

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE: LE TRIOMPHE DU ROMAN SUR L'AUTEUR

Andreea Vlădescu

Univeristé Spiru Haret de Bucarest

Abstrakt: Východiskom štúdie je pozorovanie, že román *Pavol a Virginia* má osobitné postavenie v literárnom vedomí, ktoré sa vyznačuje značnou mierou symbolickej nezávislosti od spomienky na jeho autora. Hoci je názov románu symbolom čistej lásky ako emblému dokonalého páru, meno autora počas dvoch storočí, ktoré uplynuli od napísania románu, takmer úplne upadlo do zabudnutia. Predkladaná štúdia argumentuje v prospech tejto myšlienky a analyzuje vzťah medzi textom, autorom a čitateľom ako vyjadrenie rozdielov medzi intenciami textu (v súlade s čitateľským horizontom očakávania) a autorovým prehovorením (orientovaným smerom k implicitnému čitateľovi).

Kľúčové slová: dokonalý pár, vzťah, intencie textu, horizont očakávania

Abstract: The starting point of the study is represented by the observation that “Paul et Virginie” holds a special position in the literary consciousness marked by a significant degree of symbolic autonomy from the author’s memory. Thus, if the novel’s title is a token of pure love emblematic for the perfect couple, the author’s name almost sank into complete oblivion during the two centuries which elapsed since it was written. The present study argues in favor of this idea by analyzing the relationship between the text, the author and the reader as an expression of the differences existing between the textual intentions (in accordance with the reader’s horizon of expectations) and those of author’s discourse (addressed to an implied reader).

Key words: perfect couple, relationship, textual intentions, horizon of expectations

Jean-Jacques Rousseau... La simple mention de ce nom renvoie à une hypertextualité complexe: à l'ensemble d'une création bien connue (dès *Rêveries...* à la *Nouvelle Héloïse* et dès *Confessions* à l'*Émile*) à une époque (celle des Lumières), au mouvement culturel du temps (L'Encyclopédisme), à une œuvre consistante qui respire au rythme et dévoile les contradictions d'un philosophe-artiste. Jean-Jacques vit intensément dans le simple nom de Rousseau, malgré le temps passé inexorablement...

Par opposition, le nom de son ami et disciple Jacques Bernardin Henri de Saint-Pierre semble demeurer une référence bibliographique. C'est un nom qui paraît plutôt flotter dans l'obscurité des encyclopédies ou des dictionnaires, être une parenthèse qui accompagne le titre de son roman, qui ouvre le grand chapitre de l'exotisme dans la littérature française.

D'ailleurs, au-delà de l'histoire ou de la critique littéraire, *Paul et Virginie* acquiert durant les deux derniers siècles une autonomie symbolique significative, par rapport à la mémoire même de son auteur.

Simple renvoi intertextuel (chez Hugo, dans *Le curé du village*) ou terme implicite de contraste (chez Flaubert, *Madame Bovary* et *Un cœur simple* ou Guy de Maupassant, *Bel ami*), durant ces plus de deux siècles passés dès sa parution, le roman illustre l'amour pur et le couple accompli.

Tellement vive à travers le temps, l'œuvre met sur le second plan la personnalité / les intentions de son auteur, qui s'efface dans l'oubli. Ainsi, nous considérons ce micro roman significatif aussi pour la relation spécifique entre le texte, l'auteur, le lecteur, relation qui assure et explique le polymorphisme du succès d'un ouvrage littéraire.

L'auteur, l'ingénieur et le botaniste Jacques Bernardin Henri de Saint-Pierre, entame en 1773 un texte consistant. Inspiré par son voyage et par son séjour de deux ans dans l'île de France (aujourd'hui île Maurice) et encouragé par son ami Jean-Jacques Rousseau, il publie en 1774 les quatre tomes des *Études sur la nature*. Il y propose une œuvre scientifique à l'esprit de l'Encyclopédie. Ici, le désir – de souche classique – d'instruire le lecteur va à l'encontre du besoin de système, d'ordre et de raison, propre à l'Époque des Lumières.

