Roth [sic] en un librito publicado por la Revista de Occidente, que se titula *El realismo mágico*. » (A. CARPENTIER, cité par Charles W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 57, note 12) : « Le terme de réalisme magique a été créé autour de l'année 1924 ou 1925 par un critique d'art allemand nommé Franz Roth [sic] dans un livre publié par la *Revista de Occidente*, qui s'intitule *El realismo mágico*. » (notre traduction). On notera l'approximation dans les déclarations de Carpentier, puisqu'il fait erreur sur le nom de Roh, ne connaît pas exactement la date de publication du texte en Allemagne et abrège le titre traduit de l'ouvrage. Dans la suite de son discours, il commente rapidement les analyses picturales de Roh et C. W. Scheel a bien montré que ces commentaires sont problématiques, voire faussés (voir C. W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, p. 57-59).

19 A. CARPENTIER, « Le Réel merveilleux en Amérique », p. 347 : « literatura maravillosa » (« Prólogo », p. 10).

20 *Ibid.*, p. 344 : « La desconcertante pobreza imaginativa de un Tanguy, por ejemplo, que desde hace veinticinco años pinta las mismas larvas pétreas bajo el mismo cielo gris » (*Ibid.*, p. 7).

21 *Ibid.*, p. 343 : « Invocado por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniquies de costurera, de vagos monumentos fàlicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. » (*Ibid.*, p. 6).

22 *Ibidem* : « taumaturgos » (*Ibidem*).

23 *Ibidem* : « burócratas » (*Ibidem*).

24 *Ibidem* : « a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance » (*Ibidem*).

25 *Ibidem* : « los viejos clisés de la selva de Brocelianda » (*Ibidem*).

26 *Ibidem* : « la utilería [...] de la novela negra inglesa » (*Ibidem*).

27 *Ibidem* : « la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso » (*Ibid.*, p. 5).

28 *Ibid.*, p. 345 : « una artimaña literaria » (*Ibid.*, p. 8).

29 C. W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, p. 48. C. W. Scheel cite notamment des écrivains comme Giono, Ramuz ou Bosco.

30 A. CARPENTIER, « Le Réel merveilleux en Amérique », p. 345 : « la sensación de lo maravilloso presupone una fe. » (« Prólogo », p. 8).

31 Carpentier cite les romans espagnols *Amadis de Gaule* et *Tirant le Blanc*, et *Les Pérégrinations de Persilès et de Sigismonde* de Cervantès. Il mentionne ensuite des anecdotes au sujet de Marco Polo, Martin Luther et Victor Hugo, qui prouvent leur foi dans le merveilleux, avant de souligner la « foi au tournesol » de Van Gogh, qui lui a permis de « fixer sa révélation sur une toile. » (*Ibidem*) : « A Van Gogh bastaba con tener fe en el Girasol, para fijar su revelación en una tela. » (*Ibidem*).

32 *Ibid.*, p. 343 : « códigos de memoria » (*Ibid.*, p. 6).

33 *Ibid.*, p. 347 : « por la fe de sus contemporáneos » (*Ibid.*, p. 10).

34 *Ibid.*, p. 348 : « por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revolución que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. » (*Ibid.*, p. 11).

35 *Ibid.*, p. 345 : « Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. » (*Ibid.*, p. 7-8).

36 A. CARPENTIER, « Les points cardinaux du roman en Amérique latine », dans *Essais littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2002, p. 70.

37 A. CARPENTIER, « Le Réel merveilleux en Amérique », p. 344 : « Obsérvese que cuando André masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de Formas de nuestra naturaleza – con todas sus metamorfosis y simbiosis –, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea. » (« Prólogo », p. 7).

38 A. CARPENTIER, « André Masson, sa jungle et ses poissons », dans *Chroniques*, p. 127-132. L'article est paru dans *Social* en octobre 1929.

39 *Ibid.*, p. 129-130.

40 C'est particulièrement net si nous lisons la plupart des chroniques écrites par Carpentier, où la justesse de son regard et la rigueur de ses observations, analyses et commentaires sur l'art, qu'il soit pictural ou littéraire, sautent aux yeux.

