



**HAL**  
open science

# De quelques malentendus à propos du réalisme magique à la lumière du cas chinois

Philippe Postel

► **To cite this version:**

Philippe Postel. De quelques malentendus à propos du réalisme magique à la lumière du cas chinois. 2025. <hal-05222947>

**HAL Id: hal-05222947**

**<https://hal.science/hal-05222947v1>**

Preprint submitted on 25 Aug 2025

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Je voudrais proposer une réflexion sur le courant du réalisme magique qui a fait l'objet de l'avant-dernière question de littérature comparée proposée aux étudiants préparant l'agrégation de lettres modernes. Le programme comportait trois œuvres dont le roman emblématique du réalisme magique, *Cent ans de solitude*, emblématique dans le sens où la critique, parfois une critique journalistique, l'a consacré comme le plus représentatif parmi les romans magico-réalistes. À côté de *Cent ans de solitude* figuraient deux autres romans qui opèrent un écart par rapport au roman de Gabriel García Márquez, écart culturel puisque *Les Enfants de minuit* (*Midnight's Children*, 1981) relèvent *a priori* du domaine indien et *La Fuite du temps* (*Riguang liunian* 日光流年, 1998), du domaine chinois. Le programme contredit ainsi l'idée qui s'est vue depuis longtemps contestée, selon laquelle le réalisme magique, c'est l'Amérique latine, un peu comme on a pu dire que le roman picaresque, c'est l'Espagne.

Je crois que cette position n'a plus cours aujourd'hui, en particulier parce qu'elle a été remplacée par une autre position critique, celle de la critique postcoloniale, selon laquelle le réalisme magique est un courant romanesque qui se prête à l'expression de pays qui sont ou ont été sous l'emprise de pays qui les dominaient économiquement, dans une logique impériale, voire qui les dépossédaient de leur propre autonomie politique, dans le cadre de la colonisation. C'est la célèbre expression forgée par Rushdie pour le titre d'un article paru en 1982 : « The Empire Writes Back with a Vengeance », autrement dit les pays dominés ou colonisés — l'« empire » — prend la parole ou la plume pour proposer une vérité non pas alternative mais élaborée d'un point de vue endogène, par opposition à la vérité imposée par le discours des puissants ou des vainqueurs.

Le programme semblait être ainsi présenter une cohérence propre à donner lieu à de belles dissertations ... mais, comme nous allons le voir, il faut toujours se méfier du discours critique quand il a tendance à se figer en *doxa*, ce qui est le cas souvent lorsque des enjeux géopolitiques l'emportent sur une analyse littéraire au plus près des textes. Je propose donc une réflexion autour de quatre malentendus à propos du réalisme magique, et ceci à la lumière du cas chinois, c'est-à-dire des auteurs chinois qualifiés de magico-réalistes, soit en premier lieu Mo Yan (莫言, 1955-) et Yan Lianke (阎连科, 1958-) ou, dans une moindre mesure, Gao Xingjian (高行健, 1940-), Can Xue (残雪, 1953-), Han Shaogong (韩少功, 1953-) et Yu Hua (余华, 1960-), ou encore, plus récemment Zhang Guixing (张贵兴, ou Chang Kuei-hsing, 張貴興, 1956-), un auteur taïwanais né en Malaisie, qui a publié en 2018 *La Traversée des sangliers* (*Yezhu duhe* 野猪渡河) publiée en France en 2022.

### **Premier malentendu : les Chinois ont fait du réalisme magique sans le savoir**

Ce que j'entends par là, c'est que, sans avoir connaissance des romans étrangers qualifiés par le discours critique de magico-réalistes, certains écrivains chinois ont produit des romans dont le contenu, l'esthétique et la visée parfois coïncident peu ou prou avec le courant du réalisme magique. Il s'agit d'un phénomène bien connu des comparatistes, que l'on nomme parfois « polygénisme »<sup>1</sup>, selon lequel un type de production artistique ou littéraire apparaît sous une forme à peu près similaire dans des contextes distincts, sans processus d'influence avéré.

En effet, l'histoire littéraire chinoise a défini une littérature dite « de recherche des racines » (*xungen wenxue* 寻根文学), qui s'est développée, du moins dans les premières années de son existence, indépendamment du réalisme magique et qui pourtant présente des traits communs avec ce courant. Cette littérature est née dans le contexte du déplacement forcé de certains jeunes urbains à la campagne pendant la Révolution Culturelle<sup>2</sup>. Ce « mouvement d'envoi à la montagne et à la campagne » (*shangshan xiexiang yundong* 上山下乡运动) pour être précis, est lancé à partir de 1968 et se prolonge jusqu'en 1980, et concerne environ dix-sept millions d'individus que l'on a nommés « jeunes instruits » (*zhishi qingnian* 知识青年, abrégé en *zhiqing* 知青), expression désignant les jeunes gens et jeunes femmes ayant bénéficié d'une instruction « supérieure » en milieu urbain. Précisons toutefois que Mo Yan ni Yan Lianke ne sont concernés car ils ne sont ni l'un ni l'autre des écrivains issus de la ville. Le mouvement prend le relais d'une première opération politique similaire au début des années soixante, mise en place par Liu Shaoqi (刘少奇, 1898-1959), alors président de la République, dans le but de réduire la population excédentaire des villes, mais, en 1968, l'initiative en revient à Mao Zedong (毛泽东, 1893-1976), à cette époque seulement président du Parti communiste chinois, qui, d'une part, entendait résorber la masse des gardes rouges dont il s'était servi pour lancer la Révolution Culturelle mais qui deviennent assez rapidement encombrants, et qui, d'autre part, manifeste un anti-intellectualisme invétéré, qu'il a lui-même théorisé dans plusieurs de ses discours<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir Weisgerber, Jean, *Le Réalisme magique. Roman. Peinture. Cinéma*, Lausanne, éditions L'Âge d'homme, 1987, « Bilan provisoire », p. 215.

