

Réalisme exotique et idéologie des races : lecture des Sortilèges de Marius-Ary Leblond

Frédéric Bourdereau

► **To cite this version:**

Frédéric Bourdereau. Réalisme exotique et idéologie des races : lecture des Sortilèges de Marius-Ary Leblond. Expressions, Institut universitaire de formation des maîtres (IUFM) Réunion, 1998, pp.75-87. hal-02406061

HAL Id: hal-02406061

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406061>

Submitted on 12 Dec 2019

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.

RÉALISME EXOTIQUE ET IDÉOLOGIE DES RACES : LECTURE DES SORTILÈGES DE MARIUS-ARY LEBLOND

Frédéric BOURDEREAU

I.U.F.M. de la Réunion

*L*es *Sortilèges*¹, de Marius-Ary Leblond², comprend quatre parties indépendantes, chacune consacrée à un personnage – quatre nouvelles, si l'on veut, étroitement liées par un même projet littéraire et idéologique. Dans ce « roman des races », apparaissent successivement Moutousami l'Indien, Talata la Malgache, Compère le Chinois et Cafrine la... Cafrine. L'indépendance des quatre récits obéit à l'ambition, soulignée dans la préface, d'éclairer « les types de races essentielles des terres coloniales », quitte à « constater ensuite, entre toutes, une conformité d'âme, lasse de son inconscience ».

L'autonomie des quatre récits – des quatre portraits, pourrait-on dire, tant imita la narration semble ici secondaire – est cependant compensée par une certaine unité, due évidemment à la cohérence du projet d'ensemble, dont l'auteur s'explique assez longuement dans sa préface, et au traitement littéraire de chacun des personnages. L'harmonie de cette « tétralogie » est également à rechercher dans la récurrence de certains motifs ou « topoï » qui se font d'un chapitre à l'autre. C'est ainsi que les passages descriptifs consacrés à la végétation, et plus particulièrement à certains arbres, semblent jouer un rôle déterminant, comme l'on facteur de cohésion textuelle sur le plan de la représentation (mimésis) comme sur le plan de la « sémiosis ».

1. Toutes les références renvoient à l'édition de 1905, Bibliothèque Charpentier, éditions Fasquelle. Exemplaire photocopié.

2. Par commodité, nous considérerons « les » Leblond comme « un » auteur et accorderons les verbes en conséquence.

I. Typologie des séquences descriptives

A. Une tentation taxinomique

Marius-Ary Leblond, dans sa préface, évoque longuement les réalistes et les naturalistes, regrettant leur peu de goût pour l'exotisme et leur « parti-pris de nationalisme esthétique ». L'auteur, néanmoins, semble se situer dans une mouvance naturaliste, en revendiquant une partie de cet héritage. On pourrait sans doute établir un parallèle entre la théorie des races implicitement présente dans *Les Sortilèges* et les théories zoliennes de l'hérédité, de l'atavisme et du milieu. Mais de manière peut-être plus superficielle, cet héritage apparaît dans ce que l'on pourrait nommer la tentation taxinomique : l'auteur, au fil des pages, semble décliner l'ensemble du paradigme lexical de la végétation tropicale, indépendamment de toute nécessité narrative ou symbolique :

« De part et d'autre du chemin s'élargit la noirceur des vergers silencieux de manguiers d'où s'évasent en clarté des gerbes de cocotiers. Les benjoints, les ricins et les jamrosas lustrent au soleil la laque mordorée de leurs feuillages » (p. 24.)

« Les frangipanes, les manguiers, les hibiscus, les fruits à pain, les tamariniers des jardins... » (p. 44.)

