

Jean Sbogar en « Gracchus de Spalato » : l'impossible éloquence politique du brigand nodiérien face à ses modèles (Schiller, Zschokke, Lewis) et son avant-texte

Marta SUKIENNICKA
Université Adam Mickiewicz

Dans les « Préliminaires » à l'édition de *Jean Sbogar* de 1832, alors qu'il se défend de toute accusation de plagiat, Nodier stipule avoir connu un bandit prénommé Jean Sbogar. Il décrit son personnage comme un être d'exception qui « parloit avec élégance, et souvent éloquemment »¹, et qui, d'après le témoignage des *Souvenirs et portraits*, « s'est acquis au fond de la Dalmatie une réputation d'énergie et d'éloquence »². Il le surnomme « Gracchus de Spalato »³, faisant référence non seulement au révolutionnaire anarchiste Gracchus Babeuf, dont les idées trouvent quelques échos dans les « Tablettes » de Lothario, mais aussi aux célèbres tribuns romains, les frères Gracques, connus dans l'Antiquité pour leur tentative d'introduire la loi agraire censée remédier à l'appauvrissement de la plèbe romaine⁴. Les frères Tibère et Caius étaient d'excellents orateurs, inventeurs d'une nouvelle *eloquentia popularis* devant servir de modèle, selon Cicéron, à chaque jeune orateur romain⁵. Si la critique nodiériste a relevé la présence des idées de Babeuf dans les « Tablettes » de Lothario⁶, il reste à explorer la piste qui mène de Babeuf à ses modèles historiques, c'est-à-

-
1. Charles Nodier, *Jean Sbogar*, dans : *Œuvres de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1832, t. I, p. 26.
 2. Charles Nodier, *Souvenirs et portraits*, dans : *Œuvres complètes de Charles Nodier*, Paris, Magen et Comon, 1841, t. IX, p. 322.
 3. *Jean Sbogar* [1832], *op. cit.*, p. 9. « Spalato » est un toponyme italien qui désigne la ville de Split, aujourd'hui en Croatie, et qui entre 1805 et 1813 faisait partie des Provinces illyriennes, gouvernées par le régime de Napoléon. Jean Sbogar est censé être né à Spalato, d'après le témoignage d'un mystérieux hôte du salon de Mme Alberti (Charles Nodier, *Jean Sbogar*, Paris, Gide et Nicolle, 1818, t. 2, p. 40).
 4. La même revendication d'un partage équitable des biens et des territoires revient dans l'épisode des montagnes Clémentines et dans plusieurs maximes des « Tablettes » de Lothario (« Quelle est cette loi qui porte les emblèmes et le nom de l'égalité à son frontispice ? Est-ce la loi agraire ? Non. C'est le contrat de vente d'une nation livrée aux riches par des intrigants et des factieux qui veulent devenir riches », *ibid.*, t. 2, p. 124).
 5. Aux yeux de Cicéron, les Gracques ont accompli une vraie révolution dans la pratique oratoire romaine, ayant su s'approprier l'éloquence et la philosophie grecques et les adaptant à un public populaire. Lui-même plus proche du milieu politique des *optimates* que des *populares*, Cicéron a vaincu l'esprit de parti et loué ses adversaires politiques pour l'excellence de leur éloquence, tout en soulignant que c'est elle précisément qui a « dissocié l'État » (*eloquentia civitatem dissipaverunt*) ; Cicéron, *De Oratore*, I, 9, 38. Sur ce sujet, voir Alain Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, Paris, PUF, 1960, p. 46-55.
 6. Voir Jean-Claude Rioux, « Les tablettes de 'Jean Sbogar', ou Le Voleur et la révolution », *Charles Nodier. Colloque du deuxième centenaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 125.

dire aux frères Gracques et à l'éloquence antique.

