



HAL
open science

Virginie entre la nature et la vertu. Cohésion narrative et contradictions idéologiques dans Paul et Virginie

Jean-Michel Racault

► **To cite this version:**

Jean-Michel Racault. Virginie entre la nature et la vertu. Cohésion narrative et contradictions idéologiques dans Paul et Virginie. Dix-Huitième Siècle, 1986, 18, pp.389 - 404. 10.3406/dhs.1986.1612 . hal-03984761

HAL Id: hal-03984761

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03984761v1>

Submitted on 13 Feb 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Virginie entre la nature et la vertu. Cohésion narrative et contradictions idéologiques dans *Paul et Virginie*

Jean-Michel Racault

Abstract

Jean-Michel Racault : Virginie between nature and virtue. Narrative cohesion and ideological contradiction in *Paul et Virginie*.

In this novel, which aims to demonstrate that " happiness consists in living according to natural virtue ", the episode of Virginie's bath presents a problem. Behind the apparent impersonality of an objective description, the rigorous organisation of the account in which the external disorder of the physical world is paralleled by the heroine's internal unease, makes us see that the two series of events are the same. Thus Nature, until then a benign divinity, seems to change its character brutally, and the appearance of sexuality, which is incestuous and therefore forbidden, shatters the initial Eden-like world. This leads to a re-working of the novel's ideology, restoring — without perhaps the author being aware — the coherence which the work has often been accused of lacking.

Citer ce document / Cite this document :

Racault Jean-Michel. Virginie entre la nature et la vertu. Cohésion narrative et contradictions idéologiques dans *Paul et Virginie*. In: Dix-huitième Siècle, n°18, 1986. Littératures françaises. pp. 389-404;

doi : <https://doi.org/10.3406/dhs.1986.1612>

https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1986_num_18_1_1612

Fichier pdf généré le 16/05/2018

VIRGINIE ENTRE LA NATURE ET LA VERTU

COHÉSION NARRATIVE ET CONTRADICTIONS IDÉOLOGIQUES DANS *PAUL ET VIRGINIE*

Ce serait perdre son temps, suggère Vivienne Mylne, que de vouloir réconcilier dans *Paul et Virginie* l'intrigue et l'idéologie ¹. C'est pourtant ce que nous nous proposons d'entreprendre en prenant pour point de départ l'analyse de quelques pages du roman centrées sur l'épisode-charnière du « bain de Virginie » ². Situé à l'exacte jonction de la première et de la seconde parties ³, il marque le passage de l'enfance à l'adolescence, de l'univers idyllique de la pastorale à l'univers conflictuel du roman, de l'immobilité édénique à la violence de la nature, de l'innocence à la sensualité.

Le texte est célèbre, presque autant que l'épisode du naufrage qui, on le verra, lui est parfaitement symétrique. Mais c'est une célébrité de mauvais aloi : sous la dignité empesée de la rhétorique néo-classique, l'érotisme évident qui imprègne ce tableau des émois de la puberté ne justifiera que trop bien pour certains les commentaires malveillants d'Étiemble sur « *les fades obscénités du vieux voyeur* » ⁴ qu'est à ses yeux l'auteur de *Paul et Virginie*. Le terme n'est pas faux d'ailleurs. L'épisode du bain de Virginie constitue bien le lecteur, à son corps défendant, en « voyeur » : rendus témoins d'une scène qui n'a pu pourtant avoir aucun observateur, nous pénétrons comme par effraction dans l'intimité de l'héroïne. C'est poser le problème des techniques narratives utilisées ici et de leur compatibilité avec les données romanesques : pure relation des faits, ou bien reconstruction narrative du réel qui est déjà interprétation ? L'organisation générale du récit, structuré en quatre séquences (correspondant respectivement aux paragraphes 1, 2, 3-4 et 5), appelle une interrogation analogue. Alternativement centré sur le décor naturel et sur le personnage, l'ordre de la narration vise à créer entre ces deux instances une relation de symétrie dont il conviendrait de déterminer la nature et la portée. Au-delà des rapports métaphoriques et symboliques

qui s'instaurent entre l'une et l'autre, c'est dans la référence commune aux contradictions idéologiques dont le concept de nature est le siège qu'il faudrait chercher les raisons du parallélisme narratif établi entre le trouble de la jeune fille et le désordre du monde physique.

On s'interrogera d'abord sur les problèmes de la narration et la façon dont ils ont été résolus ici par Bernardin.

L'absence, au moins apparente, du narrateur dans ce passage constitue un premier sujet d'étonnement : l'auteur semble avoir oublié qu'il est en train d'écrire un roman à la première personne et adopte à l'égard de la réalité décrite un point de vue en principe incompatible avec cette technique narrative. Comme tout le livre, à l'exception du bref prologue descriptif et de l'ultime phrase de l'épilogue, le texte appartient pourtant au récit du vieillard, narrateur anonyme de l'histoire de Paul et de Virginie. Mais rien n'indique explicitement cette appartenance, et on notera ici l'absence de toute forme linguistique de la première personne : le narrateur ne se met jamais en scène, ni comme producteur de l'acte narratif, ni comme personnage de son récit ou même comme témoin des faits rapportés. Qui parle ? En l'absence de toute indication d'une instance énonciatrice personnalisée, celui qui en aborderait ici la lecture rangerait sans doute l'ouvrage dans la catégorie des romans à la troisième personne. Une telle situation à vrai dire est loin d'être unique dans le livre, et Vivienne Mylne est pleinement fondée à y voir pour cette raison une « forme de transition » entre le récit à la première personne, très largement prédominant au 18^e siècle, et le roman à la troisième personne qui deviendra la norme à partir du début du 19^e siècle.