<sup>2</sup> Voir Bonnin, Michel, *Génération perdue. Le mouvement des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Paris, édition de l'EHESS, 2004.

<sup>3</sup> Voir par exemple Mao, Zedong, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » (*Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话 1942], dans *Œuvres choisies de Mao Tse-toung*, Pékin, éditions en langues étrangères de Pékin, 1968, tome III, p. 71 : « Les pensées et les sentiments de nos écrivains et artistes doivent se fondre avec ceux des larges masses d'ouvriers, de paysans et de soldats. Pour réaliser cette fusion, il faut apprendre consciencieusement le langage des

Or, ce qui aurait pu et a certainement été en partie vécu comme une contrainte, voire une punition, s'est avéré, une fois sur place, dans « les montagnes et les campagnes », une opportunité pour cette jeunesse urbaine parfois coupée de la culture vive des populations paysannes. Rappelons que l'urbanisation qui a véritablement commencé en Chine à la fin de la dynastie Qing, c'est-à-dire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a connu une accélération depuis la fondation de la République populaire en 1949 : les Chinois résidant en ville représentaient 3 % de la population globale en 1950 et passent à 20 % en 1965, à la veille de la Révolution Culturelle. Cette jeunesse, contrainte de quitter la ville pour vivre et travailler comme les paysans, découvre ou redécouvre un mode de vie, des coutumes, des modes vestimentaires, des croyances, des façons de penser qu'ils n'ignoraient sans doute pas, car certains avaient sans doute maintenu des liens avec leurs familles originaires de la campagne, mais dont ils ne soupçonnaient pas la vitalité. On peut penser aussi que cette culture — ou plutôt ces cultures car chaque province, chaque bourg développe une culture et parfois une langue spécifique — leur a semblé d'une grande richesse en comparaison avec le discours idéologique ambiant qui prévalait alors dans les villes.

Certains, parmi ces jeunes instruits, décident de restituer cette culture sous la forme de nouvelles, plus rarement de romans dans un premier temps. Ainsi l'écrivain A Cheng (阿城, 1949-), fils d'un responsable au sein du Parti communiste chinois qui a lui-même été persécuté, découvre une culture fort éloignée de ses propres repères dans les provinces où il a été déporté, le Shanxi ainsi que deux provinces où les « populations minoritaires » représentent une bonne part de la population, le Yunnan et la Mongolie Intérieure. Le choc culturel est en effet d'autant plus grand lorsque la destination rurale est une région peuplée de minorités. Quelques années après son séjour forcé à la campagne, une fois installé dans la capitale, A Cheng publie un court roman, *Le Roi des échecs*<sup>4</sup> (*Qi wang* 棋王, paru dans *Littérature de Shanghai* [*Shanghai wenxue* 上海文学] en juillet 1984), qui marque, dans l'histoire littéraire, le début de cette littérature des jeunes instruits ou « littérature de recherche des racines ».

L'expression a été forgée d'après le titre d'un article rédigé par l'écrivain Han Shaogong et publié en 1985 dans la revue *Écrivains chinois* (*Zhongguo zuojia* 中国作家), dont voici une citation :

---

masses. » Texte original : « 我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。而要打成一片，就应当认真学习群众的语言。 »

<sup>4</sup> Voir A Cheng, *Le Roi des échecs*, dans *Les Trois Rois*, traduction de Noël Dutrait, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube, « L'Aube poche », 1994.

La littérature a des racines. Elles doivent être profondément enfouies dans le terreau de la culture traditionnelle nationale. Si les racines ne sont pas profondes, les feuilles auront de la peine à se développer<sup>5</sup>.

L'article se termine par cet appel :

La tâche des écrivains consiste à libérer l'énergie des idées nouvelles pour refondre et donner du lustre au « soi » de la nation<sup>6</sup>.

