



HUBERT ROLAND  
 PROCEDES D'ECRITURE DU REALISME  
 MAGIQUE HISTORIQUE DE LANGUE  
 ALLEMANDE

*L'exemple du roman moderniste Der Gang durch das Ried d'Elisabeth Langgässer*

**ABSTRACT:** Contemporary critical literature on international Magical Realism overwhelmingly associates this aesthetics with the postmodern and postcolonial currents of thought. This article wants to recontextualize the historical roots of Magical Realism as a poetics in German and European Modernism of the interwar period. To do so, it examines the paradigmatic case study of Elisabeth Langgässer's novel *Der Gang durch das Ried* [Walking through the Ried] (1936), published under National Socialism, and analyses the particular writing processes that also make of magical-realist allegorisation a politically subversive mode of writing.

**Keywords:** Magical Realism, Modernism, Trauma Studies, Historiography of Avant-garde Movements, Epiphany

### Un héritage moderniste bien dissimulé

Depuis le début des années 2000 au plus tard, le réalisme magique (*Magical Realism*) s'est établi comme un mode d'écriture saillant au sein de la littérature mondiale, cumulant de surcroît reconnaissance populaire et reconnaissance critique. Les dernières publications d'ensemble qui lui sont consacré suggèrent en outre que la poétique magico-réaliste fait office de trait d'union entre les écrivaines et écrivains de différentes générations, ouvrant très largement sur le XXI<sup>e</sup> siècle (cf. Sasser et Warnes 2020, Perez et Chevalier 2020).

Ce processus de reconnaissance a connu une impulsion décisive lorsque l'historiographie internationale s'est appropriée les modalités d'expression du réalisme magique héritées du *boom* de la littérature latino-américaine des premières décennies d'après 1945 (*realismo mágico* ou/et *real maravilloso*) – dont la visibilité avait déjà culminé avec l'attribution du Prix Nobel à Gabriel García Márquez en 1982. Dans la foulée, ce mode d'écriture s'est encore davantage ouverte à un large éventail d'esthétiques d'inspiration post-moderne et à l'ensemble du champ des écritures

postcoloniales. Depuis l'anthologie de base *Magical Realism. Theory, History, Community* (dirigée par Zamora et Faris 1995), le réalisme magique est ainsi défini comme un « point of convergence between postmodernism and postcolonialism » (Faris 2004, 2). Dans cette perspective, la vision du monde magico-réaliste se nourrit de sa faculté fondamentale, à la fois subversive et régénératrice, de déstabilisation du mode de la représentation réaliste dont l'Occident avait souverainement imposé les conditions à l'époque coloniale : « Magical realism radically modifies and replenishes the dominant mode of realism in the West, challenging its basis of representation from within » (Faris 2004, 1).

La critique contemporaine d'un réalisme magique conçu à l'échelle mondiale a donc fondamentalement intégré une dimension interculturelle (cf. en langue française Scheel 2005 ou plus récemment Pillet 2016, 247–306). En effet, les divers procédés narratifs dont il est question consistent à inclure dans une narration rigoureusement réaliste des événements fantastiques ou surnaturels – hérités de traditions culturelles différentes – ceci afin de donner à lire que le merveilleux grandit « organiquement » au sein même du réel et de brouiller les limites de celui-ci. La définition de base donnée par Wendy B. Faris évoque donc un mode d'écriture qui se révélerait indissociable d'une conscience de la « nature hybride de la société post-coloniale » (Faris 2004, 1). Et c'est dans cet esprit très souple qu'au fil des ans, l'historiographie du réalisme magique a construit un canon représentatif de très larges zones de la *World Literature*, allant de Salman Rushdie à Isabel Allende, en passant par Ben Okri ou encore Haruki Murakami.

La critique spécialisée peine toutefois à se rappeler que les racines du réalisme magique remontent en fait à des débats esthétiques contemporains du modernisme européen et international, tels qu'ils se sont tenus dans les années 1920 et 1930 à la sortie progressive des avant-gardes. Elle reconnaît pourtant que la « paternité » incontestée de l'appellation doit être attribuée au critique d'art allemand Franz Roh (1890-1965) et à sa monographie *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* [Post-Expressionnisme. Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus nouvelle], publiée en 1925. Rédigée dans un moment de transition, qui voit l'avant-garde allemande s'essouffler, cette étude identifie – dans le domaine pictural – un moment « post-expressionniste » sous la forme d'un même courant assimilant les idées de réalisme magique et de nouvelle objectivité (*Neue Sachlichkeit*).<sup>1</sup>

De son propre aveu, Roh s'accommodait bien d'une forme d'indécision inhérente au terme « réalisme magique ». Il se contentait de constater, chez l'artiste, un double processus simultané : celui du retour d'un regard réaliste acéré – en particulier dans la description des objets – parallèlement à sa faculté à inscrire la conscience d'une

---

<sup>1</sup> Roh fut d'ailleurs conseiller de l'importante exposition *Neue Sachlichkeit* dirigée par Gustav Friedrich Hartlaub à la *Kunsthalle* de Mannheim (du 14 juin au 13 septembre 1925), qui a popularisé cette appellation.