Dans les trois premières parties de l'œuvre, Bernardin de Saint-Pierre évoque, explique, commente, analyse et surtout illustre – par une vive description pleine de couleur – les miracles du monde lointain et étrange. Dans ce siècle rationaliste et athée, le texte semble une ode adressée à la richesse et à la variété de l'imagination divine, créatrice de cette nature fabuleuse et inépuisable.

Dans la diversité de la nature, par chacune de ses hypostases, l'auteur découvre et administre aux athées de son temps autant de preuves de l'existence de Dieu. Il illustre ici la force divine de régir par sa volonté et par son pouvoir l'ordre et l'équilibre dans l'existant.

Au beau milieu de cette nature – soit-elle lointaine et bizarre – est placé l'homme (bénéficiaire direct, maître absolu et but ultime de la genèse), qui la domine par son pouvoir et la cultive par sa raison et par sa force. Les trois premiers tomes affirment aussi l'idée que, par conséquent, la nature dispose de tout pour le confort, le plaisir et le bien-être de l'homme, en créant l'harmonie due aux contraires.

Dans ces tomes, l'homme semble être la nature et naturel, dans son milieu

originaire, et tout ce qui est créé par Dieu à l'usage de l'homme. Maître de l'univers et création de Dieu, selon sa propre image, l'homme est bon par sa nature et il pose des problèmes dus à son double caractère : individuel (moral) et collectif (social).

Ayant en vue ces objectifs complexes, l'auteur conçoit un quatrième tome, où la conclusion revêt l'aspect de la parabole romanesque. Lue sans succès dans le salon de Madame Necker et sauvée de la destruction par l'intervention du peintre Vernet, l'histoire de Paul et Virginie conquiert le public en 1788, à sa parution indépendante.

Par *Paul et Virginie*, l'intention de l'auteur est d'offrir au lecteur une parabole synthétique pour sa vision philosophique. Ainsi, la trame épique du discours esthétique recouvre l'échafaudage de tout un système d'idées de descendance rousseauiste.

Dans le roman, l'homme est évoqué avec son double système de relations: avec le monde extérieur, objet accompli de la création divine (la nature) et avec la société, sujet imparfait de la construction humaine à travers le temps. La nature concentre et à la fois elle constitue le dépositaire sans faille des valeurs absolues: esthétiques, affectives, éthiques et comportementales.

Par opposition, altérée par le savoir et le pouvoir mal maniés, par l'hypocrisie collective et par l'intérêt des esprits et des âmes mal tournés, la société macule l'innocence, blesse les sentiments, s'attaque à la vertu. Elle représente une ressource inépuisable du malheur et de la mort. On pourrait donc conclure que le bonheur n'existe que dans les termes, l'espace, le rythme et le mode de vie propres à la nature. L'amour même ne s'accomplit que dans la pureté et dans l'innocence sauvage primordiale de la nature, loin des tentations (sociales) pècheresses.

L'objectivité de souche classique, la rigueur de l'aspiration scientifique, le besoin de défendre quand même la clarté du message philosophique ont imposé à l'auteur ses deux grandes options esthétiques: la concision – qui rejette l'idée d'écrire un roman traditionnel à l'époque – et la simplicité du sujet et du conflit. Par conséquent, Bernardin de Saint-Pierre réussit à maîtriser l'imagination à tous les niveaux du texte.

L'écrivain concentre l'ample problématique des relations et des questions sur l'homme (en tant qu'être individuel et social) *et la nature*, en la réduisant à ses termes fondamentaux: l'individu et l'île. C'est en premier lieu pourquoi il opte pour une version développée des rapports déjà esquissés par Daniel Defoe.

Sur l'île, bien connue par son expérience directe, l'auteur transpose un microclimat collectif sauvé du déluge (deux familles marquées par les coups de la vie sociale et par le drame personnel de la disparition du père, fonction pour laquelle Paul semble en être préparé).