Sur l'ensemble des quatre chapitres se construit ainsi une véritable « flore » des tropiques, déclinée de façon peut-être moins massive que ne l'eût fait un Zola ou un Jules Verne, mais qui répond à la même volonté d'épuisement d'un paradigme lexical distribué indépendamment de toute contrainte narrative forte. Nous retrouvons ainsi l'un des principaux topoï du roman réaliste-naturaliste : il s'agit de baliser et de définir un espace géographique et naturel qui se définit avant tout – dans la perspective du roman exotique – par l'énumération des éléments d'une *realia* exogène, dont la végétation constitue l'un des principaux motifs obligés ; rappelons par exemple que l'exotisme naissant au XVIII^e siècle a consacré une place considérable à l'évocation des « jardins » que constituent les îles tropicales. Les rêves édeniques du XVIII^e siècle et les « études de la nature » pré-romantiques ont, d'une certaine façon, ouvert la voie au réalisme exotique qui conjugue parfois la manie classificatoire de l'écrivain naturaliste et les rêveries virgiliennes du voyageur – sorte d'hybride quelque peu monstrueux de Bernardin de Saint-Pierre et de Jules Verne...

Les nouvelles de Marius-Ary Leblond semblent obéir à cette double tentation ; mais cette flore exotique, illustrant d'abord la volonté didactique des auteurs (leur œuvre s'adresse à un lectorat métropolitain auquel il faut

faire découvrir les colonies), participe d'un réseau de significations plus complexes, qui vont au-delà du simple encyclopédisme.

B. Description et narration ; les ambiguïté de la focalisation.

On observe peu de séquences descriptives totalement coupées de la trame narrative. Le discours descriptif est le plus souvent distribué en fonction des mouvements des personnages : déplacements, promenades, situation dominante devant un point de vue, etc. Il s'agit en général de descriptions ambulatoires, particulièrement dans « Cafrine », où les échappées incessantes de la jeune fille sont autant de prétextes à de longues descriptions de la végétation. Ainsi « narrativisées », les séquences descriptives semblent dépendre du point de vue du personnage – ou, en d'autres termes, obéir à une focalisation interne. Ce serait le cas par exemple, du passage suivant :

« Elle [Cafrine] savait étrangement regarder dans les ténèbres, car ses yeux s'y dégageaient du poids de sommeil qui, le jour, les boursoufle dans leurs enveloppes de chair ; la volubilité de son coup d'œil projeté à droite et à gauche, vertigineux à les fouiller, à les parcourir, lui donnait un plaisir de vitesse et de danse. »

On constate néanmoins que cette prise en charge des descriptions par le regard d'un personnage trouve très vite ses limites ; l'omniscience du narrateur pend aussitôt le relais, et sa compétence se substitue immédiatement à celle du personnage-regardant ; le « voir » du personnage cède la place au « savoir » du narrateur, pour reprendre la typologie de Philippe Hamon³ :

« Par la ville et par toute la campagne, ce sont les pavoisements pourpres des flamboyants [...] et s'il arrive que des flamboyants s'embrasent en bûchers derrière un acacia, son feuillage flotte en guipure de cendre sur transparent de flamme » (p. 39.)

Mais si le narrateur prend en charge ce qui semble pourtant, *a priori*, délégué au regard d'un personnage, c'est sans doute pour une raison bien plus importante, qui découle directement de l'idéologie à l'œuvre dans le texte. Les « races » auxquelles appartiennent les personnages des *Sortilèges* ne sauraient formuler ce qui, chez elles, reste enfoui dans le mystère de la sensation ; au narrateur est alors dévolue la tâche de révéler la vision du monde propre à chaque « race ». Le narrateur européen dispose du langage, des compétences lexicales et psychologiques qui lui permettent de mettre à jour cette « sorte de réflexion à la fois méticuleuse et inconsciente,

3. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981.

sentencieuse et rêvée de ces races » (préface). La distinction voir/savoir, marquant la moralisation de la description, permet ainsi d'opposer l'intuition de l'indigène à l'explicitation/verbalisation du narrateur européen.

C. Séquences descriptives autonomes

Dans chacune des quatre parties, on trouve une séquence descriptive nettement démarquée du reste de la nouvelle. chacune dévolue à un arbre :

Moutousami	chapitre V	Le mouroung
Talata	chapitre VI	Le ravenala
Compère	chapitre VI	Le carambolier
Cafrine	fin du chapitre IV	Les pandanus

Seule la quatrième partie du livre semble constituer une exception à la régularité observée dans les trois premières ; mais, en dépit de l'absence de démarcation et de titre de chapitre, la description des pandanus qui clôt Cafrine est en tout point similaire aux trois autres : autonomie et homogénéité du discours descriptif, mise en exergue de « l'arbre », prédominance d'une prose poétique, forte charge symbolique. Ces séquences, qui doivent évidemment être mises en relation, constituent sans nul doute une sorte de « climax » dans chacune des parties, et concentrent l'essentiel de la valeur symbolique et métaphorique du discours descriptif.