Cet effet est renforcé par une apparente inconséquence dans le maniement des points de vue. On notera, surtout dans les séquences 2 et 4, le caractère fortement panoramique du regard descriptif. Celui-ci n'embrasse pas un secteur déterminé du paysage tel que pourrait l'appréhender un observateur individualisé situé en un point précis, mais la totalité de l'espace insulaire, « les bois, les plaines et les vallons » ; regard surplombant et total, sans foyer déterminé, relevant manifestement de ce que Gérard Genette appelle la « focalisation zéro » ; or celle-ci est en principe incompatible avec le récit à la première personne, qui suppose une individualisation du point de vue référé à une subjectivité observatrice spatialement située⁵. De même, l'épisode du bain de Virginie (séquence 3), scène nocturne éminemment intime dont le narrateur n'a pu évidemment être témoin, ni non plus recueillir ultérieurement le récit de la bouche de l'héroïne : la honte qu'é-

prouve Virginie, le silence dans lequel elle s'enferme et qui « laisse sa langue sans expression », son incapacité à communiquer avec sa mère autrement que par ses larmes, le prouvent assez. Conformément aux règles de la narration à la première personne, le vieillard précise ordinairement les sources de son information (c'est la « fonction testimoniale » de Genette, *ouvr. cité*, p. 261) quant aux scènes qu'il raconte sans en avoir été directement témoin⁶. Rien de tel ici ; transgression d'autant plus grave qu'il s'attribue une omniscience psychologique habituellement associée aux privilèges du romancier à la troisième personne s'arrogeant le droit de « sonder les reins et les cœurs ». Virginie, si obscure à elle-même, est entièrement transparente au regard du narrateur, qui livre les pensées que l'héroïne tient le mieux cachées et transcrit toutes les phases de son monologue intérieur.

Bernardin aurait-il, comme le suggère Vivienne Mylne, oublié jusqu'à l'existence de son récitant ? Une voix personnelle sous-jacente est pourtant partout décelable. Dans la dernière séquence apparaissent des démonstratifs (« les flancs de cette montagne », « le fond de ce bassin », « l'entrée de ce vallon ») qui renvoient à la situation concrète de l'énonciation, c'est-à-dire à la co-présence du narrateur, de son auditeur et du paysage du bassin, cadre tout à la fois de l'acte narratif et de l'histoire racontée. Ces déictiques s'apparentent à ces termes que Jakobson nomme « embrayeurs » (*je, toi, ici, hier, etc.*), lesquels présentent la propriété de n'offrir de sens qu'au regard de la situation d'énonciation : ils signalent ici un rapport de communication, une relation triangulaire entre ce dont on parle (le bassin, lieu de la narration et site de l'histoire), celui qui parle (le vieillard narrateur) et celui à qui il s'adresse (le narrataire auditeur de ce récit). La présence cachée d'une conscience narratrice personnalisée est également suggérée par la subjectivité qui imprègne le discours. Ce passage, en principe essentiellement descriptif, interprète et commente les choses plutôt qu'il ne les fait voir. Comme toujours chez Bernardin, les adjectifs sont fort nombreux. Ce sont pour une bonne part des épithètes « de nature » conformes aux clichés et aux stéréotypes de l'écriture néo-classique : un torrent ne saurait être qu'« écumeux » et ses eaux « mugissantes ». Tout particulièrement abondants cependant sont les adjectifs qui ne réfèrent pas à la substance des choses, mais aux qualités que leur confère une subjectivité percevante, souvent des adjectifs « axiologiques » impliquant un jugement de valeur positif ou négatif : ses jeux *innocents*, ses *doux* travaux, sa famille *bien-aimée*, ses *beaux* yeux bleus, ces *dangereux* ombrages, des tonnerres *affreux*, des pluies

épouvantables. Le récit tend ainsi vers un discours commentatif au sein duquel le narrateur accomplit ce que Genette appelle sa « fonction idéologique » ; la représentation du réel est déjà interprétation, puisqu'elle est saturée de jugements de valeur.

Le choix des temps verbaux contribue également à orienter vers une lecture interprétative. A l'exception des trois présents qui, au début de la seconde séquence, introduisent une précision climatologique à valeur de vérité générale, citation d'un « savoir » extérieur au récit assurant l'insertion dans le réel géographique du cyclone tropical évoqué plus loin (« un de ces étés qui *désolent* de temps à autre les terres situées entre les tropiques [...] lorsque le soleil au capricorne *échauffe* pendant trois semaines l'île de France [...] le vent du sud-est qui y *règne* presque toute l'année [...] »), les deux premières séquences sont entièrement à l'imparfait. Temps descriptif par excellence, voué à transcrire électivement des états ou des actions duratives ou répétées, l'imparfait correspond ici à une phase d'attente, celle de la montée progressive des symptômes au sein d'une durée alanguie, étirée, dont l'écoulement est comme suspendu par l'imminence pressentie de la catastrophe. Les deux séquences suivantes coïncident avec l'irruption de l'événement. Elles s'ouvrent toutes deux sur un passé simple suivi de temps divers : présent, imparfait, passé simple, plus-que-parfait. Nous sortons donc de l'usage quasi exclusif de l'imparfait qui constituait la norme temporelle de la première partie du roman, essentiellement descriptive et correspondant à une durée circulaire sans évolution ni transformation appuyée sur les grands cycles cosmiques et végétatifs ⁷. Le recours au passé simple, temps de l'action ponctuelle s'inscrivant dans une durée non plus répétitive mais linéaire, temps d'« avant-plan » préposé au déroulement narratif, traduit le surgissement du devenir au sein d'un univers jusque là immobile.