dimension irrationnelle du réel dans son œuvre. Différents essais issus de la monographie de Roh ont circulé en Europe, de sorte que l'idée d'une régénération du réalisme traditionnel par de tels procédés a suscité un programme intellectuel autour du réalisme magique, relayé notamment en Italie par l'écrivain Massimo Bontempelli et en Allemagne dans les essais d'Ernst Jünger (cf. Roland 2021, *Réalisme magique*, 89-92). Toutefois, c'est surtout dans la sphère hispanophone que les textes de Roh firent florès, via une traduction publiée en 1927 dans l'influente revue *Revista de Occidente* (dirigée par José Ortega y Gasset),<sup>2</sup> un important trait d'union pour les liens intellectuels entre les cultures d'Europe et d'Amérique latine. En passant par les cercles de Buenos Aires, le discours sur le réalisme magique glissa des arts à la littérature, favorisant au passage une réception originale de Kafka ou de Cocteau, qui furent mis en avant comme des précurseurs de cette esthétique. Plus essentiellement, ce transfert culturel réussi fut placé dès l'immédiat après-guerre sous le signe d'une « re-sémantisation » radicale, mise au service de la construction d'une identité spécifiquement latino-américaine, ce qui ouvrait le réalisme magique au champ post-colonial et par extension post-moderne.

Qu'en est-il à présent d'un héritage spécifiquement moderniste dans l'écriture magico-réaliste, au-delà du fait anecdotique que la toute première occurrence du terme *magischer Realismus*, préalable à l'étude de Roh, remonte à la date-balise de 1922 (Strich 1962, 29) ? Précisément, le modernisme littéraire constitue en réalité l'élément qui sera dissimulé par le transfert de l'appellation vers l'Amérique latine. Car en même temps que la monographie de Roh était discutée dans les milieux de l'art, une poétique magico-réaliste voyait le jour dans une prose narrative singulière, en particulier (mais pas uniquement) dans le champ de langue allemande. Dans son excellente étude consacrée à ce sujet, Torsten Leine (2018) a défini le champ du *magischer Realismus* allemand comme une *Poetik der Mitte* [« poétique du milieu »] soit comme une voie intermédiaire et éclectique combinant des techniques d'écriture fondamentalement modernistes et un retour à des formes de narration plus traditionnelles. Ce corpus particulier demeure ignoré par la critique internationale sur le réalisme magique contemporain, sans doute parce qu'il n'a pas été suffisamment traduit vers l'anglais ou le français. Il a donc trouvé à s'exprimer entre les années 1920 et le début des années 1960. Dans le prolongement de l'étude que j'ai consacrée à la conscience de l'histoire qui le caractérise, forcément imprégnée par les traumatismes des deux guerres mondiales (cf. Roland 2021, *Magischer Realismus*), j'ai appelé cette poétique « réalisme magique historique » afin de mieux le distinguer du réalisme magique international contemporain.

Trois traits constitutifs me semblent structurer la vision du monde particulière dont cette poétique est porteuse : (1) une conscience et une poétique de l'espace convergeant vers la fluidité paradoxale de « lieux seuils » correspondant à des états physiques aussi bien qu'ontologiques : passage du jour à la nuit ou vice-versa, de l'état de veille au

<sup>2</sup> Un extrait de cette traduction espagnole de Roh par Fernando Vela a été traduit (depuis l'espagnol et pas depuis l'allemand) dans l'anthologie de Zamora et Faris (1995, 15-30).

sommeil ou à d'autres états de semi-conscience, d'un monde narratif réaliste à un univers fantastique ;<sup>3</sup> (2) des moments épiphoniques de « clarté de conscience » dont il va être question dans la suite de cet article ; (3) un « imaginaire des traumatismes » (*traumatic imagination*) comparable à celui qu'a étudié Eugene Arva dans son corpus magico-réaliste international (Arva 2011 ; voir aussi Arva, Roland 2014).<sup>4</sup> Un quatrième critère emprunté à la critique contemporaine peut également trouver une application ici, celui des « disruptions of time, space and identity », relevé par Faris (2004, 23-27).

Une combinaison de tous ces critères – en particulier les aspects d'une temporalité discontinue et des instabilités identitaires des personnages principaux – s'avère à mon sens pleinement compatible avec la conscience d'une littérature moderniste. Celle-ci s'est perpétuée ou même accrue en Europe et à l'international après 1922, comme en témoigne ce dossier, mais elle a connu un coup d'arrêt en Allemagne à partir de 1933, suite à la « mise au pas » (*Gleichschaltung*) du régime national-socialiste sur la culture. Paradoxalement, le cas d'étude particulier dont il va être question ici, le roman *Der Gang durch das Ried*, est bien publié dans ce pays en 1936. En contradiction ouverte avec ce que promet le nouveau régime dans sa littérature officielle, il continue bien, dans la pure tradition moderniste, à raconter le réel sur un mode fondamentalement fragmenté, reflétant et incarnant la vision d'une société éparpillée, contraire à l'idée de classes et de corporations claires, censées structurer la « vision du monde » promue par les Nazis.

### Une étude de cas représentative : À travers *le Ried* d'Elisabeth Langgässer

Afin d'illustrer mon propos, je vais donc à présent esquisser l'analyse d'un roman particulièrement représentatif du réalisme magique historique allemand. L'œuvre de son autrice, Elisabeth Langgässer (1899-1950), a connu un retentissement certain dans l'immédiat après-guerre grâce à son roman *Das unauslöschliche Siegel* [*Le sceau indélébile*] (1946), qui contribua à ce que le prix Georg Büchner lui fut attribué à titre posthume en 1950. Une traduction française chez Calmann-Lévy par Gritte Senil en 1951 suscita également de l'intérêt dans les milieux francophones, en particulier ceux de l'existentialisme chrétien, la vision du monde de Langgässer, autrice chrétienne engagée

---

<sup>3</sup> J'ai analysé cette sémiotique particulière de l'espace sur base de textes de Hermann Kasack et Anna Seghers, à l'aide notamment des écrits de Youri Lotman sur la frontière et la sémiosphère dans Roland (2021, *Réalisme magique*).