Le thème de l'amour – envers lequel son maître Rousseau venait de raviver l'intérêt du public – est choisi par l'écrivain aussi parce qu'il lui permettait de réunir dans une seule trame symbolique le moi et ses options, le couple et la famille, ouverte vers la société nuisible.

Le sujet est dépourvu de toute originalité. Il reprend en grandes lignes celui de l'idylle, affirmée par Longus dans *Daphnis et Chloé*, repris par le classicisme français surtout du XVII^e siècle et cultivé au XVIII^e par André Chénier. Dans l'abondance des bienfaits de la nature et des vertus naturelles on pourrait identifier aussi les reflets des idées de Rousseau ou des romans de Restif de la Bretonne, fort appréciés à l'époque.

À la perspective sur l'amour propre à l'idylle – qui développe l'image de l'amour entre deux âmes pures à travers leurs âges (de l'enfance à la jeunesse en passant par l'adolescence) –, Bernardin de Saint-Pierre ajoute seulement trois nouveaux épisodes épiques, qui, à leur manière, «datent» le roman. En effet, ils sont symboliquement nécessaires pour la suggestion esthétique du message. Ainsi, l'épisode de la tempête, qui détruit les jardins de Paul, est une évocation de la force universelle de la nature. L'auteur suggère cette force par la diversité sonore, les couleurs et le dynamisme spécifique évoqués à travers une description qui annonce la sensibilité romantique: «Des torrents écumeux se précipitaient le long des flancs de cette montagne: le fond de ce bassin était devenu une mer ; le plateau où sont assises les cabanes, une petite île; et l'entrée de ce vallon une écluse par où sortaient pêle-mêle, avec les eaux mugissantes, les terres, les arbres et les rochers» (35).

Ce moment illustre aussi la relation entre l'être humain et la nature. Déchaînée par la volonté obscure du créateur, la force de la nature trouve dans l'homme (Paul) son égal, capable à la défier et à assurer la permanence et l'équilibre de l'existence de la petite société (des deux familles): «L'intrépide Paul, suivi de Domingue, allait d'une case à l'autre, malgré la fureur de la tempête, assurant ici une paroi avec un arc-boutant, et enfonçant là un pieu; il ne rentrait que pour consoler la famille par l'espoir prochain du retour du beau temps» (36).

L'épisode de la rencontre avec la négresse maronne et les interventions de Paul et de Virginie auprès du maître d'esclaves illustrent esthétiquement deux objectifs du discours philosophique. D'un côté, l'incident prouve « le bon naturel de ces enfants [qui] se développait de jour en jour », d'autre part, il concentre la prise de position de Bernardin de Saint-Pierre envers l'esclavage. Ainsi, en tant qu'ingénieur qui avait séjourné sur l'île et qui connaissait la valeur économique des esclaves et en tant que lecteur de Defoe, l'auteur français ne milite pas par ses héros contre l'esclavage comme l'aurait fait Voltaire. Tout au contraire, il affirme l'idéal d'un traitement digne des esclaves, paraît-il dans des termes assez rapprochés de la relation entre Robinson et Vendredi.

Si ces épisodes se rapportaient donc à des développements fictionnels entre les limites du contour déjà consacrés, même la partie la plus troublante du roman (sa fin, marquée par la tempête où Virginie trouve la mort) associe plusieurs sources d'informations effectives. Ainsi, l'ingénieur du roi avait assisté lui-même à une tempête déchaînée sur la Méditerranée, qui a eu lieu à son retour de Malte en France, le 23 décembre 1761. Cet évènement est d'ailleurs évoqué dans son *Journal météorologique. Le mois de décembre*, inclus dans *Voyage à l'île de France*. Pour l'évocation de la tempête, l'écrivain ajoute à ses observations personnelles les données fournies par la presse contemporaine sur le naufrage du bateau «Saint-Géran».