Cette thématique n'était pas étrangère à Nodier qui a souligné à maintes reprises combien l'éducation rhétorique reçue à l'école a influencé ses idées politiques dans sa jeunesse. Dans le compte rendu d'un ouvrage consacré à l'histoire de l'instruction sous la Révolution, Nodier démontre comment les « crimes détestables » de l'Antiquité – y compris ceux des Gracques – ont été transformés en exemples à suivre pour les écoliers :

On reçut l'éducation, c'est-à-dire la vie sociale, au nom des Grecs et des Romains, qui n'avoient rien de commun avec nous ; on ne pensa point que la plupart de ces actions éclatantes dont leurs annales ont perpétué le souvenir [...] ne sont aux yeux de la raison et de l'humanité, que des crimes détestables [...] ; que l'histoire croit pouvoir excuser, qu'elle approuve quelquefois des actions étranges qui ne seront jamais approuvées par la morale ; et que, sous la plus modérée des législations actuelles, certains des demi-dieux de nos collègues auroient été justement livrés à la claie ou à l'échafaud. [...] Aveugle enthousiasme, fausse et malheureuse imitation qui a rappelé trop souvent le *popularisme* anarchique des Gracques, la criminelle ambition de César, le désespoir de Caton, le parricide de Brutus [...].⁷

Aux yeux de Nodier, les hommes illustres du passé n'ont souvent été que des brigands dont on a simplement oublié les crimes⁸. Le récit de leurs vies, aplani et banalisé dans l'usage scolaire, tronqué de toute ambiguïté morale propre aux grandes figures politiques, a fini par se transformer en un dangereux endoctrinement des enfants. Imitant les discours anarchiques des frères Gracques, la jeunesse se préparait inconsciemment à reproduire les actions décrites par les historiens romains. Dans ses *Recherches sur l'éloquence révolutionnaire*, Nodier se souvient de la promotion, parmi les enfants, de l'esprit séditieux et d'un imaginaire sanguinaire à la veille de la Révolution :

Ce qu'il y a de remarquable, c'est que nous étions tout prêts pour cet ordre de choses exceptionnel, nous autres écoliers qu'une éducation anormale et anormale préparait assiduellement [*sic*] depuis l'enfance à toutes les aberrations d'une politique sans bases. [...] Les plus anciens d'entre nous rapportoient qu'à la veille des nouveaux événements, le prix de composition de rhétorique s'étoit débattu entre deux plaidoyers, à la manière de Sénèque l'orateur, en faveur de Brutus l'ancien et de Brutus le jeune. Je ne sais qui l'emporta de celui qui avoit tué son père ou celui qui avoit tué ses enfants [...]. Le lendemain on parla d'une révolution, et on s'étonna, comme si on n'avoit pas dû savoir qu'elle étoit faite dans l'éducation du peuple.⁹

Nodier n'est pas le seul à percevoir le potentiel explosif de l'imitation des héros de la Grèce et de la Rome antiques. En effet, avant même que la Révolution n'éclate, le rapprochement entre l'esprit de révolte et le modèle politique romain¹⁰ a été fait notamment

7. Charles Nodier, « Le Génie de la Révolution considéré dans l'éducation, ou *Mémoires pour servir à l'histoire de l'instruction publique depuis 1789 jusqu'à nos jours* », *Journal des Débats*, 23 août 1819, repris dans : Charles Nodier, *Mélanges de littérature et de critique*, Paris, Raymond, 1820, t. I, p. 79-80.

8. Une observation semblable revient dans *Jean Sbogar* : au début du roman, le narrateur note au sujet de l'instabilité politique de l'Istrie : « la justice suspendue sembloit respecter jusqu'à des crimes qu'une révolution pouvait rendre heureux » (*Jean Sbogar* [1818], t. 1, p. 25). Dans la mémoire historique, un criminel peut donc devenir un héros, pour peu que son parti gagne. La même idée est énoncée par Lothario dans le salon de Mme Alberti : « Cherchez dans votre mémoire quels sont les fondateurs des sociétés nouvelles, et vous verrez que ces hommes sont des brigands comme ceux que vous condamnez ! » (*ibid.*, t. 2, p. 57).

9. Charles Nodier, *Recherches sur l'éloquence révolutionnaire*, dans : *Œuvres complètes de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1833, t. VII, p. 324-325.