<sup>4</sup> Dans Roland (2021, *Magischer Realismus*), j'ai appliqué cet imaginaire des traumatismes à celui de textes du réalisme magique historique allemand déterminés par l'expérience de la guerre : Hermann Kasack, Ilse Aichinger, Felix Hartlaub, George Saiko ; on pourrait encore y ajouter Ernst Jünger et Horst Lange.

(et francophile) convergeant avec les thèses du « renouveau catholique » de Georges Bernanos et de Léon Bloy.<sup>5</sup>

C'est toutefois un roman antérieur, le singulier *Der Gang durch das Ried* (littéralement « La marche à travers le Ried »), publié juste avant que Langgässer ne soit exclue de la Chambre des Écrivains en raison de l'ascendance juive de son père, qui est ici au centre de mon propos. Entrée dans l'âge adulte à la fin de la Première Guerre mondiale, Langgässer est l'autrice d'une production littéraire indissociable d'un imaginaire magico-réaliste des traumatismes dont *Der Gang* met en évidence les procédés d'écriture. Sous certains aspects, son roman doit donc être considéré comme un exemple tardif d'une esthétique « post-expressionniste », constat surprenant dans la mesure où l'ouvrage est publié sous le contrôle de la censure national-socialiste, qui aurait pu y identifier des traits d'une esthétique propre à ce qu'elle appelait « l'art dégénéré ».

Toutefois, contrairement au grand roman du modernisme allemand *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Döblin, représentant éminent d'une esthétique de la grande ville, celui de Langgässer fait montre d'un ancrage régional – et en partie rural – fort, celui du Ried dans le sud de la Hesse (*Hessisches Ried*), un territoire situé dans le nord-est de la plaine du Haut Rhin et qui, aujourd'hui, est mis en valeur comme réserve naturelle. Mais ce n'est pas pour dresser un tableau idyllique de cette région et en faire une apologie de la vie « saine » de la *Heimat* (dans le sens de la propagande du régime nazi) que Langgässer fait sans doute de cet espace le protagoniste principal du récit. Au contraire, elle donne à en ressentir son caractère profondément tourmenté, à une époque où les marécages n'avaient pas encore été domestiqués.

Le mot *Ried* lui-même, pouvant être traduit par « roseau, roselière, marécage » (*Reet, Röhricht, Sumpf*),<sup>6</sup> évoque le fait que, jusqu'au début du XIXe siècle, la région était essentiellement dominée par l'eau et soumise aux fréquentes inondations du Rhin et de son affluent occidental, la Weschnitz. Ce n'est que progressivement qu'il est passé d'un paysage naturel marécageux à un paysage cultivé et transformé grâce à l'intervention de l'homme, notamment par des travaux de redressement du Rhin. Au moment même où Langgässer rédigeait son roman, au milieu des années 1930, un vaste plan régional ambitionnait de drainer les champs humides et prairies de zones inondables pour en faire un paysage agricole et maîtrisé.<sup>7</sup>

Mais au-delà de cet élément naturel du territoire, la liquidité des marais génère surtout anxiété et instabilité en raison de la conscience historique particulière du lieu. Non seulement la diégèse s'inscrit dans le passé immédiat de l'occupation de la Rhénanie

<sup>5</sup> Cf. encore la critique enthousiaste que Marcel Brion consacra au *Sceau indélébile* dans *Le monde* du 22 avril 1952 sous le titre « Une mythologie de l'enfer » : [https://www.lemonde.fr/archives/article/1952/04/22/une-mythologie-de-l-enfer-le-sceau-indeleble\\_2011511\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1952/04/22/une-mythologie-de-l-enfer-le-sceau-indeleble_2011511_1819218.html) [19.09.2023]

<sup>6</sup> Cf. <https://www.whr-infiltration.de/das-ried/naturraum>, consulté le 03.04.2023.

<sup>7</sup> Ibid.

par l'armée française entre 1918 et 1930, mais l'archéologie de la région est clairement structurée par les traumatismes successifs déposés par les guerres sur plusieurs siècles, qu'il s'agisse des guerres napoléoniennes ou des batailles encore antérieures de la guerre de Trente Ans, dont la région a particulièrement souffert :

Fünf Schuhe tief stecken Silbermünzen aus den napoleonischen Kriegen. Sieben Schuhe tief blättern leise die fetten gelblichen Würmer zermürbter Schädeldecken erschossener Spanier, Schweden und deutscher Söldner um. Zwölf Schuhe tiefer ruhen Waffen und Schilde aus der eisernen Römerzeit und donnern dumpf in die Träume dieser ältesten Landschaft hinein (GR 1936, 12).

[À cinq chaussures de profondeur, on trouve des pièces d'argent datant des guerres napoléoniennes. À sept chaussures de profondeur, on peut doucement feuilleter les vers jaunâtres et gras des calottes crâniennes héritées des soldats espagnols, suédois et autres mercenaires allemands abattus durant la guerre. Douze chaussures plus bas reposent des armes et boucliers datant de l'âge de fer romain ; ils résonnent comme un coup de tonnerre étouffé au milieu des rêves de ce plus ancien des paysages].