Ce rapide survol de la configuration des séquences descriptives n'épuise pas la totalité des occurrences (particulièrement abondantes, par exemple, dans la quatrième partie, Cafrine). Inégalement réparties selon les quatre « races » – ce qui, nous le verrons, fait sens – les descriptions de la végétation et des paysages répondent donc à des fonctions variées.

II. De la fonction mathésique à la fonction ornementale

L'abondance relative du lexique de la flore et de la végétation dans *Les Sortilèges* évite pourtant les écueils de l'encyclopédisme. S'il s'agit bien – comme le laisse entendre la préface – de faire aussi œuvre didactique, ce didactisme se fait discret lorsqu'il s'agit d'évoquer les paysages et la végétation, alors qu'il paraît peut-être plus massif lorsqu'il s'agit d'évoquer le cadre de vie des personnages (habitat, vêtements, coutumes alimentaires...) Sans doute est-ce dû à la facilité avec laquelle les séquences descriptives « végétales » se prêtent à des compositions pittoresques, à de véritables tableaux, « morceaux de bravoure » propices au déploiement de tous les

artifices de lexique et d'images. Nous observons alors un curieux glissement : ces descriptions perdent l'essentiel de leur fonction mathésique⁴ (d'autant plus que les notes ou explications incises sont finalement rares), perdent également une part de leur fonction mimétique (recherche de l'effet de réel à travers l'évocation minutieuse de l'environnement naturel) pour ne conserver qu'une fonction purement décorative et ornementale – ce qui rend suspecte, pour le moins, l'affirmation de l'auteur dans sa préface : « Nous avons tâché de rejeter de ce livre toute "littérature", toute rhétorique occidentale. » Il semble bien, au contraire, que certaines descriptions soient entièrement bâties sur une rhétorique « occidentale » :

« Les leurs pilées de safran et de piment avaient cessé d'accommoder les sommités des caféiers . Des clartés humides se distendaient comme des bulles à travers les troncs, à mesure pâlissaient, douces aux yeux et à la bouche. Déjà les encoignures des futaies se veloutaient de velours sombre. L'ombre étendait des lits par place sur la terre. Mais en grand nombre des blancheurs fausses habitaient encore le sous-bois » (« Cafrine », p. 271.)

Il serait aisé de montrer que ce type de description, jouant de manière quasi systématique du croisement dans le lexique des sensations et abusant des nominalisations d'adjectifs (« des clartés... des blancheurs... ») constitue un héritage direct de Zola, Maupassant, ou plus encore des frères Goncourt. Sans entrer dans les détails de ce type d'écriture, nous remarquerons simplement que Marius-Ary Leblond use et abuse de caractérisations non pertinentes (hypallages substantif/épithète en particulier) ou encore d'oxymores que rien, sur le plan référentiel ou métaphorique, ne semble vraiment justifier et qui confinent au maniérisme le plus ampoulé (« les lignes de la vallée sont dures dans leur souplesse à se prolonger », p. 139). Nous ajouterons, enfin, que le texte nous semble peu lisible de nos jours autant à cause de ces surcharges ornementales qu'à cause de l'idéologie qui le sous-tend...

On s'aperçoit finalement que l'évocation de la végétation tropicale part d'une exigence de la mimésis – il n'y a pas d'exotisme sans végétation exotique – mais se plie en fait aux règles de l'écriture « artiste ». La volonté de contribuer à un « naturalisme exotique » qui semble affleurer dans les déclarations de principe de la préface échoue finalement devant la tentation du pittoresque, tout comme le naturalisme des frères Goncourt, par exemple, sombre vite dans le maniérisme de la langue et l'appât des descriptions.