Les présents du noyau central de la troisième séquence, coïncidant exactement avec l'épisode du bain nocturne de Virginie, relèvent du présent dit de narration, substitut d'un passé simple censé rendre le récit plus « vivant ». Le procédé est fort courant dans le roman du temps : le lecteur des romans sadiens connaît bien ces brusques sauts du passé au présent qui, avec une régularité quasi mécanique, signalent une modification du régime narratif, un passage du récit à la « scène », selon le terme de Barthes ⁸. Probablement faut-il le mettre en rapport avec ce goût des « tableaux vivants », illustré notamment par les étranges exhibitions de Lady Hamilton ⁹, qui pénètre toutes les formes de l'art néo-classique, de la peinture de Fuseli ou de David aux sculptures

de Canova : hiératisme, drapé, immobilité sculpturale qu'on retrouve également dans les scènes de *Paul et Virginie* qui, à l'exemple de celle-ci, semblent appeler une transposition iconographique. Le recours au présent de narration dans cette troisième séquence, qui fait écart par rapport à la norme des temps verbaux du roman, semble bien correspondre à la figure rhétorique nommée *hypotypose*, dont Fontanier dit qu'elle « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante »¹⁰.

L'utilisation du présent suscite ici une pseudo-présence de la représentation, conférant à la scène une netteté quasi hallucinatoire ; elle signale également une intensité, désignant l'épisode comme un passage-clé du roman ; surtout, comme celle du passé simple, mais avec plus de force, elle marque l'irruption de l'événement, l'entrée dans une phase temporelle nouvelle entièrement différente de la durée immuable dans laquelle baignait la première partie.

Enfin, l'organisation même du récit induit son interprétation. Le texte est rigoureusement construit et remarquablement symétrique, surtout si l'on rattache au troisième paragraphe le petit développement qui le suit et lui appartient logiquement. Par leur étendue, les quatre séquences ainsi obtenues se correspondent symétriquement : séquences 1 et 4, séquences 2 et 3. Même symétrie dans les formules d'incipit ouvrant chacune des séquences ; au *cependant* adversatif de la première (« Cependant depuis quelque temps Virginie se sentait agitée d'un mal inconnu... »), qui souligne la rupture thématique avec la phase du roman qui précède, fait écho le *cependant* temporel de la dernière (« Cependant les chaleurs excessives élevèrent de l'océan des vapeurs qui couvrirent l'île comme un vaste parasol... ») qui marque la simultanéité ; quant aux séquences 2 (« Un de ces étés... ») et 3 (« Dans une de ces nuits ardentes... »), elles s'ouvrent pareillement sur une indication temporelle de construction tout à fait identique.

Mais c'est de l'ordre même des séquences qu'on peut tirer les constatations les plus intéressantes. Cet ordre est voulu signifiant : il fait alterner régulièrement les développements consacrés à l'héroïne et les descriptions du cadre naturel tout en obéissant à une progression des symptômes à la crise ou de la stase au paroxysme : indices du « mal inconnu » de Virginie, tableau de la sécheresse précyclonique, « crise » de l'héroïne (le bain) puis de la nature (l'ouragan). Ce parallélisme tend de toute évidence à imposer l'idée d'une homologie entre l'épreuve vécue par le personnage et

le bouleversement qui frappe l'ordre naturel, homologie d'ailleurs clairement mise en évidence par le discours propre du narrateur assurant l'enchaînement de l'un à l'autre : « Un mal n'arrive jamais seul ». La relation joue du reste à plusieurs niveaux : rapport de simultanéité et de causalité (la chaleur accablante de l'époque cyclonique justifie directement le bain nocturne de la jeune fille) mais aussi rapport analogique (le désordre externe frappant le cadre naturel apparaît comme la métaphore du désordre intérieur de Virginie) et peut-être aussi, on le verra, rapport idéologique, car les deux séries événementielles posent le même problème et soulèvent la même contradiction. La disposition même du texte suggère donc un premier niveau d'interprétation : il y a corrélation entre le monde humain et le monde naturel, le trouble du personnage et le bouleversement de la nature se reflètent mutuellement.

Contradiction intérieure et conflit externe en forme de drame cosmique, telles seront les conséquences de la « crise » que traversent parallèlement l'héroïne et le décor.

L'expérience vécue ici par Virginie va la conduire du monde de l'immanence, celui de la première partie du roman, au monde de la séparation ; séparation pour l'instant purement psychologique, mais qui annonce déjà la séparation matérielle du départ ultérieur pour la France. Chez cette jeune fille dont « la taille était déjà plus qu'à demi formée » (p. 119), les premiers troubles de l'adolescence équivalent à une rupture de l'harmonie édénique. Le « mal inconnu » se traduit d'abord par des symptômes cliniques observables de l'extérieur : altération des couleurs (« Ses beaux yeux bleus se marbraient de noir : son teint jaunissait ») parallèle à la flétrissure et au dépérissement de la végétation brûlée par la sécheresse de l'été austral, mais aussi altération du comportement, que caractérisent désormais l'agitation, l'instabilité, l'insatisfaction : « Elle errait çà et là dans les lieux les plus solitaires de l'habitation, cherchant partout du repos, et ne le trouvant nulle part. Quelquefois, à la vue de Paul, elle allait vers lui en folâtrant ; puis tout à coup, près de l'aborder, un embarras subit la saisissait. »