10. Sur le lien entre le retour à l'antique et la « régénération nationale », voir Bernard Franco, *Le Despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France, 1797-1814*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006, t. 1, p. 211 et Louis Bertrand, *La Fin du classicisme et le retour à l'antique*

par Friedrich Schiller dans *Die Räuber*, un drame de première importance pour la genèse de *Jean Sbogar*. Dans la première version de la pièce, conçue pour être lue (*Lesedrama*) et publiée en 1781 à Stuttgart, Karl von Moor, le futur bandit, évoque Plutarque dans sa toute première réplique (acte I, scène II) : « Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen. »¹¹ La lecture de l'historien romain réveille chez le héros une volonté farouche de régénérer la société, même au prix du feu et du sang. Toutefois, la référence à Plutarque disparaît de la version remaniée de la pièce, préparée par Schiller pour le théâtre de Mannheim¹². Elle est également absente de la traduction française de Nicolas de Bonneville ainsi que de l'adaptation de Jean-Henri Ferdinand Lamartelière, probablement les seules connues de Nodier. Il est d'autant plus curieux de voir qu'en 1811, Nodier lit simultanément les deux auteurs, Schiller et Plutarque. Dans une lettre du 13 novembre 1811, il demande à Charles Weiss de lui envoyer non seulement les onze premiers volumes du *Nouveau théâtre allemand* de Friedel et Bonneville (le douzième volume contenant la traduction de *Die Räuber* de Schiller), mais aussi les traductions d'Amyot autres que son Plutarque¹³, ce qui permet de penser qu'il consultait ces volumes – *Les Voleurs* et Plutarque – avant d'écrire à Weiss. La coïncidence de ses deux lectures serait-elle due à un hasard et non à la connaissance du drame original de Schiller, elle n'en reste pas moins frappante et invite à envisager la possible référence plutarquienne dans *Jean Sbogar* qui s'inscrirait dans la thématique unissant l'histoire et l'éloquence romaines avec l'esprit de révolte et de brigandage.

Nodier appréciait beaucoup la traduction d'Amyot des *Vies des hommes illustres* qu'il a évoquée avec affection dans ses *Souvenirs de jeunesse*¹⁴ et qui avait sa place de choix dans sa bibliothèque idéale telle qu'il l'imagine en 1820¹⁵. C'est probablement¹⁶ dans Plutarque que Nodier a lu l'éloge des frères Gracques qui a pu lui inspirer la formule « Gracchus de Spalato » accolée en 1832 au nom de Jean Sbogar. Dans ses *Vies des hommes illustres*, Plutarque définit de manière antithétique mais complémentaire l'éloquence des frères Gracques :

[...] Tiberius estoit plus doux et plus posé ; et Gaius plus vehement [...]. Davantage la parole de Gaius, parmy la force persuasive qu'elle avoit, estoit terrible et pleine

dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et les premières années du XIX^e, en France, 2^e édition, Paris, Fayard, 1897.