Cette surcharge rhétorique, cette prolifération des images, annoncent ou

4. Terminologie utilisée par Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Nathan, 1989.

accompagnent peut-être la sur-signification des séquences descriptives : lieu privilégié et désigné du travail littéraire, le « tableau » de la nature et de la végétation devient le lieu nodal du sens. À l'extrême de ce procédé, nous trouvons les chapitres entièrement dévolus à des arbres : lieu emblématique à la fois de la volonté pittoresque et esthétisante (dans la tradition du « morceau choisi », l'exemple le plus édifiant étant « Les ravenalas », dans la seconde nouvelle, Talata), signature stylistique des auteurs (« morceau de bravoure ») et, comme nous le verrons, nœud sémiotique, jouant à un triple niveau, métaphorique, symbolique et idéologique.

III. Une fonction métaphorique et symbolique

Le discours descriptif, à l'intérieur du roman et de la nouvelle, fonctionne en général à plusieurs niveaux de sens ; se donnant à lire comme le lieu privilégié de la mimésis, donc du rapport du texte à une réalité extra-textuelle, la description est cependant prise au piège de la littéarité, et devient alors discours auto-référentiel. C'est en se fondant sur ce principe de littéarité que l'on peut interroger la fonction du descriptif, en particulier dans le courant réaliste/naturaliste dont, rappelons-le, se réclame Marius-Ary Leblond.

Le rapport analogique le plus évidemment constitué dans *Les Sortilèges* s'installe entre les êtres et la nature, plus précisément encore entre les quatre personnages éponymes des nouvelles et certains arbres ou végétaux ; nous nous interrogerons ultérieurement sur les présupposés idéologiques d'un tel rapprochement, et nous commencerons par examiner le fonctionnement textuel de ces images.

Moutousami

Cette nouvelle offre un exemple particulièrement significatif de « l'arbre-métaphore », image à significations multiples, métaphore plurielle que le lecteur n'est pas sûr d'épuiser, tant l'auteur a voulu lui faire dire... Il s'agit du chapitre V de la nouvelle, intitulé « Le mouroung ». Le texte évoque la fille de Moutousami, Maria, grim pant sur l'enclos pour cueillir sur l'arbre des feuilles et des gousses pour le « cari massalé ». Remarquons au passage l'alliance curieuse d'un symbolisme parfois lourdement appuyé et de quelques notations culinaires et exotiques relatives à l'alimentation des « Malabars »...

Si, comme il semble possible de le faire, on confère à l'ensemble de ce chapitre une valeur « analogique » (nous utilisons ce terme relativement neutre pour éviter, pour l'instant, de nommer plus précisément les figures),

nous pouvons en dégager les sens suivants :

1. La description du mouroung renvoie à l'évocation du physique de Maria, à travers l'utilisation d'un lexique comportant le plus souvent un sème « humain » : « Mol et vivant, il est prêt à grandir et à grossir [...]. Mais on casse ses bourgeons pour qu'il reste adolescent et tendre [...]. » D'une manière générale, on retrouve des notations sur l'élanement, la souplesse. La flexibilité des branches du mouroung, données par ailleurs comme caractéristiques de la silhouette et du corps de Maria.

2. La scène met à jour la sensualité de Maria, et semble même préfigurer la rencontre amoureuse à laquelle la jeune fille se prépare (rappelons qu'elle va succomber aux avances de M. René, le fils du patron !), mais à laquelle, évidemment, nous n'assisterons pas. L'ellipse narrative de la scène amoureuse est en quelque sorte compensée et anticipée par une étreinte sensuelle entre la jeune fille et l'arbre :

« Les mouroungs frémissent quand on fait la cueillette de leurs feuilles ; sous sa robe distendue Maria, sent ses jambes chatouillées par de petites houppes, et l'on a tout le temps, avec la peur de tomber, l'impression qu'on en a bien assez ramassé [...]. »

Comme c'est toujours le cas dans cette situation, le lecteur aurait fort envie de pousser plus loin l'analogie, et tout alors ferait sens ! Mais nous ignorons si Marius-Ary Leblond, à l'image d'un Maupassant, avait le goût de la gaudriole et du calembour – aussi n'irons-nous pas plus loin dans la mise à jour des doubles sens...