Évènement réel qui avait eu lieu le 17 août 1744, ce naufrage offrait à l'auteur des données qu'il allait modeler selon le message envisagé. Pour livrer Virginie à une mort punitive et expiatoire, Bernardin de Saint-Pierre remplace Mlle Louise Caillou (en réalité survivante du naufrage) avec la jeune amoureuse du roman. En même temps, il la fait subir la mort héroïque, inspirée aussi d'un incident passé à un autre voyageur du bateau, mais qui a été sauvé à son tour. De la sorte, l'auteur attribue à son personnage le nimbe d'une moralité édifiante.

Les personnages nous semblent construits en réplique. Nous y décelons une double réplique: une réplique d'ordre biographique et une autre d'ordre philosophique. Ainsi, le tempérament de Paul paraît être l'antithèse idéalisée de son propre profil moral. Gai, de bonne humeur, sociable et prêt à donner un coup de main aux autres, laborieux et aimable, Paul est tout opposé à l'ingénieur timide et renfermé, infatué et orgueilleux, envieux et solitaire, être commode et perpétuel aspirant aux paisibles sinécures.

D'autre part, le protagoniste du micro roman synthétise les données d'Émile, même si Bernardin de Saint-Pierre avait refusé à Jean-Jacques Rousseau la continuation de son poème pédagogique. Enseigné en pleine nature, par la nature même, à travers les impératifs de la survivance et selon les normes d'une certaine justice du respect (de la vie et du plus faible), Paul développe le profil moral d'un véritable Émile.

De même, la beauté, la tendresse et le dévouement envers la famille, l'application au travail de Virginie nous semblent un renvoi symbolique à celles de Sophie, la partenaire d'Émile, dans la même œuvre de Jean-Jacques Rousseau. Dans le portrait de Virginie, on pourrait déceler aussi un certain idéal de fraîche pureté naturelle que l'ingénieur botaniste avait d'ailleurs cherché à l'âge mûr chez ses deux très jeunes femmes, Félicité Didot et Désirée Pelleport.

L'auteur maîtrise donc l'imagination ayant constamment en vue ce que U. Eco appellerait un lecteur modèle, c'est-à-dire, dans le cas de son œuvre un lecteur cultivé, rationaliste, avec un horizon d'attente esthétique plutôt

classique, réceptif à l'idylle et intéressé de la morale et des leçons cachées dans les événements.

D'ailleurs, il transplante cette formule consacrée dans un espace exotique, intention avouée dans l'*Avant-propos* du roman. Ainsi annoncé, ce changement nous semble être justement le noyau d'où surgissent les ouvertures du texte vers un public-modèle, tout à fait distinct par rapport à celui supposé (par l'auteur même).

La nature, jadis limitée au rôle d'exposition, de cadre pour l'amour, s'ouvre ici vers des significations symboliques multiples. Proposant une perspective orientée du proche, du familier vers le lointain illimité, l'image de la nature semble englober dans ce roman les signes de l'existence humaine, de la même manière dont elle engloutit le couple dans l'imaginaire romantique: «Sur le côté oriental de la montagne qui s'élève derrière le Port-Louis de l'île de France, on voit dans un terrain jadis cultivé les ruines de deux petites cabanes» (9).

Cadre extérieur (évoqué par des détails d'une extrême précision), mais dépourvu d'intérêt pour un esprit classique, la nature sauvage et accidentée esquisse le sombre présage d'une histoire exceptionnelle. Elle annonce un tragique sans issu qui ne se développe plus au niveau royal, mais à celui obscur de l'existence, celui des gens situés en marge et non au sommet de la société: «on distingue devant soi sur les bords de la mer la baie du Tombeau ; un peu plus loin sur la droite, le cap Malheureux...» (9).

Vers la même suggestion aboutit aussi l'association de la verticalité (montagnarde) avec la profondeur (maritime), contrastes qui soulignent l'intensité et les proportions des écarts du commun même de l'existence dans ces contrées : «À l'entrée de ce bassin, d'où l'on découvre tant d'objets, les échos de la montagne répètent sans cesse le bruit des vents qui agitent les forêts voisines et le fracas des vagues qui brisent au loin sur les récifs ; mais au pied même des cabanes on n'entend aucun bruit, et on ne voit autour de soi que des grands rochers escarpés comme des murailles » (9).