Cette citation se comprend certes dans le contexte du mouvement des jeunes instruits qui compte dans ses rangs Han Shaogong lui-même, mais on y perçoit aussi un accent nationaliste : en 1985, un an après la parution de la traduction de *Cent ans de solitude* en chinois, Han Shaogong appelle les écrivains de sa génération à se recentrer sur une inspiration proprement chinoise et même locale<sup>7</sup>, ce qui témoigne de l'ambivalence du courant du réalisme magique en Chine que l'on peut certes repérer comme un courant indépendant, à travers la littérature des jeunes instruits et même, en remontant plus loin dans le temps, à travers les écrits de Wang Zengqi (汪曾祺, 1920-1987) et son maître Shen Songwen (沈从文, 1902-1988), mais qui, à partir du milieu des années quatre-vingt, subit l'influence du réalisme magique venu d'Amérique latine.

En effet, après que Gabriel García Márquez a obtenu le prix Nobel en 1982, son roman *Cent ans de solitude* est traduit en 1984, produisant un choc parmi ses lecteurs chinois, comme en témoigne Mo Yan dans ses propos :

Ma génération a lu, vers la fin de 1984, dans la collection « Littératures étrangères du XX<sup>e</sup> siècle » des éditions Yiwen de Shanghai *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez : ce livre est presque devenu la Bible pour notre nouvelle littérature. J'ai bondi dès la première page et tourné comme une bête sauvage dans la pièce, soupirant : « Que ne suis-je né avant<sup>8</sup> !

Ou encore Yan Lianke dans cet article consacré à Kafka et García Márquez :

[D]ans les années quatre-vingt, *Cent ans de solitude* de García Márquez fut comme le brin d'herbe qui mit le feu à la littérature en l'attaquant tout à coup par surprise, finissant par embraser le désert du monde littéraire chinois<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Cité dans Dutrait, Noël, *Petit Précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine (1976-2001)*, Arles, Philippe Picquier, 2002, p. 49. Texte original : « 文学有“根”，文学之“根”应深植于民族传说文化的土壤里，根不深，则叶难茂。 »

<sup>6</sup> *Ibid.* Texte original : « 我们的责任是释放现代观念的热能，来重铸和镀亮这种自我。 »

<sup>7</sup> Voir *ibid.*, p. 49-50.

<sup>8</sup> Mo Yan, « Moi et Yiwen » (Wo yu Yiwen 我与译文), dans *Les écrivains parlent de Yiwen* (Zuojia tan Yiwen 作家谈译文), 1997, cité par Zhang, Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*, Paris, Seuil, « Littérature étrangère, Essais Littéraires », 2014, p. 4.

<sup>9</sup> Yan, Lianke, « À propos de l'attitude à l'égard du récit et du réel romanesque. En lisant *La Métamorphose* et *Cent ans de solitude* » (Miandui gushi de taidu he miandui xiaoshuo de zhishi. Du

La découverte de ce type de roman, qui doit être replacé dans le contexte de l'ouverture commencée en 1978 et qui a été favorisé par la collection « Littérature étrangère du XX<sup>e</sup> siècle » (*Ershi shiji waiguo wenxue* 二十世纪外国文学) des « éditions de la littérature traduite de Shanghai » (*Shanghai yiwen chubenshe* 上海译文出版社), a représenté un véritable vent de liberté pour une génération d'écrivains qui avait connu la Révolution Culturelle pendant leur jeunesse.

Nous devons toutefois, pour clore ce premier point, revenir à notre formulation initiale selon laquelle les écrivains chinois auraient fait du réalisme magique sans le savoir. Outre que cette formulation soit contestable parce qu'elle appose sur une littérature qui s'est élaborée en partie de façon autonome une étiquette, le « réalisme magique », qui a été forgée indépendamment d'elle et que Han Shaogong comme d'autres écrivains chinois contestent, il existe certainement des différences entre le réalisme magique pratiqué à l'origine en Amérique du Sud et la « littérature de recherche des racines » chinoise. Sans entrer dans un examen précis de la question, on doit relever que certains écrivains, comme A Cheng, s'ils rejoignent le courant magico-réaliste en situant leur récit dans un lieu marginalisé du point de vue politique et culturel et en faisant une place aux croyances et aux mythes des cultures qu'ils prennent en charge, ne recourent pourtant guère au registre surnaturel, alors que chez d'autres écrivains, comme Gao Xingjian, Can Xue, Han Shaogong, Mo Yan, Yan Lianke ou Yu Hua<sup>10</sup>, de façons fort diverses et selon des proportions variables, le registre « magique » est bien présent.

### **Deuxième malentendu : les Chinois font du réalisme magique sans le dire**

La plupart des écrivains chinois auxquels la critique attribue une parenté avec le réalisme magique refusent cette appellation au point, dans le cas de Yan Lianke, de proposer une appellation alternative pour définir leurs propres écrits : il s'agit du « mythoréalisme » qui est au centre de son ouvrage critique paru en 2011, *À la Découverte du roman*<sup>11</sup> (*Faxian xiaoshuo* 发现小说). Cette démarche rejoint la position

---

Bianxing ji yu Bainian gudu 面对故事的态度和小说的真实—读《变形记》与《百年孤独》(mars 2006), dans *La Technique et l'Esprit (Jiqiao yu hunling* 机巧与魂灵), Canton (Guangzhou 广州), Huacheng chubanshe (花城出版社), 2008, p. 11. Voici le texte original traduit par nos soins : « 八十年代中期, 马尔克斯的《百年孤独》如同一把突然袭来的文学火种, 最终点燃了中国文学界阅读与模仿的旷野。 »

<sup>10</sup> Seul Han Shaogong est un véritable « jeune instruit », envoyé dans le Hunan en 1968 ; Yu Hua ni Can Xue n'ont été envoyés à la campagne, ce qui est le cas de Gao Xingjian, mais dans le cadre d'une « rééducation » dans l'Anhui, en 1970.