Il faut y voir la traduction physique d'une triple rupture. Rupture de Virginie avec elle-même d'abord : le « mal inconnu » (le terme indique assez à quel point son état présent lui est incompréhensible) la coupe de son être antérieur et la divise d'avec elle-même. « Gaie sans joie, et triste sans chagrin », elle éprouve en elle la séparation de l'être et du paraître qui marque la fin de l'immanence primitive ; tiraillée entre les élans affectifs et la cen-

sure de la pudeur, elle fait apparaître un comportement contradictoire et incohérent qui atteste une scission intérieure. Rupture avec le monde des autres ensuite : Virginie cherche la solitude et fuit la compagnie de Paul. Plus tard, elle n'osera se confier à sa mère, laquelle n'aura pas non plus le courage de lui parler. Ainsi se trouve brisée la communication spontanée avec autrui, rendue désormais impossible par l'installation de l'opacité, du secret, de la fermeture sur soi. C'est déjà la fin de la « petite société » fondée sur la libre communication des cœurs et la transparence mutuelle des êtres. Rupture avec la nature enfin : comme le remarque Paul, « La verdure couvre ces rochers, nos oiseaux chantent quand ils te voient ; tout est gai autour de toi, toi seule es triste ». La jeune fille n'est plus cette « enfant de la nature » dont la vie « semblait attachée à celle des arbres, comme celle des faunes et des dryades » (p. 162). Son rapport au monde est désormais problématique, comme l'atteste encore plus nettement l'épisode du bain nocturne. Le décor naturel, d'abord associé à l'espoir d'un ressourcement en soi-même, d'une régression vers l'innocence heureuse de l'enfance (« Elle se rappelle que dans son enfance sa mère et Marguerite s'amusaient à la baigner avec Paul dans ce même lieu »), brutalement change de signe : la nature n'est plus maternelle mais panique, elle devient puissance sensuelle, tentatrice perverse.

Quelques traits stylistiques fortement récurrents traduisent et orchestrent ces mutations : oxymores du type *eaux brûlantes*, antithèses (gaie sans joie, triste sans chagrin, partout/nulle part, rouge vif/joues pâles), négations surtout (« la sérénité n'était plus sur son front, ni le sourire sur ses lèvres » ; « ses yeux n'osaient plus s'arrêter sur les siens »), qui permettent de dissocier passé et présent en opposant à l'état actuel de dégradation un état antérieur de plénitude. Succédant à ce qu'on pourrait appeler, en termes lukaciens, la « totalité » de type épique de la pastorale de la première partie, où le moi et le monde ne faisaient qu'un, c'est ici le drame de l'individuation ; l'être s'y éprouve comme entité autonome, séparée des autres et distincte de l'univers qui l'entoure.

Si, passant de l'univers de l'immanence à celui de la séparation, Virginie a perdu sa relation spontanée avec la nature, avec les autres et avec elle-même, elle reste cependant d'une certaine façon, sur le mode de la *discordia concors*, en accord avec un décor lui-même frappé de disharmonie. L'approche de l'ouragan, dans la seconde séquence, est annoncée par une accumulation de signes dysphoriques, à la fois symptômes « réalistes » météorolo-

giquement exacts et présages de caractère quasi surnaturel : chaleur étouffante, tarissement des ruisseaux, lune énorme et sanglante, autant d'indices d'un bouleversement de l'ordre des choses annonçant l'imminence du cataclysme au sein de ce paysage immobile, figé dans l'attente à l'image de ces « longs tourbillons de poussières [qui] s'élevaient sur les chemins et restaient suspendus en l'air ». Dans ce décor calciné, la nature elle aussi change de visage ; elle devient puissance mortifère (herbe brûlée, soif des troupeaux), chargée même de connotations sadiques, comme le suggère le « bourdonnement des insectes qui cherchaient à se désaltérer dans le sang des hommes et des animaux ». La catastrophe finale, à la fois destructrice et libératrice, baigne elle aussi, au même titre que les signes qui la précèdent, dans une lumière surnaturelle. A la foudre, manifestation traditionnelle de la colère divine, s'ajoutent « des pluies épouvantables, semblables à des cataractes » que des réminiscences d'expression (« les écluses du ciel s'ouvrirent », dit le texte sacré, et c'est le même terme qu'utilise ici Bernardin pour peindre les conséquences du cyclone) identifient très précisément au récit biblique du Déluge.

Commun aux séquences centrées sur l'héroïne et à celles qui sont consacrées à la nature est le rôle essentiel attribué aux éléments, auxquels sont affectées des valeurs symboliques. De fait, tout le texte met en jeu un affrontement de l'eau et du feu. Dans les deux premières séquences, l'eau n'apparaît que comme désir et comme absence : terre desséchée, ruisseaux taris, soif des animaux. En revanche, la présence intense du feu est manifestée par le champ lexical de la chaleur, du soleil, de la brûlure. Sans doute faut-il y rattacher les notations récurrentes relatives à la couleur rouge, couleur de la flamme mais aussi du sang. On notera au passage l'association entre la rougeur de Virginie, liée au sentiment nouveau de la pudeur, et le rougeoiement destructeur de l'incendie. Les séquences 3 et 4 tournent tout entières autour de l'ambivalence de l'élément liquide. L'eau du bassin, lieu matriciel de l'enfance, initialement associée à la fraîcheur régénératrice du passé innocent (« D'abord la fraîcheur ranime ses sens et mille souvenirs agréables se présentent à son esprit »), est l'objet d'une brutale inversion des signes : Virginie « sort, effrayée de ces dangereux ombrages, et de ces eaux plus brûlantes que les soleils de la zone torride » ; métamorphose monstrueuse de l'eau en feu sur laquelle il faudra revenir. L'ouragan final, en ravageant l'enceinte du domaine, confirme le pouvoir destructeur de l'eau, qui n'est plus force fécondante mais puissance de désastre ; elle conservera ce rôle jusqu'au dénouement, puisque la mer, associée aux

influences corruptrices de l'Europe et aux souffrances de la séparation, sera l'agent causal de la mort de l'héroïne.