La conscience traumatique du Ried relève clairement de l'idée que la fiction magico-réaliste de Langgässer – à l'inverse du roman régionaliste traditionnel – fait le choix résolu de perturber les idées reçues sur le temps, l'espace et l'identité, et ce dès son entame.

Le protagoniste principal du roman est décrit dans un premier temps comme « un homme, » qui, « à la fin de l'automne 1930 [...] [traverse] le camp français abandonné, autrefois allemand, qui s'étend entre la capitale de la Hesse, les forêts de sapins et de bouleaux qui l'entourent et le grand sable ».<sup>8</sup> Selon toute apparence, « l'homme », appelé aussi « le vagabond » (*der Wanderer*) ou « l'étranger » (*der Fremde*) (GR 9) est un ancien soldat de l'occupation française du Rhin. Il a sur lui un passeport, un morceau de « papier friable et très taché » portant le nom de Jean-Marie Aladin ; lorsqu'il commence à parler, sa langue « se mélange souvent de bribes étrangères » (GR 10).<sup>9</sup>

Le lecteur comprend toutefois rapidement qu'Aladin a vécu l'expérience traumatisante de la perte de sa mémoire et de son identité. Son passeport et sa photo sont déclarés faux et son identité se révèle fondamentalement incertaine ; lui-même « connaissait aussi l'endroit, le passage noyé de rose du bordel militaire, où il avait recueilli le papier d'un Arabe, un mahométan sentant le renfermé qui avait voulu se

<sup>8</sup> « [Ein Mann, der] im Spätherbst des Jahres 1930 [...] über das verlassene französische Lager, das früher ein deutsches gewesen war und sich zwischen der hessischen Hauptstadt, umschließenden Tannen- und Birkenwäldern und dem großen Sande dahinzieht ». En l'absence d'une traduction de *Der Gang durch das Ried* (repris dans le texte sous l'abréviation GR), j'ai traduit moi-même tous les extraits cités dans cet article.

<sup>9</sup> « [Ein] brüchiges und stark beflecktes Papier » ; « [als er ins Reden gerät, wird es] plötzlich untermischt mit fremden Brocken ».

saouler et avait délesté le défunt Aladin, mort d'une grippe intestinale, de sa carte d'identité pour une bouteille de schnaps » (GR 15).<sup>10</sup>

L'histoire à (re)construire se développe alors, ainsi que l'explique un compte rendu de l'époque, comme celle d'un homme « qui, après avoir traversé un dédoublement et un brouillage de la conscience, revient péniblement à la saisie de lui-même » (cité d'après Roland 2021, *Magischer Realismus*, 167). Dans la suite du roman, Aladin (si nous continuons à l'appeler ainsi) quitte donc son statut initial d'errant, de sans-abri, pour être employé comme saisonnier dans une ferme dirigée par un fermier brutal et très conservateur, qu'on appelle *Erlenhöfer* (car il réside au lieu-dit Erlenhof, toujours identifiable aujourd'hui)

En même temps que la description de la vie dans le Ried est rendue sur un mode quasiment naturaliste, ce sont bien des techniques d'écriture fondamentalement modernistes, inspirées par le principe de discontinuité dans la construction, qui font progresser le récit. Par exemple celles portant sur la thématique de l'identité incertaine rendue dans la scène censée révéler les « vrais » nom et prénom d'Aladin, qui se donnent à lire comme un moment soudain de « clarté de conscience » (*Bewusstseins-helle*, pour reprendre l'expression de Michael Scheffel 1996, 172-174) constitutif de la poétique magico-réaliste. Cette illumination épiphanique se produit alors qu'Aladin est assis dans une cave à pommes de terre avec des membres d'un groupe politique secret de droite, supervisé par l'*Erlenhöfer* et occupé à préparer une conspiration politique violente:

Blitz, Blitz und Blitz fuhr mit blendender Helle und fast metallischem Krachen gnadenlos durch sein Gehirn. Das Munitionsgebäude im Lager und dieser Pulverkeller wurden zu Spiegelbildern; wie er, so stand jetzt der Mann von dem Kalbfellturner auf und blickte ihn schauerlich an:

“Au clair de la lune  
Mon ami Pierrot...”

„Ich heiße Peter,“ hörte sich Aladin sagen; von dem Gewölbe fiel dieser Name wie tausendfacher Donner und hatte ihn schon begraben.

“prêtez-moi ta plume,  
pour écrire un mot!” (GR, 165)

[La foudre, la foudre et encore la foudre traversèrent impitoyablement son cerveau avec une clarté aveuglante et un fracas presque métallique. Le bâtiment à munitions à l'intérieur du camp ainsi que

<sup>10</sup> « Denn Pass und Bild waren falsch; er wusste jetzt auch die Stelle, den rosagetünchten Durchgang des Militärbordells, wo er von einem Araber das Papier entgegengenommen, einem muffigen Mohammedaner, der einmal saufen wollte und für ein Fläschchen Schnaps den toten Aladin, verstorben an einer Magengrippe, um seinen Ausweis erleichtert hatte ». Le terme *muffig* appliqué à une personne peut heurter.

cette cave à poudre se reflétèrent en miroir; comme lui [Aladin], l'homme à la giberne en peau de veau se leva et le regarda d'un air terrifié:

« Au clair de la lune

Mon ami Pierrot... »

« Je m'appelle Pierre, » s'entendit dire Aladin ; depuis la voûte, ce nom tomba comme mille tonnerres et l'enterra aussitôt.