3. Le texte, enfin, suggère de manière transparente la prochaine perte de virginité de la jeune fille, et son éloignement par rapport à son père (ce qui signifie son éloignement par rapport à la « race », si l'on suit le discours des auteurs) : « Maintenant que Maria a grandi, elle ne peut plus monter sur le pied de mouroung... il pencherait sous son poids aïna ina. Et, seule, la case de Moutou n'aurait plus son pied de mouroung » (p. 77, et fin du chapitre.)

Ce chapitre, qui constitue l'avant-dernier de la nouvelle, occupe donc une place stratégique et annonce évidemment le dénouement.

Talata

Cette nouvelle, consacrée à la « race malgache », comprend également un chapitre, très court (à peine plus d'une page), consacré à un arbre : Le ravenala. À la différence du chapitre qui lui fait écho dans « Moutousami », celui-ci est purement descriptif, sans intervention du personnage, sans aucune incise narrative. Seule la dernière phrase du chapitre précède rattachement explicitement cette description à la narration : « Elle [Talata] revint par le

bois de ravenalas... » Entièrement écrit au présent à valeur gnomique, ce chapitre est peut-être celui où se manifeste de manière la plus évidente la fonction poétique – comme le prouve, la exemple, le travail sur le lexique et les sonorités : « Que le soleil n'ait pas encore pénétré le lieu, ou qu'il soit déjà au centre du ciel, rond et attaché en sa rondeur au milieu de l'arc, l'air dort et vibre endormi comme au fil de longues cordelettes invisibles [...] ». En ce sens, ce passage semble obéir essentiellement à une fonction ornementale ; mais son caractère énigmatique et peu motivé, sa dative étrangeté paraissent pourtant lui conférer un poids symbolique que le lecteur pressent sans nécessairement l'explicitier.

Si l'on pose comme postulat qu'il existe un lien entre le personnage principal de la nouvelle et l'arbre évoqué, nous ne trouvons pas ici une analogie aussi parlante que dans les autres chapitres, mais plutôt une construction symbolique : telle le ravenala, Talata puise sa force et son mystère des éléments : terre, vent, eau. Étroitement liée à la nature et à ses forces magiques. elle en a, comme l'arbre la force et le mystère : « Leurs palmes frissonnent d'un murmure de source intarissable, et soudain toute l'âme de la brise suspendue dans les plis brisés du tissu fibreux, s'arrêtent dans un silence criblé de mystère. »

Compère

Remarquons d'abord que, dans cette nouvelle consacrée au « Chinois », la nature et la végétation ne sont que peu évoquées : Compère reste cloîtré entre sa boutique⁵ et son arrière-boutique ; à la différence de Cafrine, de Talata, et même de Moutousami, il est coupé de la nature. Dans la typologie des races que développe Marius-Ary Leblond, le Chinois est présenté comme l'homme de la culture, par opposition aux races qui ont su conserver une sorte de lien élémentaire avec les forces de la nature. Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si c'est le Chinois qui est l'objet du plus grand mépris de la part de l'auteur, comme si l'appartenance à une culture millénaire et sophistiquée mais différente de la culture européenne déclenchait un racisme plus virulent encore que celui qui accompagne le paternalisme protecteur envers les Cafres et les Malgaches (nous verrons que, dans cette subtile hiérarchie, l'Indien occupe une place intermédiaire).

5. Le personnage du Chinois-commerçant est très répandu, non seulement dans la littérature coloniale, mais dans toutes les littératures de pays comportant une diaspora chinoise. Son rapport au négoce et à l'argent en fait un personnage souvent cruel et surtout lui confère un pouvoir, mais un pouvoir avilissant qui contraste avec le pouvoir du « blanc » fondé sur sa supériorité intellectuelle.

Homme de l'ombre, homme caché, terré derrière son comptoir, dans sa boutique, Compère s'oppose, par exemple, à Cafrine et ses grandes échappées nocturnes. Le thème de l'enfermement et de la dégénérescence est renforcé par l'abondance d'images dégradantes : saleté, graisse, odeur de rance... La nature, ici, n'a aucune place. C'est le monde extérieur qui vient à Compère (les clients, et surtout les clientes), mais lui ne dépasse pas le seuil de sa porte : « Compère, souriant, regardait la rue : la coulée constante de la boue débordant des caniveaux l'hypnotisait ».