L'insistance avec laquelle sont ainsi constamment associés le drame personnel de la jeune fille et la description du cataclysme naturel appelle de toute évidence une lecture du passage autre que purement référentielle. On l'a vu, les techniques narratives mises en œuvre semblent y inviter expressément le lecteur : le texte postule une démarche interprétative.

On peut voir d'abord dans ce passage une anticipation du dénouement. A cet égard, l'épisode constitue l'un des maillons les plus visibles de ce réseau de prémonitions et d'annonces qui structure souterrainement le récit. Ce premier ouragan préfigure manifestement le second, cause directe du naufrage du *Saint-Géran* et de la mort de Virginie, dont la description sera reprise pratiquement dans les mêmes termes et avec les mêmes symptômes préparatoires : chaleur étouffante, cernes de la lune, immobilité inquiétante de l'air. Certains éléments descriptifs ont peut-être une valeur anticipatrice plus précise encore : ainsi, après les pluies torrentielles de l'ouragan, « le fond de ce bassin était devenu une mer [et] le plateau où sont assises les cabanes une petite île », préfigurant de la sorte la situation du *Saint-Géran* assiégé par les flots ; et peut-être faut-il également prêter attention à cette métamorphose maritime de l'espace clos du bassin où, précisément, les membres de la « petite société » ont voulu chercher refuge contre la violence du monde extérieur à laquelle, tout au long du roman, la mer est si étroitement associée. Quant à la scène du bain de Virginie, elle peut apparaître, en parallèle avec la noyade finale, comme une première forme de la mort, mort à l'innocence de l'enfance et à la communion spontanée avec le monde, qui ferme l'accès à l'Éden initial ; inversement et symétriquement, la mort charnelle du naufrage où l'on voit Virginie semblable à « un ange qui prend son vol vers les cieux » (p. 252) ouvre enfin le véritable paradis de l'au-delà et annule donc les conséquences de l'épisode premier.

Une autre voie d'interprétation consisterait à explorer les causes de l'étrange sentiment de culpabilité que semble éprouver l'héroïne de cette scène. On peut l'attribuer à une conscience diffuse de l'interdit lié à l'inceste, motif fort fréquent dans le roman du 18^e siècle et dont on s'étonne que la critique ait si rarement décelé ici la présence ¹¹. Certes, les deux enfants ne sont pas biologiquement frère et sœur, mais ils se considèrent comme tels depuis toujours. Sans être véritablement formulé, le tabou incestueux, suggéré pourtant assez clairement par le commentaire du narra-

teur (« L'infortunée se sentait troublée par les caresses de son frère »), imprègne toute la scène du bain. C'est au décor, dont la fonction symbolique est ici évidente, que revient la charge d'exprimer l'innommable, d'énoncer ce que les mots ne peuvent dire. La fontaine est liée pour Virginie aux souvenirs heureux de l'enfance, au temps où « sa mère et Marguerite s'amusaient à la baigner avec Paul dans ce même lieu », c'est-à-dire à l'image d'une relation purement fraternelle dans laquelle la proximité charnelle pouvait encore être innocente. Mais le site est ambivalent : associé à l'innocence passée, il est aussi le lieu où s'enracine la culpabilité présente, puisque le souvenir des baignades enfantines, revécu à la lumière du trouble actuel de l'héroïne, est désormais confusément perçu comme l'équivalent rétrospectif d'une consommation de l'inceste. D'où aussi la richesse symbolique des palmiers entrelacés, arbres totémiques des deux enfants : « Elle entrevoit dans l'eau, sur ses bras nus et sur son sein, les reflets des deux palmiers plantés à la naissance de son frère et à la sienne, qui entrelaçaient au-dessus de sa tête leurs rameaux verts et leurs jeunes cocos ». Ces arbres unis, désormais assez grands pour fructifier (indices assez explicites de la maturité sexuelle de l'adolescence), dont l'ombre se profile sur le corps nu de la jeune fille figurent on ne peut plus clairement le fantasme incestueux qui, censuré par le discours explicite, se trouve déplacé sur le décor ; d'où une intense sexualisation métaphorique des descriptions naturelles dont on trouverait d'autres exemples dans le roman du 18^e siècle ¹².

La même remarque vaut également pour la présence insistante de la lumière lunaire qui éclaire toute la scène ; elle semble faire écho, dans la séquence précédente, à l'apparition d'une lune ensanglantée au-dessus des campagnes brûlées par la sécheresse. Or dans l'imaginaire de Bernardin la lune est un astre féminin, lié à tous les processus de génération et de fécondité, et corrélativement à la mort ¹³. Dans le *Préambule* de l'édition de 1806, évoquant les affinités harmoniques de la femme et de la lune, il est amené à reprendre cette vieille tradition perpétuée par la médecine populaire qui place les fonctions physiologiques féminines sous la dépendance du cycle lunaire : « Soumises par la nature même de leurs charmes aux influences de la déesse des grâces, dont l'astre des nuits était autrefois le symbole, et en porte encore le nom chez les peuples sauvages, par la variété de ses phases, elles brillent dans le cours des mois d'une lumière douce et paisible, mais inconstante et inégale » (p. 359).