« prêtez-moi ta plume,  
pour écrire un mot! »

Outre la révélation du nom du personnage de Peter (Pierrot)/Aladin, la critique spécialisée relève une allusion à son passé d'agresseur sexuel et de meurtrier d'une jeune fille (cf. Schäfer 2001, 290) : Comme tous les autres hommes, il prend un dernier fusil restant « entre ses genoux » et « [c]omme s'il en avait une preuve entre les mains, il tourna doucement le canon brillant comme un amoureux tourne sa fille : il faisait partie de cela, c'était certain. Lui : Peter. Peter. Schaffner... L'aube se levait » (GR 178).<sup>11</sup>

À plus d'un égard, Peter Schaffner incarne par ailleurs une identité « transfrontalière » et « transnationale ». Ses appartenances incertaines le rallient à la fois à l'Allemagne et à la France mais aussi à la présence de l'Europe dans le « sombre » continent africain. Cathy Gelbin le décrit en effet comme le fils d'un boucher rhénan, ayant pris la fuite parce que son père l'a menacé de lui couper la main et de le tuer. Il se serait réfugié en France avant de rejoindre la Légion Étrangère en Afrique du Nord, puis de revenir s'échouer en Allemagne (cf. Gelbin 2001, 81). D'une certaine manière, on peut considérer le personnage double Peter/Aladin comme un précurseur du personnage prototype du réalisme magique de l'ère post-coloniale de Salman Rushdie ou Gabriel García Márquez, incarnant avant la lettre « l'idée d'une identité multiple et mobile » ou celle d'un « sens mystérieux des identités fluides et de l'interconnexion » (Faris 2004, 25). Et ce même si, en tant que personnage typiquement d'inspiration moderniste, il fait en premier lieu l'expérience du déchirement et de la dissociation, ce qui suscite l'irritation profonde du fermier conservateur *Erlenhöfer*, rétif à toute autre conception raciale et régionale, que celles qui sont incontestables et incontestées. C'est tout le sens de l'interrogatoire que le paysan fait subir à Peter/Aladin, le sommant de se positionner par rapport à la double question élémentaire de savoir : « Qui êtes-vous et d'où venez-vous ? (*Wer seid ihr und wo kommt ihr her ?*). Deux questions qui renvoient en réalité intrinsèquement à une multiplicité. Suivant le texte original allemand, le pronom personnel *ihr* marque en effet explicitement un pluriel du tutoiement impossible à exprimer en français. Pour toute réponse, Aladin se contente de lui mettre son passeport

<sup>11</sup> « [a]ls habe er einen Beweis in Händen, drehte er leise das schimmernde Rohr wie ein Verliebter sein Mädchen: er gehörte dazu, das war nun gewiss. Er: Peter. Peter... Schaffner... dämmerte es herauf ».

sous le nez, ce qui ne fait que renforcer le courroux du *Erlenhöfer*, ainsi qu'Aladin le constate sur le visage de ce dernier :

Aladin hielt ihm den Paß entgegen und sah eine dicke Spinne, die aus Wut und Enttäuschung gemacht war, von der Stirne des Erlenhöfers bis zu den Mundwinkeln laufen (GR 64–65).  
[Aladin lui tendit le passeport et vit une grosse araignée, faite de colère et de déception, courir du front de l'Erlenhöfer jusqu'aux commissures de ses lèvres].

Mais revenons un instant au contexte de la publication d'un tel roman foncièrement moderniste sous le national-socialisme. On sait que – contrairement à une idée reçue – durant les premières années du régime après 1933, certaines marges de liberté et d'indépendance intellectuelle étaient possibles, pour autant que les autrices et auteurs se gardent d'afficher ouvertement des positions en contradiction avec l'idéologie dominante. On notera également qu'a priori, Langgässer avait affiché un profil conservateur et aurait peut-être même voté pour le parti nazi en 1933, selon certains témoignages (Hilzinger 2009, 160). Dans sa lecture attentive du roman, Cathy Gelbin suggère même de rapprocher *Der Gang* de certains clichés de la littérature nazie en raison de « son amalgame de discours entourant la paysannerie et la modernité avec des discours nationalistes et racialisants concernant les Français, les Arabes et les Juifs » (Gelbin 2001, 87). Il est vrai que le terme de *muffiger Mohammedaner*, cité plus haut (cf. note 10), est gênant, encore faudrait-il considérer depuis quelle focalisation (interne) il est effectivement prononcé.

De ma propre lecture approfondie de l'œuvre, j'ai au contraire déduit que *Der Gang durch das Ried* se distingue a posteriori par plusieurs éléments politiquement subversifs qui découleraient d'une technique du camouflage métaphorique et symbolique, également propre à l'écriture magico-réaliste. Ainsi en va-t-il, une fois encore, de la pluralité des identités du personnage de Peter/Aladin. Dans sa réflexion d'inspiration théologique appliquée au roman, Daniel Hoffmann relève que ce double prénom jette un pont entre les trois religions monothéistes, qu'il s'agisse du « rocher » (*Fels, petra*) Pierre, ou du « commandant de la foi », Aladin en arabe (cf. Hoffmann 1998, 184–185). J'y ajouterais un rapprochement par consonance des noms Aladin et Saladin, ce dernier renvoyant au principal personnage musulman de l'œuvre classique des Lumières allemandes, la pièce œcuménique *Nathan der Weise* [Nathan le Sage] de Gotthold Ephraim Lessing. Se déroulant à l'époque de la troisième croisade, on sait que cette pièce (interdite dans l'Allemagne nazie) met en scène la tolérance éclairée du Juif Nathan. La situation de départ avait mis en scène le comportement atypique du sultan Saladin, qui, en temps de guerre, a épargné la vie d'un Templier qu'il aurait dû condamner à mort ; mais le regard du Templier avait rappelé à Saladin celui d'Assad, son propre frère défunt. Les péripéties finales de la pièce révéleront que le Templier est effectivement le fils d'Assad, qui s'était converti au christianisme, le dernier acte célébrant la réconciliation d'une famille recomposée au-delà des confessions religieuses.