<sup>11</sup> Voir Yan, Lianke, *À la découverte du roman*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, Philippe Picquier, 2017.

nationaliste que nous avons repérée chez Han Shaogong, position qui me semble partagée par bon nombre d'écrivains en Chine.

On peut évoquer les propos de Mo Yan dans un discours prononcé en 2012, l'année de l'obtention du prix Nobel, à l'Université ouverte de Hongkong (*Xianggang gongkai daxue* 香港公开大学, aujourd'hui appelée Université métropolitaine de Hongkong, *Xianggang duhui daxue* 香港都会大学) : tout en reconnaissant l'influence sur son œuvre du réalisme magique sud-américain, il prétend n'avoir lu, en 1984, que « les deux premières pages » (qian liangye 前两页) de *Cent ans de solitude* car cela suffisait pour qu'« [il] comprenne qu'il maîtrisait les techniques du réalisme magique<sup>12</sup> » ; de même, les écrivains de sa génération ont compris qu'« écrire de cette façon était inutile. Ramper après les autres, quelle que soit la vitesse qu'on prend, c'est toujours ramper ; imiter les autres, quelle que soit la ressemblance que l'on arrive à atteindre, c'est toujours être une sous-marque, ce n'est pas être original<sup>13</sup> ». La distance prise par rapport à une appellation ressentie comme occidentale ou du moins imposée de l'étranger, trahissant une position implicitement nationaliste, est repérable lorsque Yan Lianke aborde, au chapitre VI<sup>14</sup>, le « mythoréalisme » qui lui semble le terme approprié pour définir « une tendance de la littérature chinoise [qui] s'est toujours démarquée à la fois du réalisme traditionnel et des écoles occidentales du XX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. »

Je dois faire un point terminologique à ce stade pour expliquer avec un tant soit peu de précision de quoi il s'agit. L'expression « réalisme magique » est traduite littéralement en chinois par *mohuan xianshizhuyi* (现实主义), mot qui se décompose

---

<sup>12</sup> Cité dans le revue en ligne *KEY 可以文化*, [https://mp.weixin.qq.com/s?\\_\\_biz=MzI3MDYyMjI2NQ==&mid=2247550383&idx=1&sn=5d15f3cd3f80f9f158a280df4011cc06](https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzI3MDYyMjI2NQ==&mid=2247550383&idx=1&sn=5d15f3cd3f80f9f158a280df4011cc06), sous le titre « Mo Yan : Ma magie vient de la littérature chinoise classique » (莫言：我的魔幻源自中国古典文学) ; le discours de Mo Yan s'intitule « Le réalisme hallucinatoire et la littérature chinoise contemporaine » (*Huanjue xianshizhuyi yu Zhongguo dangdai wenxue* 幻觉现实主义与中国当代文学). Texte original : « 我觉得我已经掌握了魔幻现实主义的写作技巧。 »

<sup>13</sup> *Ibid.* Texte original : « 这样的写法是没有出息的。跟在别人后面爬行，无论多快也还是爬行；模仿别人，无论多像也还是二流货色，不是原创。 »

<sup>14</sup> Auparavant dans son ouvrage critique, Yan Lianke utilise une autre appellation, « réalisme spirituel » (*lingshen xianshizhuyi* 灵神现实主义, *ibid.*, p. 10), puis évoque la « causalité interne » (*neiyingguo* 内因果, p. 142), mais ces expressions se comprennent par rapport à deux nomenclatures dans lesquelles elles s'inscrivent (le réalisme spirituel se situe au terme d'une évolution du réalisme marquée par le « réalisme fallacieux » (*konggou xianshizhuyi* 控构现实主义), le « réalisme mondain », (*shixiang xianshizhuyi* 世相现实主义), le « réalisme vital » (*shengming xianshizhuyi* 生命现实主义) tandis que la « causalité interne » s'oppose à la « causalité zéro » (*lingyingguo* 零因果), la « causalité absolue » (*quanyingguo* 全因果) et la « semi-causalité » (*banyongguo* 半因果), si bien que nous considérerons ces expressions — « mythoréalisme », « réalisme spirituel », « causalité interne » — comme quasi équivalentes.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 161.