41 A. CARPENTIER, « Le Réel merveilleux en Amérique », p. 348 : « Todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa » (« Prólogo », p. 12).

42 *Ibid.*, p. 349 : « ¿[...] qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso ? » (*Ibidem*).

43 Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez pour ne citer que les plus célèbres.

44 Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Une Odeur de goyave. Entretiens avec Plinio Mendoza*, Paris, Belfond, 1982, p. 71, traduit de l'espagnol par Jacques Gilard.

45 *Ibidem*.

46 Isabel ALLENDE, *La Maison aux esprits*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 2011 [1986], p. 333, traduit de l'espagnol par Claude et Carmen Durand : « En la tela puede verse a una mujer madura, vestida de blanco, con el pelo plateado y una dulce expresión de trapecista en el rostro, descansando en una mecedora que está suspendida encima del nivel del suelo, flotando entre cortinas floreadas, un jarrón que vuela invertido y un gato gordo y negro que observa sentado como un gran señor. Influencia de Chagall, dice el catálogo del museo, pero no es así. Corresponde exactamente a la realidad que el artista vivió en la casa de Clara. » (Isabel ALLENDE, *La Casa de los espíritus*, Barcelone, Plaza & Janés, 1995, p. 282).

47 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Une Odeur de goyave*, p. 63.

48 José Manuel NOCEDA, « La Jungla », notice en ligne à l'adresse : <https://www.reseau-canope.fr/art-des-caraibes-ameriques/oeuvres/la-jungla.html> (consulté le 11 août 2022).

49 On pense notamment à l'article d'Angel FLORES, « Magical Realism in Spanish American Fiction » (*Hispania* 38/2, 1955, p. 114-129), publié sept ans seulement après la première parution du texte de Carpentier dans *El Nacional*. Flores va contre l'idée que Carpentier serait l'initiateur du réalisme ma-

gique en Amérique latine et revient pour sa part à des sources européennes, mais pas à l'ouvrage de Franz Roh pour autant. Il s'inscrit davantage dans la tradition de la littérature de langue espagnole.

50 Quelques exemples : *Magical Realism, Theory, History, Community*, dirigé par Lois Parkinson ZAMORA et Wendy B. FARIS, dont Charles W. Scheel dit dans son ouvrage que « l'appellation de réalisme magique semble avoir complètement assimilé celle concurrente de réalisme merveilleux » (C. W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, p. 22) ; *Magical Realism and the Remystification of Narrative* de Wendy B. Faris ; *Magic(al) Realism* de Maggie Ann BOWERS ou encore *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence* de Christopher WARNES ; et un ouvrage très célèbre, celui de Amaryll Beatrice CHANADY, *Magical Realism and the Fantastic*, publié pour la première fois en 1985. On ajoutera, pour la critique francophone, le gros ouvrage *Le Réalisme magique. Roman, peinture, cinéma*, publié en 1987 sous la direction de Jean WEISGERBER.

51 Voir notamment le chapitre « Le “réalisme merveilleux” selon Jacques S. Alexis et Irlemar Chiampi » (C. W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, p. 71-86).

52 Voir le chapitre « Redéfinition d'un “réalisme merveilleux” distinct du réalisme magique chanadien (1991) » (*Ibid.*, p. 101-120).

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

54 C. W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, p. 98.

55 Tel est le cas notamment des romans d'Alejo Carpentier, y compris de *El reino de este mundo*. Voir sur ce point C. W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, p. 101.

56 J. WEISGERBER, « Bilan provisoire », dans *Le Réalisme magique. Roman, peinture, cinéma*, sous la dir. de Jean Weisgerber, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1987, p. 218.