Le sixième et dernier chapitre, pourtant, est entièrement dévolu à un arbre, le carambolier, et constitue une sorte d'épilogue puisque ce texte se situe après l'incendie de la boutique de Compère. Il s'agit peut-être d'un des passages les plus édifiants des *Sortilèges* dans la mesure où la « métaphore végétale » devient ici le support du discours raciste.

La motivation première du choix de l'arbre est évidemment la couleur jaune de ses fruits ; c'est à partir de ce sème commun que la description du carambolier renvoie en permanence à Compère et à la « race » chinoise. Le texte est à cet égard tout à fait explicite :

« Et il suffit aux personnes qui passent de lever les yeux quand, dans d'air biseauté de chaleur, le carambolier, sous le soleil, à midi, flambe allègrement d'un feu de topaze brûlée où se distillent toutes les essences des *couleurs de la race jaune* – pour sentir se crispier à un goût mêlé de mangue-carotte, d'anas, d'évi et de tamarin, d'un goût de vie subitement sùrie, renfermée et grimaçante » (p. 241 et fin du chapitre ; c'est nous qui soulignons).

Le fruit, ici, devient l'évidente métaphore « gustative » du Chinois : le « goût mêlé » renvoie à l'absence de franchise, à la dissimulation et à la fourberie du Chinois qui semble ne pas avoir sa place parmi la population de l'île : « Comme une maladie annuelle apportée d'un pays de jaunisse, le carambolier dans les vergers créoles souffre un automne mystérieux et âcre. » Le texte est clair : le Chinois, assimilé à une maladie (jaune/jaunisse !) est de trop dans le « verger créole », c'est-à-dire parmi les autres « races ». Doit-on alors s'étonner lorsque « les petits noirs des écoles [...] les saboulent [les carambolent] à coups de galets ? Dans cette grossière analogie, la métaphore devient le véhicule d'un discours raciste qui ne s'encombre pas de précautions...

Cafrine

Des quatre nouvelles composant *Les Sortilèges*, « Cafrine » est sans doute celle dans laquelle la nature et la végétation ont la plus grande présence. Caractérisée comme être de la nuit, de l'ombre et de la nature, vivant dans une sorte d'osmose magique – à moins que ce ne soit de la « sorcellerie » –

avec la végétation, Cafrine ne se distingue finalement guère des arbres sur lesquels elle grimpe, des fruits dont elle se gave : « Cafrine et Paul-Émile saccagèrent les ananas [...]. Leurs lèvres et leurs narines se poissaient de jus, [...] Avec la peur de vomir, ils pariaient à qui en avalerait sur place le plus grand nombre » (p. 296.) Les Cafres, êtres de la nuit⁶ (« la nuit a été créée pour les noirs », p. 297), sont semblables à la végétation qui est leur royaume : « Guistave est libre dans la nuit comme un vaste arbre d'ombre où il grimpe, où il saccage les fruits » (p. 297.) Toute la nouvelle est donc fondée sur la rapport à la fois mystérieux et charnel unissant les Cafres à la nuit et aux arbres. Le « finale » de la nouvelle orchestre savamment ces thèmes, en y ajoutant celui de la fertilité, à travers la description des pandanus, qui constituent le lieu où Cafrine va découvrir l'amour. Comme le mouroung dans « Moutoussami », le pandanus constitue une image à sens multiples, jouant aussi bien de la contiguïté des signifiés que de la construction symbolique.