11. Friedrich Schiller, *Die Räuber*, Metzler, Frankfurt und Leipzig [Stuttgart], 1781, p. 17. Pour la traduction française, voir *Théâtre de Schiller*, trad. A. Régnier, Paris, Hachette, 1859, t. 1, p. 20 : « Je prends en dégoût ce siècle barbouilleur de papier, quand je lis dans mon Plutarque les actions des grands hommes. »
12. Friedrich Schiller, *Die Räuber. Neue für die Mannheimer Bühne verbesserte Originale Auflage*, Mannheim, 1798, p. 22.
13. Charles Nodier, *Correspondance de jeunesse*, éd. Jacques-Remi Dahan, Genève, Droz, 1995, t. 2, p. 492-493.
14. Charles Nodier, *Souvenirs de jeunesse*, dans : *Œuvres complètes de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1834, t. X, p. 33.
15. Le volume des *Vies des hommes illustres* faisait partie à la fois de la bibliothèque idéale (Charles Nodier, *Mélanges de littérature, op. cit.*, t. 2, p. 375) et réelle de l'auteur (*Catalogue de la bibliothèque de Charles Nodier*, Paris, Techener, 1844, p. 190).
16. Ce sont les autres occurrences de l'allusion aux frères Gracques dans l'œuvre nodiérienne qui me permettent de proposer cette hypothèse. Dans ses *Souvenirs et portraits* (*Œuvres complètes de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1833, t. VIII, p. 341), ainsi que dans *Recherches sur l'éloquence révolutionnaire* (*ibid.*, t. VII, p. 256), Nodier rapporte l'anecdote d'un joueur de flûte qui accompagnait les prestations oratoires de Caius Gracchus. Ce détail, ainsi que son interprétation, semblent bien pris dans *Vies des hommes illustres* de Plutarque et non dans Cicéron ou Quintilien par exemple, que Nodier affectionnait d'ailleurs beaucoup moins que Plutarque. Sur les interprétations du flûtiste de Gracchus, voir Quintilien, *Institution oratoire*, trad. C. V. Ouizille, Paris, Panckoucke, 1835, t. VI, p. 139-140.

d'affections ; et celle de Tiberius au contraire, plus douce et plus attrayante à pitié, la diction propre et pure, et exquisement bien ordonnée : et celle de Gaius figurée, embellie et fardée. [...] Et quant aux mœurs et à leur inclination naturelle, suivant la différence de leur langage, l'un estoit doux et gracieux, l'austre violent et cholere ; de sorte qu'en haranguant il se laissoit aller quelquefois à son courroux, contre sa volonté, jusques à haulser sa voix en un ton plus aigu, à dire des injures, et à confondre son parler.¹⁷

Les deux frères s'opposent par leurs caractères et le style de leurs harangues : l'un est défini par la douceur et la grâce, l'autre par la violence et l'affectation, mais ils se rejoignent sur le but qu'ils se sont proposé, à savoir l'introduction d'une loi agraire devant secourir le peuple romain. Tel Janus à double tête, la figure des frères Gracques – se surimprimant sur celle plus connue des frères Moor – forme une unité composée de deux contraires et elle peut être rapportée à la double identité, antithétique elle aussi, du sauvage Jean Sbogar et du gracieux Lothario. Comme pour les Gracques qui « pource qu'ils ne florirent pas en un mesme temps, ny ne peuvent pas conjoindre leur puissance ensemble, laquelle, si elle se feust rencontrée en un mesme temps, eust esté très-grande, et à l'aventure invincible¹⁸ », la dualité, la fracture, la non-coïncidence entre Sbogar et Lothario compromettent les rêveries politiques d'une régénération sociale et le désir de bonheur domestique du héros nodiérien.

Cependant, la désignation « Gracchus de Spalato » suscite quelque perplexité. C'est grâce à leur éloquence que les Gracques ont acquis leur réputation dans la Rome antique. Or, l'éloquence est quasiment absente du roman de Nodier. Je voudrais m'arrêter sur ce paradoxe. Si l'appellation « Gracchus de Spalato » peut être lue comme une antonomase ironique, elle invite néanmoins à poser la question du statut de l'éloquence politique dans *Jean Sbogar*. Que devient la parole politique porteuse du message révolutionnaire dans la bouche d'un brigand ?

Grâce aux travaux de Rudolf Maixner et ceux de Jacques-Remi Dahan¹⁹, nous savons que le bandit généreux de Nodier n'avait rien en commun avec le personnage réel de Filippo Sbogar, inculte et illettré, accusé et condamné en 1813 à Laibach pour avoir tué avec préméditation une servante de sa sœur. Ce crime sordide n'avait rien à voir avec la révolte politique du Sbogar romanesque. La création du personnage de fiction ne s'enracine pas dans un fait divers mais dans la littérature brigandesque et gothique et c'est par rapport à cette tradition littéraire qu'il faut juger et mesurer la parole, ou plutôt le mutisme étonnant de Sbogar.