Le « feu dévorant » qui s'empare de Virginie au bain, l'étrange métamorphose des eaux devenues « plus brûlantes que les soleils

de la zone torride » trouvent alors leur explication : pour l'imaginaire, le produit de l'union substantielle de l'eau et du feu, c'est le sang, allusivement présent du reste dans la lumière rougeâtre qui baigne toute la description de la seconde séquence. Le cataclysme naturel de l'ouragan n'est peut-être alors rien d'autre qu'une traduction hyperbolique des bouleversements physiologiques de la puberté. Et la fuite de Virginie terrifiée par la dangereuse clarté lunaire, dont on a vu à quel point elle est liée aux manifestations de la sexualité féminine, indique aussi ce qu'inconsciemment elle refuse, comme son nom d'ailleurs le rend manifeste : une certaine conception de la destinée féminine limitée à l'accomplissement purement terrestre d'une mission physiologique de reproduction, la révélation de soi-même comme être sexué désormais irrémédiablement dissocié de l'androgynisme primitif que constituait le couple gémellaire des deux enfants¹⁴. Être de nature angélique¹⁵, Virginie ne peut que refuser l'univers de la génération et de la corruption auquel la voue sa féminité ; la sexualité, par cela même qu'elle perpétue le cycle de la vie, a aussi partie liée avec la mort. Certes, Virginie mourra, mais cette mort est en réalité une naissance qui lui permettra d'accéder à sa véritable patrie céleste, accomplissant ainsi de façon paradoxale mais authentique la promesse inscrite dans le nom de son baptême¹⁶.

Ces remarques n'épuisent pas les problèmes de cohérence idéologique posés par le texte, et avec eux toute la signification du roman. Elles n'expliquent pas, notamment, le sentiment de honte éprouvé par Virginie, la culpabilité diffuse qui la sépare de Paul et lui rend impossible une communication véritable avec Madame de la Tour. Or Virginie n'est coupable de rien, pas plus que « les mœurs corrompues de l'Europe » stigmatisées plus loin par le narrateur : l'éveil de la sensualité adolescente est un phénomène purement naturel dans lequel la société n'a aucune part. Étrange contradiction dans un roman qui prétend démontrer la bonté de la nature ! Dans cette perspective, les désordres qui frappent l'univers naturel (dépérissement de la végétation brûlée par la sécheresse, puis dévastation du jardin par le cyclone) s'expliquent encore moins au regard de l'idéologie naturaliste et finaliste de Bernardin : l'ouragan est un phénomène météorologique lui aussi purement naturel où pourtant la nature semble se détruire elle-même. On saisit mieux dès lors l'unité profonde des deux « séries » du texte dont on a déjà signalé le traitement rigoureusement parallèle : crise interne de l'héroïne d'une part, bouleversement externe du décor d'autre part. Dans les deux cas, la nature paraît entrer en contradiction avec ses propres fins ; dans les deux

cas aussi, les faits rapportés vont exactement à l'encontre de la thèse que le roman se propose de démontrer.

A ces apparentes incohérences, on pourrait suggérer plusieurs explications plus ou moins satisfaisantes. Ainsi pourrait-on voir dans la nature un cycle ininterrompu de création et d'anéantissement, l'un et l'autre nécessaires donc justifiés ; la destruction et le mal seraient alors réintégrés dans l'ordre naturel. C'est, en gros, la thèse des matérialistes du 18^e siècle, reprise et systématisée par Sade, qui en tire argument pour justifier le crime comme forme d'accomplissement de la loi naturelle. Mais une telle perspective est évidemment étrangère au finalisme optimiste de Bernardin. On pourrait avancer également que, contrairement aux affirmations du narrateur (p. 163), Virginie n'est pas une véritable « enfant de la nature » ; il aurait fallu pour cela qu'elle grandisse à l'écart de tout contact social, à l'image du héros du roman de Guillard de Beaurieu, d'abord élevé solitairement dans une cage, puis lâché dans une île déserte. Or, si Virginie ne sait pas lire, elle a cependant reçu une éducation inévitablement tributaire de modèles culturels, religieux en particulier (on assiste à la messe à l'église des Pamplemousses ; M^{me} de la Tour, le soir, fait la lecture de la Bible), véhiculant avec elle des interdits et des codes moraux ; ce d'autant plus que cette éducation lui a été donnée par sa mère, elle-même formée au sein de la société et qui, sa conduite ultérieure le prouvera, n'a jamais su se dégager entièrement des habitudes de pensée qui lui ont été inculquées. Ainsi pourrait s'expliquer le sentiment de honte et de faute qui s'empare de la jeune fille face aux mutations intérieures qu'elle traverse, lesquelles, après tout, n'ont rien que de naturel.

On voit en quoi ces hypothèses sont peu satisfaisantes : chacune d'elles ne rend compte que des contradictions affectant l'une des deux séries événementielles du passage, dont tout indique au contraire qu'elles doivent être envisagées ensemble. D'où une autre suggestion : la révélation de la sexualité introduit un remaniement dans la problématique idéologique du roman. Nous étions jusqu'ici dans un roman de la nature ; nous entrons à présent dans le roman de la vertu. C'est le sens de la consolation que M^{me} de la Tour adresse à sa fille : « Mon enfant, lui disait-elle, adresse-toi à Dieu, qui dispose à son gré de la santé et de la vie. Il t'éprouve aujourd'hui pour te récompenser demain. Songe que nous ne sommes sur la terre que pour exercer la vertu ».

C'est dire que la vertu n'est pas abandon spontané aux élans de la nature, mais effort sur soi-même pour leur résister¹⁷ ; pour paraphraser l'expression sadienne (mais la pensée de Rousseau

n'est sur ce point nullement différente) la vertu est *antiphysique*. On est ainsi conduit à réinterpréter la déclaration liminaire de l'avant-propos de 1788, dans laquelle tous les critiques ont vu l'énoncé de la thèse que le roman entend illustrer : « notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu » (p. 78). La formule signifie-t-elle que ces deux valeurs doivent coexister, voire qu'elles sont mutuellement identifiables ? Il s'agit en ce cas d'un insupportable sophisme ou d'une grave inconséquence de raisonnement qui laisse songeur quant à la qualité de la réflexion philosophique de Bernardin : comme l'a bien souligné Robert Mauzi (*ouvr. cité*, p. 13-14), la nature n'est pas la vertu, mais exactement son contraire.