Si je pense avoir effectué un rapprochement opportun d'une scène avancée du roman de Langgässer, dans laquelle Aladin trouve un moment à s'intégrer dans la communauté des personnes vivant dans le domaine du *Erlenhöfer*, avec cette scène finale de réconciliation familiale dans la pièce de Lessing (cf. Roland, 172–176), c'est aussi par analogie avec la situation particulière de l'autrice au moment de la publication du roman. Comme on l'a dit, Elisabeth Langgässer craignait une mesure d'exclusion contre sa personne pour des raisons raciales, à cause de l'origine juive de son père Eduard Langgässer. Et c'est ainsi que toute forme d'expression positive à l'égard d'une communauté régionale ou nationale potentiellement ouverte à la diversité m'a semblé digne d'attention dans le roman.

À cet égard, relevons encore en marge la présence contradictoire de la diversité et de « l'hybridité » des forces d'occupation françaises et de leurs soldats d'origine africaine. Certes, on a pointé l'image négative du *muffiger Mohammedaner*, qui pourrait entrer dans le cadre idéologique d'une littérature d'obédience nazie. Mais une telle lecture, à mon sens trop rapide, passe à côté du contrepoint positif (à un autre endroit du récit) de l'allusion à une armée française « dansante », décrite comme « l'armée d'occupation blanche, jaune, brune, brune foncée de France, d'Alger, du Maroc et des côtes du Sénégal – fils de Mahomet, fils du soleil et fils de la raison » (GR 267).<sup>12</sup> S'y ajoute la double référence à la chanson *Au clair de la lune*, qu'on peut associer spontanément au XVIII<sup>e</sup> siècle français et à l'élément de la famille interconfessionnelle recomposée dans le classique de l'*Aufklärung* allemande *Nathan le Sage*. La cumulation de ces indices textuels justifie donc selon moi d'inclure la métaphore du soleil et l'idée de « raison » (*Vernunft*) en référence aux « fils de Mahomet » comme une allusion voilée à l'idéal de la civilisation européenne des Lumières, que Langgässer concevrait à présent comme menacé par l'évolution de la vie politique en Allemagne sous le national-socialisme.<sup>13</sup>

### Modernisme magico-réaliste et écriture du camouflage

Si je me permets de suggérer une interprétation politiquement subversive de la présence des soldats franco-africains dans le roman du *Ried*, c'est aussi en raison du contexte particulier de la biographie de Langgässer. Ce roman est donc le dernier qu'elle

<sup>12</sup> “[...] tänzelte nun das Heer: das weiße, das gelbe, das braune, das dunkelbraue Besatzungsheer aus Frankreich, Algier, Marokko und von den Ufern des Senegal – Söhne des Mohammed, Söhne der Sonne und Söhne der Vernunft.”

<sup>13</sup> Il n'est d'ailleurs pas exclu que Langgässer ait eu connaissance de l'expression dénigrante « bâtard du Rhin » (*Rheinlandbastard*), présente dans les textes de propagande nazis pour désigner les enfants de pères d'ascendance africaine, notamment de soldats de l'occupation française, et de mères allemandes. Ceci renforcerait le caractère subversif de la description positive que l'autrice donne des « fils de Mahomet. » (La présence des soldats « nègres » de l'occupation française est en tout cas également mise en épingle dans *Mein Kampf*)

publiera avant la guerre, elle qui ne pourra plus se défendre contre l'accusation selon laquelle son père était d'origine juive. Se sachant menacée d'exclusion, elle associait d'ailleurs la couleur de son « arrière-fond noir » (*schwarzer Hintergrund*) à la fois à son mode de vie peu conventionnel et à ses origines juives, dans une lettre à son ami Waldemar Gurian, datée du 6 novembre 1935<sup>14</sup>.

Pour autant que l'on accorde du crédit à cette hypothèse, Langgässer aurait ici fourni une contribution à cette littérature de « l'émigration intérieure » (*Innere Emigration*) qu'on applique aux écrivaines et écrivains qui, restés en Allemagne sous le troisième Reich, ont toutefois pris leurs distances par rapport à la littérature de propagande et se sont distingués par une prise de distance critique – de nature intellectuelle, artistique et/ou esthétique – par rapport aux impératifs politiques et idéologiques imposés par la dictature nazie (cf. Bannasch 2013, 49–72). La valorisation de la couleur noire relèverait ainsi d'une écriture du camouflage, « cachée » par des moyens esthétiques (*verdeckte Schreibweise*), comme si l'autrice regrettait l'exclusion des populations juives et africaines de la communauté nationale, là où elle avait peut-être cru initialement que le régime nazi n'atteindrait pas ce niveau de radicalité dans l'exclusion de l'autre.