L'harmonie recherchée par l'auteur entre la lumière, les couleurs et les sons font penser à la perfection divine, aboutit aux synesthésies, aux perceptions du monde extérieur, qui ont conquis la consistance de la vie authentique, pleine de cette vérité si chère aux romantiques: «Un grand silence règne dans leur enceinte, où tout est paisible : l'air, les eaux et la lumière. À peine l'écho y répète le murmure des palmistes qui croissent sur leurs plateaux élevés et dont on voit les longues flèches toujours balancées par les vents. Un jour doux éclaire le fond de ce bassin, où le soleil ne luit qu'à midi; mais dès l'aurore, ses rayons en frappent le couronnement, dont les pics, s'élevant au-dessus des ombres de la montagne, paraissent d'or et de pourpre sur l'azur des cieux» (10).

Au beau milieu de cette nature, et en étroite relation avec elle, dans le texte

sont placés les signes de l'existence humaine: les deux cabanes en ruine. Les deux cabanes – aussi exceptionnelles que pittoresques, qui portent dans leur état même les traces du destin hostile – suggèrent le centre initiatique du bonheur qui restera perdu à jamais.

Ces cabanes, de pair avec la jouissance de la solitude et de la contemplation qu'elles inspirent au narrataire intradiégétique, circonscrivent le territoire de *l'île affective* placée au centre de celle effective. L'histoire du passé est construite dans le texte à travers *un narrataire pittoresque et suggestif* pour un savoir émotionnel impliqué, participatif, d'au-delà de l'information et qui annonce toute une série romantique: «Nu-pieds, appuyé sur un bâton de bois d'ébène», mais «noble et simple» (10), ce personnage symbolique appartient à la même famille d'êtres exceptionnels épris des valeurs spirituelles que ses héros. En plus, ses «cheveux tout blancs» renvoient à une riche expérience, significative pour la vraisemblance de ses souvenirs, mais surtout pour une sorte d'expérience, de compréhension au-delà de tout âge.

Les portraits des protagonistes envisagent, à travers la beauté physique, selon l'esprit classique, la suggestion de celle de l'âme et de l'esprit. Par la sélection des traits de ces personnages, le texte ébauche pour les deux sexes l'idéal humain cher à la génération romantique: celui de la femme angélique et de l'homme actif, plein d'allant.

Solaire («de grands cheveux blonds ombrageaient sa tête»), Virginie évoque par les couleurs associées à son être la pureté, une certaine fragilité exceptionnelle, céleste (de «ses yeux bleus»), une naïveté et une simplicité pittoresque, rustique, de renvois à la nature proche, champêtre («ses lèvres de corail brillaient du plus tendre éclat sur la fraîcheur de son visage», (13).

Cette image symbolique de la jeunesse même – l'âge romantique par excellence – s'associe aux états d'âmes spécifiques, trahis par les yeux. De pair avec la «sensibilité» et «la mélancolie», ces détails complètent l'image de la jeune fille romantique, vulnérable, fragile, vouée à la souffrance et condamnée à due à ressentir d'autant plus les coups de la vie.

Auprès de Virginie, Paul semble refaire une sorte d'unité originaires des contraires. Physiquement, il est l'être antithétique à la jeune fille en tant qu'image du jeune homme fort, protecteur par son ancrage dans la réalité, être chthonien, brun comme la terre même, aux traits renforcés par rapport à la délicatesse de ceux de Virginie. Anticipant le penchant romantique, ce portrait physique n'exclut pas l'antithèse intérieure avec la douceur innée du personnage: «Sa taille était plus élevée que celle de Virginie, son teint plus rembruni, son nez plus aquilin et ses yeux, qui étaient noirs, auraient eu un peu de fierté, si les longs cils qui rayonnaient autour comme des pinceaux ne leur avaient pas donné la plus grande douceur» (13).