Cependant on peut aussi entendre la phrase tout autrement, nature et vertu n'étant plus associées, mais correspondant à deux phases du roman bien distinctes qui trouvent précisément ici leur articulation. Avant la révélation sensuelle, la nature est une valeur pleinement positive. Dans l'épisode de l'expédition à la Rivière-noire, elle apparaît comme une puissance tutélaire fournissant à point nommé aux enfants égarés dans la forêt l'eau qui les désaltère et le cresson qui les restaure. Au sein de cette nature-Providence, Paul et Virginie peuvent s'abandonner sans danger aux élans spontanés du cœur. A partir de l'épisode du bain de Virginie, la vertu devient la valeur essentielle. C'est une valeur anti-naturelle, née d'une séparation réflexive d'avec soi-même et d'avec le monde, qui prône la résistance aux entraînements spontanés et le refus de la satisfaction immédiate au profit d'une rémunération située dans l'au-delà (« Il t'éprouve aujourd'hui pour te récompenser demain »). Corrélativement, la nature change de sens, cessant d'être présence bénéfique pour devenir puissance tentatrice, par la sensualité qu'elle diffuse, ou force destructrice, par les cataclysmes qu'elle suscite. Elle conservera désormais ce rôle jusqu'au naufrage final.

Dans cette hypothèse, il faudrait disjoindre les deux valeurs fondatrices de nature et de vertu, à chacune étant assignée une phase du déroulement romanesque¹⁸. Sous le signe de la nature serait placé le bonheur de l'immanence et de l'immédiateté de la première partie ; sous celui de la vertu, tout ce qui suit l'épisode du bain, équivalent d'une entrée dans l'univers de la moralité où le bonheur n'est plus dans le vécu actuel, mais dans l'espoir différé d'une rémunération céleste des renoncements consentis ici-bas. Comme le dira le vieillard après la mort de l'héroïne, « Sans doute il est quelque lieu où la vertu reçoit sa récompense. Virginie maintenant est heureuse ». Et c'est ce bonheur surnaturel de

l'au-delà qu'évoque admirablement la prosopopée dans laquelle Virginie morte, par le truchement du narrateur, s'adresse aux survivants :

Je suis pure et inaltérable comme une particule de lumière ; et vous me rappelez dans la nuit de la vie ! Ô Paul ! ô mon ami ! souviens-toi de ces jours de bonheur, où dès le matin nous goûtions la volupté des cieus, se levant avec le soleil sur les pitons de ces rochers, et se répandant avec ses rayons au sein de nos forêts. Nous éprouvions un ravissement dont nous ne pouvions comprendre la cause. Dans nos souhaits innocents nous désirions être tout vue, pour jouir des riches couleurs de l'aurore ; tout odorat, pour sentir les parfums de nos plantes ; tout ouïe, pour entendre les concerts de nos oiseaux ; tout cœur, pour reconnaître ces bienfaits. Maintenant, à la source de la beauté d'où découle tout ce qui est agréable sur la terre, mon âme voit, goûte, entend, touche immédiatement ce qu'elle ne pouvait sentir alors que par de faibles organes. Ah ! quelle langue pourrait décrire ces rivages d'un orient éternel que j'habite pour toujours ? (p. 275-276)

Par-delà la mort, la vertu trouve enfin sa récompense. Au bonheur « naturel » et purement terrestre de la première partie répond le bonheur surnaturel de la dernière, dont l'Éden initial n'était qu'une préfiguration imparfaite. Ainsi le déroulement romanesque décrit une courbe, ou plus exactement une spirale : l'étape vertueuse de la séparation et du renoncement, négation de l'ère naturelle de l'immanence et de la spontanéité à laquelle elle succédait, permet, dans une troisième phase, de renouer dialectiquement avec cette dernière sous une forme plus parfaite. Au paradis terrestre initial répond le paradis céleste final, dont le premier n'était que la promesse.

Cette interprétation présente l'intérêt de restituer à *Paul et Virginie* un minimum de cohérence idéologique tout en mettant en évidence la rigueur de sa construction romanesque.

S'il est vrai que l'ouvrage de Bernardin est à sa manière un roman des « infortunes de la vertu », en contradiction apparente avec la thèse explicite de l'auteur pour qui « notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu », il faut bien voir aussi que le bonheur vertueux ne saurait être un bonheur terrestre¹⁹ ; loin de disqualifier l'argumentation, les épreuves vécues par Virginie sont nécessaires puisqu'elles constituent la condition d'une récompense céleste ultérieure. Bernardin est-il cet idéologue inconséquent qui confond nature et vertu ? La question reste ouverte. Peu importe d'ailleurs ; car, si l'auteur de *Paul et Virginie* est réellement l'esprit confus que toute une tradition critique s'emploie à dépeindre, son récit pense pour lui, et avec une remarquable rigueur : la logique de l'action romanesque conduit à disso-

cier très fermement ces deux valeurs que, peut-être, l'écrivain souhaitait identifier. Le texte qui a servi de point de départ à cette réflexion conduit à mettre en évidence la valeur de rupture que revêt de ce point de vue l'émergence de la sexualité. Suscitant le passage d'une problématique de la nature à une problématique de la vertu, accompagnant le changement de signe qui frappe le décor naturel, elle est bien l'équivalent d'une faute originelle, d'une expulsion du paradis terrestre, d'un transfert de l'existence préreflexive à l'existence morale.