morphologiquement en trois parties : *zhuyi* (主义) correspond au suffixe « -isme », *xian* (现), à « réel » et *xianshizhuyi* (现实主义), à « réalisme » ; enfin *mohuan* (魔幻) signifie « magie » ou « magique », mais peut se décomposer à son tour en *mo* (魔), le « démon », au sens d'un esprit maléfisant et en *huan* (幻), la « magie », voire le « tour de passe-passe<sup>16</sup> », mais aussi par « illusion » pris soit dans un sens ordinaire<sup>17</sup>, soit dans un sens bouddhique<sup>18</sup>. À cette appellation traduite littéralement de l'expression « réalisme magique ». Yan Lianke propose donc le mot « mythoréalisme », traduit ainsi par Sylvie Gentil à partir du chinois *shenshizhuyi* (神现实主义), où l'on retrouve *shi* (实) de *xianshi* (现实), « réel », auquel est accolé *shen* (神), terme qui se substitue donc à *mohuan* 魔幻, « magique ». Le caractère *shen* 神 peut se comprendre comme une abréviation de *shenhua* (神话), le « mythe », ce qui explique la traduction de Sylvie Gentil. Mais il désigne aussi l'esprit d'un défunt apaisé, qui, à terme, devient un « dieu », par opposition à *gui* (鬼), l'esprit tourmenté qui peut hanter le monde des vivants comme « revenant »<sup>19</sup>, opposition d'autant plus justifiée que le caractère *gui* (鬼) est inclus dans le caractère *mo* (魔), le « démon » : ainsi aux « démons », Yan Lianke a en quelque sorte substitué des « dieux ». L'expression forgée par Yan Lianke renvoie de plus à celle de Lu Xun qui désigne les romans qui, dans la tradition chinoise, s'inscrivent dans le registre surnaturel par l'expression de « romans des dieux et des démons » (*shenmo xiaoshuo* 神魔小说).

Pourquoi au fond Yan Lianke propose-t-il un terme alternatif ? On pourrait penser qu'il ne se reconnaît pas dans le réalisme magique réalisé par García Márquez ou par d'autres romanciers qualifiés de magico-réalistes. Or, lorsqu'on lit son ouvrage critique pour essayer de préciser ce qu'il entend par *shenshizhuyi*, « mythoréalisme », on est obligé de constater que mis à part le dispositif critique que Yan Lianke déploie pour inscrire le « mythoréalisme » dans une série d'écritures réalistes telles que le « réalisme fallacieux », le « réalisme mondain » et le « réalisme vital »<sup>20</sup> et en simplifiant une réflexion assez complexe et mouvante dans le détail<sup>21</sup>, la plupart des tentatives de

---

<sup>16</sup> *Grand Dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, Paris, Taipei, Instituts Ricci, Desclée de Brouwer, 2001, tome I, p. 169.

<sup>17</sup> Le titre du roman de Balzac *Les Illusions perdues* se disent en chinois *Huanmie* (幻灭).

<sup>18</sup> *Huanchen* (幻尘), littéralement la « poussière illusoire », désigne « [l]e bas monde où tout n'est qu'illusion » (*Grand Dictionnaire Ricci*, *op. cit.*, p. 169)

<sup>19</sup> On a l'habitude de définir l'esprit *gui* comme un « revenant » : « Gui zhe, gui ye. » (鬼者、归也。).

<sup>20</sup> Voir note 14.

<sup>21</sup> On peut en effet penser que ce qu'il entend par « mythoréalisme » relève d'un réalisme psychologique lorsqu'il le définit comme « [un réalisme qui explore les] profondeurs de l'âme humaine » (*linghun shendu zhenshi* 灵魂深度真实, *À la Découverte du roman*, *op. cit.*, p. 10) ou lorsqu'il l'illustre en évoquant les romans de Virginia Woolf (voir p. 141), ou bien un réalisme anthropologique lorsqu'il

définition qu'il propose ne sont pas éloignées du réalisme magique tel qu'on le définit dans la tradition critique. Tout d'abord, pour illustrer ce qu'il entend par mythoréalisme il cite intégralement une nouvelle de João Guimarães Rosa, *Le Troisième Rivage du fleuve*<sup>22</sup>, auteur habituellement associé au réalisme magique latino-américain. Ensuite, en commentant cette longue citation, Yan Lianke semble bien reformuler sans guère s'en éloigner les définitions courantes du réalisme magique : il ne s'agit pas de se détourner du réel : [Le mythoréalisme] ne cherche pas à dépeindre de manière superficielle un nouveau réel et une nouvelle réalité mais à trouver une autre voie pour entrer de plain-pied dans le réel de la réalité et de la vie<sup>23</sup> » ; il s'agit, « pendant le processus créatif [de] rejeter tout rapport logique superficiel inhérent à la réalité vécue pour aller au-delà, à la recherche d'une forme de réel qui « n'existe pas<sup>24</sup> », qu'on ne voit pas, un réel invisible et caché sous la réalité<sup>25</sup>. » Outre cette direction générale qu'il donne au mythoréalisme, Yan Lianke évoque le registre satirique comme un effet de ce type d'écriture romanesque, ce qui me semble aussi concorder avec ce que l'on entend habituellement par « réalisme magique » : « [Le mythoréalisme] peut jouer de l'hyperbole et de la satire<sup>26</sup> », écrit-il.