57 Cette dichotomie, bien que parfois dépassée par la richesse d'œuvres mêlant inextricablement aspects intellectuels et aspects mythiques, peut toutefois se voir validée par certaines autres. Si les romans de García Márquez mettent indéniablement en avant le caractère mythique du réalisme magique, ceux d'une autrice contemporaine comme Marie NDiaye s'inscrivent en revanche nettement du côté intellectuel ou savant du réalisme magique. La romancière aime en effet convoquer la magie dans ses

réécrits, mais son merveilleux n'a rien de la truculence et de l'éclat de celui des récits latino-américains. C'est au contraire un magique assez terne, voire morose, comme dans *La Sorcière* (1996) où les pouvoirs de l'héroïne sont faibles et où les séances de divination se font dans le sous-sol d'un pavillon de banlieue standardisé. Surtout, si le magique est banalisé, c'est la réalité quotidienne qui se dote peu à peu d'une apparence invraisemblable. Mais cette invraisemblance ne relève pas du miracle chatoyant, pas plus qu'elle ne renvoie à une réalité aux qualités intrinsèquement surnaturelles. De plus, le caractère étrange et décalé du réel se met en place grâce à des procédés purement narratifs et littéraires. C'est en déstabilisant le cadre réaliste de l'intrigue depuis l'intérieur même de ce cadre (en mettant à mal la logique de l'enchaînement des événements dans la diégèse, en exacerbant des coïncidences totalement artificielles, en ébauchant des pistes narratives avant de les abandonner pour en suivre de nouvelles, etc) que Marie NDiaye crée le surnaturel du réel, en soi beaucoup plus proche du caractère énigmatique énoncé par Franz Roh que du côté magique et miraculeux présenté par Carpentier, puis par les réalistes magiques latino-américains. Pour une approche de ce réalisme magique « savant » dans *La Sorcière* de Marie Ndiaye, voir l'article d'Andrée MERCIER, « *La Sorcière* de Marie Ndiaye : du réalisme magique au banal invraisemblable », *Analyses*, vol. 4, printemps-été 2009, n°2. Article disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.flsh.ulaval.ca/sites/flsh.ulaval.ca/files/flsh/litterature-theatre-et-cinema/professeurs/sorciere-marie-ndiaye-realisme-magique-banal-invraisemblable-mercier.pdf> (consulté le 13 août 2022).

58 Wendy B. FARIS, « Scheherazade's Children : Magical Realism and Postmodern Fiction », dans *Magical Realism. Theory, History, Community*, sous la dir. de Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora, Durham (Caroline du Nord), Duke University Press, 1995, p. 165 : « The epistemological [type of magical realism], in which the marvels stem from an observer's vision, and the ontological, in which America is considered to be itself marvelous (Carpentier's *lo real maravilloso*). » (notre traduction). Pour cette analyse proposée par Roberto GONZÁLEZ EXHEVARRIA, voir son article « Isla a su vuela fugitiva : Carpentier y el realismo mágico », *Revista Iberoamericana*, vol. XL, 1974, n°86, p. 36-37.

59 W. B. FARIS, « Scheherazade's Children : Magical Realism and Postmodern Fiction », p. 187, note 8 : « My project here is [...] inclusive, given my wish to argue that magical realism is a central component of contemporary international narrative. » (notre traduction).

Français

L'expression européenne de « réalisme magique » (1925) a été concurrencée par celle de « *real maravilloso* », définie par Alejo Carpentier (1949). Derrière ce changement de terminologie se cache toute une stratégie rhétorique, destinée à lier la notion au territoire américain au détriment de l'Europe. Il s'agira de s'intéresser de près à sa mise en place, en observant, à travers les ressorts davantage affectifs qu'intellectuels qui la sous-tendent, son lien à une forme d'hystérisation, mais aussi de voir comment elle a marqué durablement les approches théoriques relevant du réalisme magique.

English

The European expression of “magical realism” (1925) was rivaled by the expression of “*real maravilloso*”, defined by Alejo Carpentier (1949). Behind this change in terminology lies a whole rhetorical strategy, intended to link the notion to American territory at the expense of Europe. We will look closely at its implementation, observing its link to a form of hysterization, through the emotional rather than intellectual springs that underlie it. We will also study how this strategy has had a lasting impact on the theoretical approaches of magical realism.

Mots-clés

réalisme magique, réel merveilleux, Carpentier (Alejo), Amérique, foi

Keywords

magical realism, marvelous real, Carpentier (Alejo), America, faith

Vanessa Besand

Université de Bourgogne, CPTC