JEAN-MICHEL RACAULT
Université Française de l'Océan Indien

NOTES

1. « However, we may well be wasting our time if we try to reconcile Saint-Pierre's ideology with his plot ». Vivienne Mylne, *The Eighteenth-Century French Novel* (Manchester University Press, 1970, nouvelle édition), p. 257. Nos références à cet ouvrage concernent le chapitre XIII, consacré à *Paul et Virginie* (p. 245-262).

2. Il s'agit des p. 166 à 171 dans l'édition d'Édouard Guitton (*Paul et Virginie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1984), depuis « Cependant, depuis quelque temps, Virginie se sentait agitée d'un mal inconnu » jusqu'à « les terres, les arbres et les rochers ». Toutes nos références au texte de *Paul et Virginie* renvoient à cette édition.

3. On a utilisé le découpage du roman en quatre parties proposé par Robert Mauzi dans la très stimulante préface de son édition de *Paul et Virginie* (Garnier-Flammarion, Paris, 1966).

4. Introduction au tome II des *Romanciers du 18^e siècle* dans la Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1965), p. xxxii.

5. Genette, « Discours du récit », *Figures III* (Paris, 1972), p. 206 et s.

6. Voir les « paralepses motivées » (G. Genette, *ouvr. cité*, p. 211-213) des pages 163, (« Quelquefois seul avec elle (*il me l'a mille fois raconté*), il lui disait... ») et 188 (« nous entendîmes distinctement leur conversation, *que je n'ai pas oubliée* »).

7. Voir le grand développement des p. 161-162 : « Les périodes de leur vie se réglaient sur celles de la nature. Ils connaissaient les heures du jour, par l'ombre des arbres ; les saisons, par les temps où ils donnent leurs fleurs et leurs fruits, et les années par le nombre de leurs récoltes ».

8. *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, 1971), p. 157-160.

9. Voir G. Chazal, « Les " Attitudes " de Lady Hamilton », *Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1979), p. 220-226.

10. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1827) (Paris, 1968), p. 390.

11. L'inceste comme motif romanesque au 18^e siècle, de Prévost (*Cleveland*) à Rétif (*La Paysanne pervertie*) mériterait une longue étude. Sur l'enjeu idéologique du problème dans la philosophie des Lumières, voir notamment Georges

Benrekassa, *Le Concentrique et l'excentrique* (Paris, 1980), « Loi naturelle et loi civile : l'idéologie des Lumières et la prohibition de l'inceste », p. 182-209.

12. Voir l'analyse extrêmement féconde d'André Blanc (« Le Jardin de Julie », *Dix-huitième Siècle*, n° 14, 1982, p. 357-376) à propos de la description de l'Élysée de Clarens dans *La Nouvelle Héloïse*. Les conclusions d'André Blanc paraissent largement applicables à la description du jardin de Paul et Virginie (p. 140-151), issue d'ailleurs pour une part du modèle de *La Nouvelle Héloïse*.

13. Dans la réinterprétation personnelle des mythes à laquelle se livre Bernardin dans les *Harmonies*, la lune n'est pas associée à Diane, déesse de la chasteté, ainsi que l'exigerait la tradition, mais à Hécate, déesse infernale, et à Lucine, protectrice de la maternité : « Il est certain que tous les peuples ont regardé la lune comme un astre qui influait sur la naissance, la génération et la mort de tous les êtres [...]. Les Grecs et les Latins l'invoquaient pour les accouchements, sous le nom de Lucine et d'Ilithye, et enfin, pour la mort sous le nom d'Hécate. Il y a, en effet, dans sa lueur bleuâtre, je ne sais quoi d'amoureux et de funèbre, de vivant et de mourant, de concordant à la volupté et à la philosophie. Elle semble nouer et dénouer à la fois les liens de la vie » — *Harmonies de la nature*, Livre IX, *Œuvres complètes* (Lequien et Pinard, Paris, 1831), tome X, p. 306.

14. Ceux-ci sont à plusieurs reprises comparés aux Dioscures Castor et Pollux ou à la représentation du signe astrologique des Gémeaux (p. 114, 117, 144).

15. Le narrateur insiste sur « l'obliquité naturelle vers le ciel » de son regard et compare les deux enfants à « ces enfants du ciel, ces esprits bienheureux dont la nature est de s'aimer » (p. 120).

16. « Madame de la Tour me pria aussi de nommer sa fille conjointement avec son amie. Celle-ci lui donna le nom de Virginie. “ Elle sera vertueuse, dit-elle, et elle sera heureuse ” » (p. 109-110). Plus explicitement, le manuscrit porte : « Ce sera une vierge, dit-elle, elle sera heureuse ». Voir M. Th. Veyrenc, *Édition critique du manuscrit de Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre...* (Paris, 1975), p. 94.

17. Le vieillard définira plus tard la vertu comme « un effort fait sur nous-mêmes pour le bien d'autrui, dans l'intention de plaire à Dieu seul » (p. 236).

18. C'est bien ce qui semble résulter d'une phrase du vieillard narrateur dans les dernières pages du roman : « Mais Virginie a été heureuse jusqu'au dernier moment. Elle l'a été avec nous par les biens de la nature ; loin de nous, par ceux de la vertu » (p. 272).

19. « Il est dangereux de n'offrir à la vertu d'autre perspective sur la terre que le bonheur », écrit Bernardin dans l'*Avis sur cette édition* de 1789 (p. 97). La pensée de Bernardin est sur ce point parfaitement conforme à celle de Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*.