À travers le temps, dépassant l'âge romantique, le texte établit par ses personnages un prototype atemporel, de la beauté souple et athlétique due autant à une existence active qu'à une alimentation naturelle, d'ailleurs déjà appréciées dans l'*Émile*. Ainsi Bernardin de Saint-Pierre présente ses héros « assis sur l'herbe, sous un berceau de bananiers, qui leur fournissaient à la fois des mets tout préparés dans leurs fruits substantiels, et du linge de table dans leurs feuilles larges, longues et lustrées. Une nourriture saine et abondante développait rapidement les corps de ces deux jeunes gens, et une éducation douce peignait dans leur physionomie la pureté et le contentement de leur âme» (13).

L'exceptionnelle beauté des héros trahit un univers psychique semblable, ce qui déplace l'action vers le plan intérieur. C'est ainsi que l'évènementiel, l'action extérieure, est concentrée, créant un certain espace de silence, de sous-entendu... Cet espace de non-dit est réalisé dans le texte par le renoncement aux fils narratifs inédits en faveur du lyrisme parabolique des mythes consacrés. Nous trouvons que justement à ce niveau se produit la rupture entre la conception / l'intention de l'auteur et celles du texte.

Dans ce roman, le thème si cher à Rousseau est abordé à travers la concision et l'objectivité, en accord avec le tempérament et avec *le lecteur modèle classique envisagé par Bernardin de Saint-Pierre*. À cette intention de l'auteur, le texte manifeste une certaine résistance, due au contexte de son époque de transition. C'est ainsi que toute une série de signes du texte construit un public propre (pré)romantique, qui y identifie un sens différent par rapport à celui envisagé par l'auteur.

Le texte, en développant les ressources esthétiques des mythes consacrés (religieux et culturel), tisse un réseau de sens et de suggestions qui se détachent de l'option classique, préfigurant plutôt la sensibilité et la foi romantiques. Un public modèle romantique semble être la cible du discours romanesque. C'est peut-être pourquoi par Chateaubriand (dans le *Génie du christianisme*) et par Lamartine (dans *Graziella*), la génération romantique exprime l'admiration profonde envers l'auteur et paraît s'identifier justement avec ce qu'elle loue dans son œuvre.

Ainsi, Chateaubriand est charmé dans cette œuvre par « une certaine morale mélancolique qui brille dans l'ouvrage », « une solitude parée de fleurs », « un caractère triste et tendre », tandis que Lamartine apprécie « ces événements si simples... des choses que tout le monde sent et comprend, depuis le palais jusqu'à la cabane du pêcheur... [qui] suffisent pour faire pleurer tout un siècle, et pour devenir aussi populaires que l'amour et aussi sympathiques que le sentiment. Le sublime lasse, le beau trompe, le pathétique seul est infaillible dans l'art. Celui qui sait attendrir sait tout» (78).

De la sorte, le texte réussit en même temps à s'éloigner aussi de l'artificialité pétulante de l'idylle classique et de sacrer l'amour, par le développement du

mythe du couple primordial. Donc, Paul et Virginie retracent, dans le paradis ilien, l'histoire d'Adam et d'Ève. Par opposition aussi à Robinson Crusoé, lecture préférée par Bernardin de Saint-Pierre, l'île est la réplique d'un Éden à deux niveaux.

Englobant le niveau-cadre, l'île de France – avec son assiette géographique qui ouvre le roman et avec les paysages évoqués au cours de la narration – est le milieu existentiel du couple, le jardin de Dieu où la liberté et le bonheur sont possibles autant qu'on respecte l'interdiction: celle de dépasser les limites.

Île du bonheur et de la suprême sagesse de jouir des bienfaits de la nature et de vivre selon ses lois, l'île de France acquiert chez Bernardin de Saint-Pierre des significations opposées à l'île de Robinson, où l'homme gagne la sagesse de survivre à grande peine, en arrachant à la nature ses ressources vitales.

Dans *Paul et Virginie*, l'île suggère l'essence de Monsalvat, l'île centrale des chevaliers chercheurs du Graal. De la sorte, le texte sanctifie aussi la divine nature, création de Dieu mise au service de l'homme et due à combler ses désirs dans son hypostase exotique.