On retrouve sous la plume de Yan Lianke les formulations initialement employées pour définir le réalisme magique, par exemple par Franz Roh lorsqu'il explique pourquoi il préfère l'adjectif « magique » à celui de « mystique » : « Par “magique”, par opposition à “mystique”, il faut comprendre que le mystère ne se trouve pas dans le monde représenté, mais se tient derrière lui »<sup>27</sup>. En fait, les différences entre le réalisme magique des romanciers chinois et celui des romanciers occidentaux ne sont pas plus frappantes, à l'analyse, que celles qui concernent les romanciers occidentaux entre

---

explique que le mythoréalisme restitue « un réel interne commun à toute l'humanité » (*renlei gongtong cunzai de [...] neiyinguo* 人类共同存在的 [...] 内真实, p. 144).

<sup>22</sup> Voir *ibid.*, p. 147-155.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 156. Texte original : « Shi lingpixijingde taru xianshi he shenhua zhi zhenshi, biekaishenmiande xiechu yizhong xinde xianshi yu zhenshi. » (是另辟蹊径地踏入现实和神话的真实, 别开生面地写出一种新的现实与真实。)

<sup>24</sup> Yan Lianke fait référence à une phrase de la nouvelle de Guimarães Rosa : « Ce qui n'existait pas, arrivait. » (cité *ibid.*, p. 149).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 161. Texte original : « Zai chuanguozhong bingqi guyou zhenshi shenghuode biao mian luoji guanxi, qu tanqiu yizhong “bucunzai” de zhenshi, kanbujian de zhenshi, bei zhenshi yangaide zhenshi. » (在创作中摒弃固有真实生活的表面逻辑关系, 去探求一种“不存在”的真实, 看不见的真实, 被真实掩盖的真实。)

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 156. Texte original : « Neiyinguo [...] keyi [you] [...] kuazhang he fanfeng » (内因果 [...] 可以有 [...] 夸张和反讽).

<sup>27</sup> Texte original : « Mit “magisch” im Gegensatz zu “mythisch” sollte angedeutet sein, daß das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr zurückhält. » (Roh, Franz, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1925, première page du texte avant la pagination proprement dite).

eux. Ainsi, à condition de simplifier quelque peu la pensée critique de Yan Lianke, on peut penser que si celui-ci substitue à l'expression admise « réalisme magique » la formulation alternative de « mythoréalisme », ce n'est pas sans lien avec un certain nationalisme bien ancré dans une Chine fière de sa culture plurimillénaire, fierté confortée par ce que les Chinois appellent le « siècle de l'humiliation » (*bainian guochi* 百年国耻), entre le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, période pendant laquelle le pays a subi l'emprise des puissances occidentales et japonaises, fierté encore redoublée aujourd'hui, depuis que la Chine au XXI<sup>e</sup> siècle a reconquis une place de premier plan dans le concert des nations.

Pour conclure sur ce deuxième malentendu, relevons un paradoxe : si la Chine entend faire « son » réalisme magique sous une appellation qui lui conviendrait mieux, comme le « mythoréalisme » ou le « réalisme spirituel » ou encore le « réalisme hallucinatoire » (*huanjue xianshizhuyi* 幻觉现实主义), expression employée par le jury du prix Nobel à propos de Mo Yan et reprise dans le discours critique chinois, il reste que certains écrivains chinois ont pu adopter le modèle magico-réaliste dans l'espoir d'accéder à une reconnaissance littéraire internationale, qui passe précisément à leurs yeux par l'obtention du prix Nobel. Je me hâte toutefois d'ajouter que l'ambition du prix Nobel n'a jamais constitué la seule raison pour laquelle Gao Xingjian et Mo Yan, les deux récipiendaires chinois du prix Nobel, ont écrit leurs œuvres ; de plus, cette démarche semble aujourd'hui relever d'un passé récent car les écrivains actuels ne semblent plus en quête d'une reconnaissance qu'ils ont tendance à analyser comme étant plus occidentale qu'internationale<sup>28</sup>.

### **Troisième malentendu : le réalisme magique chinois ne se conforme pas au discours critique postcolonial**

Dans les romans chinois considérés comme relevant du réalisme magique, on peut certes repérer çà et là une critique sous-jacente visant une emprise étrangère, comme l'évocation des « compagnons d'Occident » (*Yangban* 洋伙) dans *La Fuite du temps*, expression ironique désignant les experts occidentaux délégués par l'O.N.U. en Chine pour évaluer le taux de pollution ; leur apparition au terme du premier livre du roman est traitée dans le registre burlesque : « Ils n'ont fait que pousser de longs soupirs, aller et venir en secouant la tête de désarroi. Puis ils sont partis, emportant leurs cartes topographiques, morphologiques, géologiques de la région, ne laissant aux

---

<sup>28</sup> Voir mon article, « Le réalisme magique, une recette pour obtenir le prix Nobel de littérature ? », publié dans Besand, Vanessa, Franchini, Pauline, *Le Réalisme magique et ses définitions*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2024, ainsi que Lovell, Julia, *The Politics of Cultural Capital: China's Quest for a Nobel Prize in Literature*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006.