L'écriture du camouflage peut finalement très bien se combiner avec celle d'un modernisme magico-réaliste de type épiphanique et illuminatoire, tel que Langgässer le pratique dans la scène visionnaire de l'éclatement de la cathédrale, très commentée dans la critique spécialisée. On y assiste à la transformation de la cathédrale de Worms (une des trois cathédrales impériales historiques de Rhénanie, avec Mayence et Spire), après qu'Aladin et l'*Erlenhöfer* ont visité une exposition agricole dans cette ville. La personnification de la cathédrale se confond à nouveau avec l'archéologie particulière de la région et des traumatismes historiques qu'elle a subis dans la longue durée. Un nouveau moment soudain de « clarté de conscience » fait irruption dans le réel, au moment où la cloche de la cathédrale sonne pour faire se transformer et élargir le corps de l'édifice aux bâtiments environnants de la ville, puis à la campagne des alentours, celle dont le sol a été « saturé » au cours des guerres précédentes, en particulier lors de la guerre des paysans du Palatinat (1525) :

Dann läutete er [der Dom]. Das war, als ob er sich selber aufhob, um sich noch einmal zu erbauen und alles, was jener Schall bedeckte, in seinen Leib zu verwandeln: die Häuser, welche sich dicht an seine Flanken drängten, ihre Seufzer, ihr Geschrei, ihre Flüche, ihre geheimen Laster; dann weiter draußen die Brücke, den Strom mit seinen Schlepfern; das Ackerland, Kraut und Unkraut, das, verbrannt, in den Himmel rauchte, und jenes Land, das noch tiefer lag, von keiner Pflugschar berührt und dennoch mit Blut gesättigt, mit Schuld um Schuld beladen... (GR 139)

[Puis elle [la cathédrale] sonna. C'était comme si elle se soulevait elle-même pour s'édifier encore

<sup>14</sup> Elle y contraste avec ironie sa propre « noirceur » avec les cheveux blonds et les yeux bleus de leur ami Reinhold : « Oh, wie gut ist Reinholds blonde, blauäugige Erscheinung für meinen schwarzen Hintegrund! » (cité d'après Roland 2021, *Magischer Realismus*, p. 169)

une fois et transformer dans son propre corps la résonance de ce son : les maisons qui se pressaient contre ses flancs, leurs soupirs, leurs cris, leurs malédictions, leurs vices secrets ; puis, plus loin, le pont, le fleuve et ses remorqueurs ; les terres cultivées ; les herbes et les mauvaises herbes brûlées qui fumaient dans le ciel ; et ces terres plus profondes encore, qu'aucun soc de charrue n'avait touchées et qui étaient pourtant saturées de sang, chargées de faute puis d'une autre ... ]

La suite de la métamorphose continue de participer d'un imaginaire des traumatismes, qui gagne à présent l'intérieur d'un bâtiment qui s'est peuplé de plantes et d'animaux hybrides, faits de têtes d'oiseau (*Vogelköpfe*), de « pieds de colombe » (*Taubenfüße*) ou de « corps de chevaux » (*Pferdeleiber*). Tandis que la cloche continue de sonner, un grand cerceau s'élève au sein de la nef de l'édifice. Il se configure lui-même en couronne et se tortille à la manière d'un serpent aux yeux rouges, de couleur rubis. C'est alors qu'au milieu d'un grand fracas, les personnes et animaux présents dans la cathédrale se sentent pressés de toute part par les mouvements de la couronne.

Der Bauer ließ jetzt nicht locker; gleichzeitig fühlten sie beide [der Bauer und Aladin], wie sie von hinten her näher geschoben und von der Seite herangepresst wurden; das Gedränge war nun so fürchterlich, dass die Vogelköpfe zu schrillen begannen und der Löwe ein Murren ausstieß, das wie Donner durch das Gewölbe lief. In diesem Augenblick bewegte sich die Krone; sie fuhr zusammen, umklammerte alles und presste Menschen und Tiere in ihr metallenes Rund – gleichzeitig schossen die Tiergesichter, durch den furchtbaren Druck genötigt, aus dem umspannenden Reif. Aladin wurde als letzter in die Krone hineingestoßen, dann schlug sie wie eine Pforte zu, die ihm die Ferse wegnahm, es dröhnte noch einmal von außen dagegen, der Ton verzitterte, summt – – – die Domglocke hatte ausgeläutet, Aladin fühlte nun erst, dass ihn der Bauer umklammerte – [...]. (GR 140–141)

[Le paysan ne lâchait pas prise ; en même temps, ils se sentaient tous deux [le paysan et Aladin] poussés par derrière et pressés de côté ; la bousculade était maintenant si terrible que les têtes d'oiseau commencèrent à pousser des cris stridents et que le lion poussa des grognements qui se répandirent comme le tonnerre à travers la voûte. À cet instant, la couronne bougea ; elle se rétracta, enserra tout et comprima hommes et animaux dans sa ronde métallique – tandis qu'en même temps, les visages des animaux, contraints par la terrible pression, jaillirent du cerceau qui les entourait. Aladin fut le dernier à être poussé dans la couronne, puis celle-ci se referma comme un portail qui lui arracha le talon, un autre grondement vint de l'extérieur, le son frémit, bourdonna – – – la cloche de la cathédrale avait fini par se taire, Aladin sentit alors seulement que le paysan l'étreignait – [...]].