D'emblée, les pandanus sont présentés comme le lieu de l'union charnelle. Les jeunes Cafres y sont attirés par une sorte de force magique : « Une émotion de sorcière sensuelle où son attention était échauffée au-dessus de ses pensées ordinaires, la faisait marcher plus lente vers les pandanus... » (p. 306.) Le réseau métaphorique et symbolique qui se développe dans la description de ces arbres se construit à partir des lignes qui précèdent – sorte d'annonce prophétique, écrite au conditionnel à valeur de futur dans le passé, évoquant les amours cafres :

« Il existait bien des petits Cafres et des petites Cafrines sur la propriété et sur les habitations voisines ; encore une semaine et elle les aurait tous et toutes cueillis et groupés. Tous les jeunes Cafres, les mignonnes Cafrines se retrouveraient dans le charbon du soir comme dans un pays promis et nouveau où ils débarqueraient pour s'unir. Le Continent vierge de la nuit serait bientôt habité, et les générations s'y dérouleraient prolifiques jusqu'à la Plaine des Cafres, plus nombreuses dans la forêt enchevêtrée que des portées de punaises dans le crin d'un oreiller » (p. 306 ; c'est nous qui soulignons.)

Le thème de la prolifération est repris quasiment à l'identique dans la description des pandanus, qui redoublent donc, sur le mode « végétal » le fantasme de l'envahissement consécutif à l'union des « petits Cafres » et des « mignonnes Cafrines » : « Les pandanus épuisent leur fécondité à renouveler leurs racines : chaque arbre a comme corvée de s'appuyer sur une innombrable progéniture de supports qui l'engagent circulairement au sol »

6. Le parallèle entre le noir de leur peau et l'obscurité de la nuit est à plusieurs reprises clairement posé. En outre, le texte est fondé sur un réseau d'antithèses jour/nuit qui suggère que les Cafres sont des êtres inversés.

(p. 307.) En outre, sous les frondaisons des pandanus, on trouve une vie proliférante, voire un habitat : « L'arbre paraît disposé pour être l'habitat d'une communauté » (p. 307.)

On s'aperçoit donc que le texte développe un réseau très serré d'images et d'analogies. Vivant souvent dans les arbres, faisant l'amour sous les arbres, proliférant comme des arbres, les Cafres sont peu à peu assimilés au cycle naturel : êtres de terre, puisant dans la terre leur vitalité, unis à elle par quelque rapport magique... On voit quel type d'idéologie sous-tend cette assimilation.

Ainsi l'étude des quatre chapitres ou passages consacrés aux arbres semble indiquer que l'auteur va bien au-delà du simple travail la métaphore ou le symbole. Il semblerait, en fait, que la « typologie des races » qui est esquissée dans *Les Sortilèges* soit fondée en grande partie sur les passages descriptifs que nous avons évoqués. Le discours descriptif se chargerait alors d'une curieuse fonction idéologique, l'évocation des « arbres » permettant de faire passer un discours sur les races et leurs supposées caractéristiques. En d'autres encore termes encore, la part d'idéologie inhérente au projet romanesque tel qu'il est défini dans la préface emprunterait comme support privilégié, non la narration, encore moins les intrusions d'auteur (ou le « discours », au sens strict, par opposition au récit), mais la description.

IV. Une fonction idéologique

Nous partons de l'idée que la description qui, comme nous l'avons vu, entretient un rapport « diégétique » avec l'ensemble du récit (ce que nous avons appelé une « sur-détermination » jouant essentiellement de la métaphore ou du symbole), joue également un rôle important dans l'élaboration et la constitution d'un discours.

Il va de soi que la description n'est pas *a priori* idéologiquement neutre. Mais ce qui paraît frappant, dans *Les Sortilèges*, c'est la volonté de l'auteur de déplacer l'idéologie du récit ou du discours vers la description et, qui plus est, la description de « realia » peu susceptibles, *a priori*, d'être orientées dans le sens d'une idéologie quelconque, encore moins de refléter une hiérarchie ou une typologie des « races ». Pandanus, mouroungs, caramboliers ou ravenalas, éléments constitutifs, parmi d'autres, du pittoresque exotique, deviennent ici des « marqueurs » essentiels de la conception des races que développe Marius-Ary Leblond.