Pour observer combien Nodier s'éloigne de ses prédécesseurs, je prendrai en compte deux types d'intertextes nodiériens : premièrement, les modèles de *Sbogar*, c'est-à-dire les deux traductions de *Die Räuber* de Schiller, le drame *Abelino* de Zschokke et le roman *Le Moine* de Lewis ; et, deuxièmement, ce qui peut être qualifié comme l'avant-texte de *Sbogar*, à savoir le roman *Le Voleur*, inachevé et jamais publié du vivant de Nodier. Mon but est de comparer l'éloquence des héros de ces œuvres à celle de Jean Sbogar sur trois aspects : la communication avec les brigands, avec la société et avec la bien-aimée du protagoniste. Nodier, prenant le contre-pied de tous ses prédécesseurs, procède à un détraquage de la rhétorique de la révolte et à un effacement progressif et presque complet de la parole éloquente du brigand. Cet affaiblissement de la voix du personnage contribue non seulement à l'atmosphère mystérieuse et opaque du roman, mais aussi à son étonnante modernité. Sbogar

17. Plutarque, *Vie des hommes illustres* dans : *Œuvres de Plutarque traduites du grec par Jacques Amyot*, Paris, Jean-François Bastien, 1784, t. VI, p. 314-315.

18. *Ibid.*, p. 316.

19. Voir Rudolf Maixner, *Charles Nodier et l'Illyrie*, Paris, Didier, 1960, p. 42-62 et Jacques-Remi Dahan, « Aux sources de *Jean Sbogar* : l'affaire Chiargo-Sbogar ? », *Visages de Charles Nodier*, Paris, PUPS, 2008, p. 127-131.

vit une situation tragique : ayant perdu toute croyance dans la parole politique, il ne lui reste que l'espace de l'écriture, privée ou même intime, incapable d'inspirer une quelconque action de révolte. Son éloquence politique, confinée dans l'espace des tablettes, ne peut pas créer de lieu commun avec ses camarades les brigands ni aucun autre groupe social. Sbogar et la cause qu'il défend sont ainsi prédestinés à l'échec.

Les Voleurs de Schiller

L'influence du drame *Die Räuber* de Schiller sur toute une génération d'écrivains français a été profonde. Elle a opéré notamment grâce à Jean-Henri Ferdinand Lamartelière qui en 1792 a fait représenter à Paris, au Nouveau Théâtre du Marais, son imitation de la pièce sous le titre de *Robert, chef de brigands*. À peine une « utilisation mélodramatique » du texte source selon Philippe Le Harivel²⁰, une version épurée et appauvrie de l'original selon Philippe Bourdin²¹, *Robert, chef de brigands* connaît pourtant un succès foudroyant, « un des plus vifs et certainement le plus durable du théâtre de la Révolution. »²² L'intrigue de *Robert* suit dans les grandes lignes celle des *Brigands* de Schiller : Maurice fait chasser de la maison paternelle son frère Robert, dont il est jaloux. Ayant rejoint une troupe de brigands, Robert se fait bandit-justicier. Au nom du peuple opprimé par les riches, il condamne les « tyrans » par un Tribunal sanguinaire qu'il incarne lui-même avec ses compagnons. « Juges incorruptibles », les brigands ont fait le serment de « secourir les opprimés, punir les oppresseurs » et « suppléer par la force à l'insuffisance des lois. »²³ Lamartelière a réactualisé le drame de Schiller en l'adaptant à la situation politique de la France révolutionnaire et il a grossi les traits de cette éloquence judiciaire des bandits qui punissent les injustices au nom d'un peuple opprimé. L'idéologie jacobine et patriotique infuse les nombreux discours des brigands :

Nous avons fait là un chef-d'œuvre de justice et le canton nous doit un obélisque pour l'avoir purgé de ce scélérat. [...] Jamais arrêt ne fut plus juste, sa mort peut-elle payer le sang des pères de famille qu'il fit périr dans ses prisons, pour avoir tué un cerf ou quelqu'autre gibier ? – est-il de vexation qu'il n'ait commise, de propriété qu'il n'ait tenté d'envahir ? Moi-même je l'ai vu, suivi de ses piqueurs et de sa meute, dévaster de gaîté de cœur, l'héritage du pauvre, et l'écraser ensuite lorsqu'il osait s'en plaindre. Capitane, je voudrais pour mille ducats qu'on m'attribuât l'honneur de cette action. Hercule lui-même dont nous suivons l'exemple n'a jamais rien fait de plus beau.²⁴