Trois Patronymes que le souvenir de leurs soupirs et de leur incompréhension<sup>29</sup>. » Mais une telle critique demeure toutefois marginale. Cela peut s'expliquer par l'absence de véritable colonisation en Chine — même si les historiens parlent parfois de « semi-colonisation » pour évoquer la période du XIX<sup>e</sup> siècle où des puissances étrangères (européennes, états-unienne et japonaise) ont tiré profit de certains secteurs économiques de la Chine (on peut songer à la construction des chemins de fer à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à laquelle ont contribué Britanniques et Français) et se sont approprié certains territoires à travers les concessions des villes côtières (Tianjin, Shanghai et Canton). Néanmoins, on ne peut comparer ce phénomène avec la colonisation en Amérique latine, en Inde ou la colonisation japonaise à Taïwan.

Une deuxième raison expliquant le fait que le réalisme magique en Chine ne réponde que partiellement aux positions de la *doxa* critique qui a longtemps prévalu, tient à la relative fermeture culturelle du pays tant sous les dynasties impériales que sous le régime communiste : la Chine ne s'est vraiment ouverte aux influences étrangères que pendant la période dite républicaine, entre 1911 et 1949, puis à partir des années quatre-vingt. Le pays semble ainsi avoir été « protégé » d'une emprise politique, économique et culturelle. Bien plus, la période de « Réforme et Ouverture » (*Gaige kaifeng* 改革开放) qui commence en 1978 n'est nullement conçue comme une façon d'accueillir des apports étrangers pour eux-mêmes, mais plutôt comme un moyen de rattraper un retard par rapport aux pays occidentaux, dans le but de recouvrer le statut d'une puissance qui, précisément, mettrait la Chine à l'abri de l'emprise étrangère. Ainsi, dans *La Fuite du temps*, les rapports de force mis en scène ne concernent pas la Chine et des pays étrangers mais plutôt un village et les différentes strates administratives internes au pays, dont il subit les « directives ».

J'ajoute que les romans magico-réalistes chinois ne sont pas les seuls à ne pas se conformer au discours présumé de la critique postcoloniale. En effet, si certains romans comme *Hommes de maïs* (*Hombres de maiz*, 1949) de Miguel Asturias ou *Le Royaume de ce monde* (*El reino de este mundo*, 1949) d'Alejo Carpentier, s'emploient à écrire l'histoire du point de vue des vaincus, comme le suggère l'expression de Rushdie « The Empire Writes Back », beaucoup ne semblent guère contenir un discours politique résolument anti-colonial. C'est le cas, à mon avis, de *Cent Ans de solitude* que l'on peut lire moins comme l'histoire des Indiens colonisés que comme l'histoire d'une colonisation qui a échoué : Cataure et Visitación, les deux Indiens nommés dans le roman, sont certes désignés comme des « princes » (*príncipes*), exilés d'un « royaume

---

<sup>29</sup> Yan, Lianke, *La Fuite du Temps* [1998], Arles, Philippe Picquier, 2017, p. 217. Texte original : « 他们只好惊叹而来，摇头而去，除了带走了这一地区的地形、地貌、地质图 [...] 外，给三姓村留下的是莫名的摇头和不解。 »

millénaire<sup>30</sup> » (*reino milenario*) et déchu au point de devenir des sortes de domestiques au service de la famille Buendia, mais il reste des personnages relativement marginaux ; le personnage principal, du moins au début du roman, c'est José Arcadio qui, par sa volonté répétée de pénétrer toujours plus avant dans le territoire colombien, du hameau des « Indiens pacifiques<sup>31</sup> » (*indios pacíficos*) à Macondo, mais ensuite de Macondo vers d'autres horizons, pourrait incarner une logique colonisatrice montrée certes sous un jour déceptif, puisque l'ultime expédition échoue car « Macondo est entouré d'eau de toutes parts<sup>32</sup> ».

On peut donc penser que décorrélér le réalisme magique de la situation historique du colonialisme permettrait d'intégrer dans ce courant des romans qui, parce qu'ils ne se situent pas dans des pays anciennement colonisés, en ont été exclus : on peut songer à certains romans et nouvelles de Murakami Haruki (村上春樹, 1949-), pour lesquels le qualificatif de magico-réaliste est souvent employé. Mais en ce cas il reste à faire un travail d'analyse critique consistant à déterminer si l'intégration de tels romans dans le courant du réalisme magique, au-delà du processus d'évolution définitoire propre à toute catégorie critique, ne conduit pas à en transformer à l'excès la teneur au point de rendre l'outil inopérateur.