La première raison est probablement à chercher dans la tradition qui voudrait que les « races » soient définissables dans le rapport qu'elles

entretiennent avec la nature, et dans le degré d'éloignement ou de proximité qui les sépare⁷. Nous retrouvons chez Marius-Ary Leblond une sorte de primitivisme fournissant un cadre théorique à leur conception des « races ». Chacune des quatre ethnies ou cultures évoquées dans *Les Sortilèges* est située et définie dans son rapport à la nature selon une hiérarchie précisément marquée. Cafres et Malgaches sont saisis dans une relation primitive et quasi magique avec la terre et la nature. Produits de la terre, produits de la forêt avec lesquels ils entretiennent une sorte de complicité mystérieuse, ils vivent encore selon les lois de la nature. Quant à Compère, le Chinois, il se situe à l'autre pôle de cette hiérarchie. Le carambolier, arbre du jardin, et non de la forêt, n'est évoqué qu'après sa mort, sorte de signe résiduel et dérisoire. Compère, rappelons-le, est le personnage le plus ouvertement méprisé, comme le sont apparemment tous les chinois dans l'œuvre de Marius-Ary Leblond. Homme de culture et non de nature (il est commerçant alors que Cafrine se livre à la cueillette), le chinois ne peut bénéficier de la relative indulgence paternaliste que l'esprit colonial accorde aux êtres non encore touchés par la grâce de la « civilisation ». Les Indiens, enfin, semblent bénéficier d'un statut intermédiaire. Chez eux prédomine l'attachement à la tradition et aux rites ainsi que le sentiment diffus d'une « proximité » avec les blancs que symbolise évidemment le désir de Maria, la fille de Moutousami, pour le fils du propriétaire. Ainsi ils ne relèvent ni de la radicale étrangeté du Cafre ou du Malgache, ni de l'inquiétante intelligence du Chinois. Déjà éloignés de la nature, ils sont entre deux mondes – ce qui explique peut-être le suicide de Moutousami.

On voit donc que le rapport de l'homme à la nature – cette dernière étant évoquée de manière privilégiée à travers la synecdoque de l'arbre – permet de constituer une théorie des races révélatrice, sans aucun doute, de l'esprit colonial. Il ne s'agit pas seulement de les montrer chacune dans leur spécificité, mais également de refléter au plus près un ordre colonial fondé sur un partage des rôles, des tâches et de l'espace, sur un partage, aussi, des représentations que l'Européen se fait des « indigènes » – comme si, en fait, la Réunion offrait la miraculeuse convergence d'échantillons de tout l'empire colonial français, et permettait de retrouver « sous la langue d'un même ciel indonésien » (préface) l'Africain, l'Indien et le Chinois, « poursuivant leur vie autonome comme isolés dans leur patrie respective » (préface).

La description de la nature et de la végétation, originellement marquée,

7. Cela est confirmé par la sexualité propre à chaque personnage : Cafrine, participant au grand cycle naturel de la reproduction, Compère entretenant avec sa maîtresse une relation quasi perverse.

dans la littérature exotique et coloniale comme le lieu privilégié du pittoresque exotique et de la mimésis réaliste, se trouve donc investie, chez Marius-Ary Leblond, d'une fonction beaucoup plus large, et devient porteuse, dans *Les Sortilèges*, de l'essentiel du discours idéologique. Ce n'est peut-être pas le moindre des paradoxes du roman colonial que d'avoir annexé la nature pour en faire le reflet privilégié d'un « ordre » et d'une hiérarchie parmi les populations. Certes nous savions, et pas seulement depuis Rousseau, que penser le rapport de l'homme à la nature revient souvent à « mesurer » un degré de civilisation, ou un degré de proximité par rapport à la société européenne. Il suffit de lire certains voyageurs du XVIII^e siècle comme Bougainville, ou encore de parcourir Buffon, pour constater que l'idéologie coloniale ne fait qu'instrumentaliser, au service de sa puissance, une conception fortement ancrée dans les mentalités européennes. Marius-Ary Leblond joue pleinement de cette corde, mais avec une sorte d'alibi littéraire. La pensée coloniale, faite littérature, emprunte les chemins détournés de la métaphore, du symbole, du tableau, pour ne dire finalement qu'une chose : l'ordre immuable et nécessaire d'une société coloniale fondée sur une inégalité radicale des « races » dans leur rapport au monde.