Au beau milieu de cette nature sauvage s'élève le jardin cultivé par Paul, la réplique terrestre du jardin de la Genèse. Symbole de la fécondité éternelle, que le déluge déchaîné ne peut pas anéantir, ce jardin suggère aussi la force humaine exercée sur la nature conquise et affirme le pouvoir transformateur de l'homme, qui met du sien dans la diversité, l'ordre, la logique même de ses cultures. C'est ce qui fait que Paul acquiert la signification du semeur créateur selon l'esprit et la sagesse de la nature, expression de la volonté divine : «La plupart de ces arbres donnaient déjà à leur jeune maître de l'ombrage et des fruits. Sa main laborieuse avait répandu la fécondité jusque dans les lieux les plus stériles de cet enclos. [...] Mais en assujettissant ces végétaux à son plan, il ne s'était pas écarté de celui de la nature. Guidé par ses indications, il avait mis dans les lieux élevés ceux dont les semences sont volatiles, et sur le bord des eaux ceux dont les graines sont faites pour flotter. Ainsi chaque végétal croissait dans son site propre, et chaque site recevait de son végétal sa parure naturelle» (24).

Donc, exceptionnels, dans ce texte l'homme et la nature deviennent complémentaires, idée chère aux romantiques. Dans le contexte de cette relation spécifique entre le monde extérieur (la nature) et le monde intérieur (de l'être), le texte développe les maigres fils épiques du mythe, auquel il tisse une autre chaîne de sens.

Adam (Paul) et Ève (Virginie) surgissent de la terre de l'île et y vivent en frère et sœur jusqu'au moment où la jeunesse mûrit l'amitié, en la transformant en amour. Dans leur Paradis terrestre, où s'entassaient les miracles du monde exotique, des tropiques, Paul cultive la terre tout comme l'Adam du Talmud, qui projetait sur la nature en entier le miracle démiurgique de la germination.

De même que cette hypostase adamique, Paul circonscrit son univers (ici affectif) par dénomination: « Rien n'était plus agréable que les noms donnés à la plupart des retraites charmantes de ce labyrinthe. Ce rocher, dont je viens de vous parler, d'où l'on me voyait venir de bien loin s'appelait LA DÉCOUVERTE DE L'AMITIÉ» (26).

En même temps, le miracle et le bonheur partagés de cet amour édénique modèlent le moi et créent la vie sociale naturelle, au rythme et bénéficiant des dons de la nature. Il s'agit ici d'un microclimat en réplique au moins par ses prémisses à celui de la colonie de Robinson Crusoé.

Forgées sur des rapports affectifs (de famille et d'amitié), les relations entre les femmes (Madame de la Tour – la mère de Virginie ; Margueritte – la Bretonne, la mère de Paul) et entre elles et les jeunes gens opposent le mode de vie sain et libre, selon les lois de la nature même, aux contraintes qui régissent la colonie de Robinson.

Selon les contours du mythe biblique, dès le début du roman se profile l'interdiction fatale, celle de ne quitter à aucun prix l'espace protecteur, du bonheur absolu, de l'île. Par conséquent, le départ de Virginie représente la transgression de l'interdiction, l'attaque à la loi suprême du bonheur, celle de la vie au sein et selon les principes de la nature. Les indices de cette clé de lecture nous semblent les réactions psychologiques : l'opposition des protagonistes à ce projet et les mauvais présages des mères.

Dans ce réseau sous-textuel de sens symbolique, la fonction maléfique du serpent est remplie par les appâts des offres proposés par la société (et acceptés par Madame de la Tour, la femme « sociale » par naissance et par éducation et donc le point faible de la famille « naturelle » de l'île).

Négation de la pureté et de l'innocence naturelle dont le gouverneur de l'île et le faux prêtre se font les porte-paroles, cette tentation entraîne la chute irrémédiable dans le péché du savoir / de la prise de conscience individuelle et sociale. Cette chute est celle de l'engloutissement dans l'hypocrisie et dans les concessions sociales.