#### **Quatrième malentendu : le réalisme magique chinois est parfois plus « hyperréaliste » que magique**

Je terminerai en évoquant un dernier malentendu, toujours du point de vue du contenu : le réalisme dans les romans magico-réalistes chinois ne pointe pas nécessairement vers le « magique », au sens d'un registre surnaturel qui contredirait les normes admises de la représentation de la réalité ; il n'y a parfois aucun surnaturel ni aucune magie dans la mise en scène des expériences extrêmes que de très nombreux Chinois ont connues du fait de l'histoire violente qui a caractérisé et qui caractérise toujours leur pays aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Pour prendre l'exemple souvent étudié du cannibalisme<sup>33</sup>, sans doute parce qu'il est abordé dans la nouvelle phare de la

---

<sup>30</sup> García Márquez, Gabriel, *Cent Ans de solitude* (1967), Seuil, « Points », 2020, p. 55 et p. 60 pour l'espagnol dans *Cien años de soledad*, Penguin Random House, 2018.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 28 et p. 30 pour l'espagnol.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 21. Texte original : « Macondo está rodeado de agua por todas partes. » (p. 23).

<sup>33</sup> Voir l'article de Shao, Baoqing, « Écrire le cannibalisme dans la littérature chinoise moderne », dans Gérard Siary, Toshio Takemoto, Victor Vuilleumier et Yinde Zhang (dir.), *Le Corps dans les littératures modernes d'Asie orientale : discours, représentation, intermédialité*, Paris, Collège de France, « Institut des civilisations orientales », 2022, p. 18-32 [<https://doi.org/10.4000/books.cdf.11975>] : l'auteur démontre que l'interprétation traditionnelle qui consiste à comprendre le cannibalisme dans *Le Journal d'un fou* comme un symbole de l'époque féodale, celui de l'exploitation de l'homme par l'homme, est au moins partiellement erroné, car Lu Xun visait une réalité avérée dans l'histoire de la Chine à son époque, mais il serait peut-être délicat d'intégrer cette nouvelle dans le courant du réalisme magique.

littérature moderne chinoise, *Le Journal d'un fou* (*Kuangren riji* 狂人日记, 1918) de Lu Xun (鲁迅, 1881-1936), il faut sans doute distinguer le traitement qu'en fait Mo Yan dans *Le Pays de l'alcool* (*Jiuguo* 酒国, 1992), où le fonctionnement est essentiellement symbolique — un homme est chargé d'enquêter sur des soupçons de cannibalisme dans le « pays de l'alcool », soupçon plus ou moins explicitement confirmés dans la suite du récit — et celui de Yan Lianke dans *La Fuite du temps*, en lien avec la grande famine consécutive au Grand Bond en avant, ou *Les Quatre Livres* (*Sishu* 四书, 2011), roman qui se situe dans un camp de rééducation : dans ces deux romans, le cannibalisme n'est pas un symbole mais une donnée fournie par l'histoire traumatique chinoise, comme l'atteste du reste de nombreux travaux de la recherche historique chinoise<sup>34</sup>.

Le fait qu'il s'agisse d'une donnée historique n'empêche pas toutefois que cette donnée fasse l'objet d'un traitement « magique », par l'exagération, ou bien par un travail métaphorique où métonymique<sup>35</sup>. Mais même en cas de traitement magico-réaliste, il reste que la donnée initiale relève de la réalité historique. J'ajoute enfin que les exemples similaires peuvent se trouver dans des romans magico réalistes non chinois, dans 100 ans de solitude là que perpétré la police colombienne commanditée par la compagnie bananière américaine. Et bien un fait historique auquel Garcia Marquez applique un traitement magico réaliste.

## Conclusion

L'extension d'une problématique littéraire au domaine chinois doit éviter les deux écueils auxquels on s'expose quand on entreprend une telle démarche : l'écueil de l'exclusivité qui consiste à penser que la littérature chinoise a une telle spécificité qu'elle échappe à toute tentative de comparaison et l'écueil de l'intégration forcée qui se traduit souvent par le fait de réduire la littérature chinoise à une perspective étroitement occidentale, ou du moins exogène. Formuler les choses ainsi en termes d'identité culturelle qu'il s'agirait de défendre ou de préserver n'a guère de sens, alors qu'une littérature mondiale se constitue depuis plus d'un siècle. De plus, cela n'a guère de sens en soi, car aucune culture, aucune littérature ne reste identique à elle-même, à l'abri des influences étrangères. Enfin, sur un autre plan, théorique, si l'on admet que la

---

<sup>34</sup> Voir *ibid.*, p. 28, où l'auteur relève le « décalage entre représentations littéraires et documents historiques. Ces derniers, au moins sur les famines des années quarante et de l'après Grand Bond en avant, sont aussi nombreux qu'accablants ».

<sup>35</sup> Voir mon article : « Traumatisme collectif et réalisme magique dans l'œuvre de Yan Lianke », dans Gaëlle Debeaux, Claude Le Fustec, Charline Pluvinet, Anne Teulade (dir.), *Vertus et Vanités du réalisme magique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024.

notion de littérature est une construction critique que l'on élabore et réforme sans cesse, penser que les littératures éloignées, même celles des temps où les échanges factuels n'étaient pas aussi avérés qu'aujourd'hui, ne puisse bénéficier d'apports critiques réciproques me semble tout aussi infondé.