J'ai envisagé par ailleurs dans une proposition d'interprétation détaillée (Roland 2021, *Magischer Realismus*, 144-148) la possibilité d'une nouvelle lecture allégorique au service d'une écriture du camouflage dans cette scène magico-réaliste, qui trouve encore

un prolongement après qu'Aladin, le paysan et bon nombre de figures animales se sont retrouvés à l'extérieur du bâtiment, au moment où la neige commence à tomber. J'y suggère que le serpent aux yeux rouges (couleur du rubis mais aussi du sang) pourrait évoquer la violence politique du nouvel empire allemand, occupé à mutiler les personnes qui ne s'intègrent pas parfaitement au modèle de la nouvelle communauté – Aladin perdant son talon, lorsque la couronne se referme. Le régime enverrait alors sur les routes de l'exil les animaux angoissés dont les traces du départ s'entremêlent dans la neige, celles des voitures collectives mais aussi des sabots des chevaux ou des pieds d'oiseau.

## Conclusion

L'exemple du roman *Der Gang durch das Ried* illustre la permanence d'une littérature d'inspiration moderniste tolérée en marge dans le champ éditorial de l'Allemagne national-socialiste, du moins dans les premières années qui ont suivi l'accession d'Hitler au pouvoir, lorsque le carcan idéologique du régime ne se faisait pas encore sentir de manière aussi contraignante que par la suite. La littérature du réalisme magique historique a ainsi pu allier des techniques d'écriture directement inspirées des avant-gardes à une allégorisation du réel, interrogeant ainsi de façon critique les dérives totalitaires en cours sur le mode du camouflage.

Certes, la logique symbolique de cette allégorisation ne peut pas non plus se réduire à une simple « clé » de décryptage des événements historiques et politiques. C'est bien la conscience esthétique moderniste d'une autrice comme Langgässer qui prévaut dans la construction de son roman et génère ainsi un propos tellement pétri d'ambivalences et d'indéterminations qu'il ouvre le sens du récit davantage qu'il n'en fait le support d'une littérature « engagée ». Il n'empêche que le contexte particulier de la genèse du roman du *Ried* met bien en lumière que le réalisme magique historique de langue allemande annonce aussi cette conscience politico-historique que l'on attribue plus volontiers à son successeur latino-américain et que son vecteur d'expression principal demeure bien ancré dans un modernisme littéraire qui précède le credo postmoderne et postcolonial considéré comme présupposé du réalisme magique international.

**BIBLIOGRAPHIE**

- ARVA, E. 2011. *The Traumatic Imagination: Histories of Violence in Magical Realist Fiction*. Amherst/New York: Cambria Press.
- ., ROLAND, H. (eds.) 2014. "Magical Realism as Narrative Strategy in the Recovery of Historical Traumata" *Interférences littéraires/ Littéraire Interfereties. Multilingual e-Journal for Literary Studies*, 14. <<http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/issue/view/25>> [Consulté le 03.04.2023]
- BANNASCH, B. 2013. "Literatur der Inneren Emigration. Begriffs- und diskursgeschichtliche Überlegungen" In B. Bannasch, G. Rochus (eds.) *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, 49–74. Berlin/Boston: De Gruyter.
- FARIS, W. B. 2004. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- GELBIN, C. 2001. *An Indelible Seal: Race, Hybridity and Identity in Elisabeth Langgässer's Writings*. Essen: Verlag Die Blaue Eule.
- HILZINGER, S. 2009. *Elisabeth Langgässer*. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg.
- HOFFMANN, D. 1998. *Die Wiederkunft des Heiligen. Literatur und Religion zwischen den Weltkriegen*. Paderborn: Schöningh.
- LANGGÄSSER, E. 1936. *Der Gang durch das Ried*. Leipzig: Verlag Jakob Hegner.
- LEINE, T. W. 2018. *Magischer Realismus als Verfahren der späten Moderne. Paradoxien einer Poetik der Mitte*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- PEREZ, R., CHEVALIER, V. A. (eds.) 2020. *The Palgrave Handbook of Magical Realism in the Twenty-First Century*. Cham: Palgrave Macmillan.
- PILLET, F. 2016. *Vers une esthétique interculturelle de la réception*. Heidelberg : Winter.
- ROH, F. 1925. *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
- ROLAND, H. 2021. *Magischer Realismus und Geschichtsbewusstsein in der deutschsprachigen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- . 2021. "Réalisme magique historique allemand et sémiotique de l'espace dans les récits d'après-guerre de Hermann Kasack et Anna Seghers." *Recherche littéraire/Literary Research* 37: 87–108.
- SASSER, K. A., WARNES, C. (eds.) 2020. *Magical Realism and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHÄFER, B. 2001. *Unberührter Ort. Die Ruderalfläche im Magischen Realismus und in der Trümmerliteratur*. Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang.
- SCHEEL, C. W. 2005. *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan.
- SCHEFFEL, M. 1996. "Die poetische Ordnung einer heillosen Welt. Magischer Realismus und das ‚gespaltene Bewusstsein‘ der dreißiger und vierziger Jahre." In M. Martínez (ed.) *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*, 163–180. Paderborn: Schöningh.
- STRICH, F. 1962 [1922]. *Deutsche Klassik und Romantik. Oder Vollendung und Unendlichkeit: ein Vergleich*. Bern: Francke.
- ZAMORA, L. P., FARIS, W. B. (eds.) 1995. *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press.