Dans ce contexte, la mort des protagonistes n'est que l'unique dénouement possible. En réalité, l'authentique Virginie (et là son nom révèle sa portée symbolique !) meurt au moment où elle quitte l'île, tandis que Paul « l'adamique » disparaît lorsqu'il commence à lire et à apprendre.

Toute une série de symboles qui allaient faire carrière dans le répertoire romantique suggère cette lecture : l'antithèse entre l'île et le continent oppose les valeurs de la nature et tout ce qui est naturel dans l'être / l'existence aux maux des artifices et de la feintise sociale, à l'artificiel de la civilisation et de la culture. À cet égard, symboliquement, le vaisseau est converti en barque mortuaire, la tempête a la valeur punitive et expiatoire du bannissement du Paradis.

La morale du tragique sans issu de toute démarche humaine qui dépasse les limites du naturel paraît être inscrite dans l'image des deux cabanes en ruines. D'ailleurs, les ruines, marques du passé (historique ou personnel) tragique, appartiennent à un répertoire symbolique consacré par le goût et l'expérience littéraires romantiques.

Cette dimension parabolique du roman est complétée aussi par toute une autre chaîne de sens symboliques et réflexifs, envisageant la condition de l'homme social qui a perdu l'innocence et la liberté adamiques et ses relations – en tant que blanc civilisé – avec l'Autre, le créole, le sauvage.

De ce point de vue, cette œuvre publiée vers la fin de l'Époque des Lumières paraît une réplique au roman ilien du début du siècle. Ainsi, par rapport à *Robinson Crusoé* (1719), sans s'attaquer à l'essence même de l'esclavage et sans militer pour la liberté et la dignité de cet Autre, le roman de Bernardin de Saint-Pierre marque un certain progrès des mentalités du siècle.

Si par Vendredi Defoe ouvrait la série du « bon sauvage », l'écrivain français à travers l'attitude des protagonistes (dans histoire de la négresse maronne et à travers la condition de Marie et Domingue) nuance ce concept. Après de leur maître (Madame de la Tour pour Marie et Paul pour Domingue), ces deux noirs civilisés partagent le dur labeur, mais aussi les joies et les douleurs de la famille.

Par eux, Bernardin de Saint-Pierre semble promouvoir l'adoucissement de la condition de l'indigène, respecté plutôt en tant que domestique, propriété de la famille, soumis aux maîtres, mais en même temps dévoué et fidèle à ce microclimat social. Justement par la dévotion jusqu'au sacrifice suprême, typologiquement, ces esclaves ouvrent la série des domestiques fidèles, complices des maîtres dans le roman romantique historique, d'amour, psychologique.

Finalement, on pourrait conclure que cette création de Bernardin de Saint-Pierre est représentative pour le mécanisme qui engendre la coexistence des courants littéraires dans une même œuvre. Elle illustre comment au-delà du discours (classique) envisagé par l'auteur pour son public modèle, le texte crée des marques spécifiques qui vont à l'encontre de l'horizon d'attente d'un public en train de se forger, ou qui est édifié justement par de tels ouvrages de transition...

Bibliographie

- BERNARDIN de Saint-Pierre, Jacques-Henri. 1934. *Paul et Virginie*. Paris: Librairie Larousse.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. 2009. *Œuvres complètes*. II, Paris: Editions Honoré Champion.
- ÉCO, Umberto. 1995. *Interprétation et surinterprétation*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LAMARTINE, Alphonse Marie de. 1979. *Graziella*. Paris: Gallimard.
- SIMON, Jean-Jacques. 1967. *Bernardin de Saint-Pierre ou Le triomphe de Flore*. Paris: A.G. Nizet.
- SOURIAU, Anatole Maurice. 1905. *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*. Paris: Société française d'imprimerie.
- SPAAS, Lieve. 1996. *Lettres de Catherine à son frère Bernardin*. Paris: L'Harmattan.

prof. Andreea Vlădescu, Ph.D
Spiru Haret University, Faculty of Letters
13 Ion Ghica Str., district 3
030045 Bucharest (Romania)
deea.lupu@yahoo.com