Les brigands empruntent les formes de l'éloquence judiciaire, discutent et s'assurent mutuellement du bien-fondé de leurs actions. Leurs arguments séditieux ne cessent de résonner dans l'oreille du public théâtral subjugué, comme en témoignent les *Souvenirs* d'un spectateur de Grenoble, par les « grands mots déclamatoires, le tapage et des coups de

20. Philippe Le Harivel, *Nicolas de Bonneville, pré-romantique et révolutionnaire, 1760-1828*, Strasbourg, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, 1923, p. 118.

21. Philippe Bourdin, « Le brigand caché derrière les tréteaux de la Révolution. Traductions et trahisons d'auteurs », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 364, avril-juin 2011, p. 51-84. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/12020>.

22. Edmond Egli, *Schiller en France*, Paris, J. Gamber éditeur, 1927, t. 1, p. 5. Au total, on a compté au moins 160 représentations dans la capitale durant toute la décennie révolutionnaire. Sur ce sujet, voir Philippe Bourdin, « Le brigand caché derrière les tréteaux de la Révolution », art. cit., et Bernard Franco, *Le Despotisme du goût*, op. cit., t. 1, p. 208-213.

23. Jean-Henri Ferdinand Lamartelière, *Robert, chef de brigands, drame en cinq actes, en prose, imité de l'allemand*, Paris, Maradan et Barba, 1793, respectivement p. 31, 32, et 37.

24. *Ibid.*, p. 27-28.

pistolet »²⁵ qui ont assuré le succès de cette pièce. Jean Larat rapporte que Nodier aurait vu la représentation de *Robert, chef de brigands* à Besançon²⁶, mais il l'a jugée très sévèrement : « il est faux qu'elle donne la moindre idée de l'original. On en jugera beaucoup mieux par la traduction âpre et sauvage, mais fière et vigoureuse, de M. de Bonneville, dans le douzième volume du *Théâtre allemand*. »²⁷ Nodier se réfère ici à la première traduction française de *Die Räuber* donnée en 1785 par son ami Nicolas de Bonneville qui s'était appuyé sur la deuxième version de la pièce, celle écrite pour le théâtre de Mannheim, sensiblement raccourcie et édulcorée par Schiller lui-même²⁸. Moins tapageuse que l'imitation de Lamartelière, la traduction de Bonneville ménage toutefois de la place pour le langage énergique, sauvage et « emphatiquement barbare »²⁹ du drame allemand.

En effet, quoique dans une moindre mesure que les brigands de Lamartelière, les voleurs de Bonneville étalent une éloquence haineuse et incendiaire qui les incite à la révolte contre l'état social. Accusant une conscience méta-rhétorique, ils jouissent du pouvoir entraînant de leur parole : « Tu es un Maître-orateur, Spiegelberg, lorsqu'il s'agit de faire d'un honnête homme un fripon [...] »³⁰, « En maître, Spigelberg, en maître ! Comme un autre Orphée, tu as assoupi la bête hurlante, ma conscience. Prends-moi tout entier, me voilà. »³¹ Cette parole fourmillante assure la lisibilité de la révolte des brigands. Le genre théâtral se prête bien au dévoilement des motivations des héros³² : les dialogues permettent à Charles Moor, entouré de sa bande, d'expliquer le sens de leur révolte ; dans ses monologues, on le voit aux prises avec le remords, dans la situation tragique d'un enfant prodigue à qui il est impossible de trouver une rédemption. Cette minutie de la mise en texte des caractères et des passions serait d'ailleurs le propre, selon Friedel, du théâtre allemand³³. Le roman nodiérien est de son côté plus opaque – il procède à un effacement conséquent du modèle dramatique de

-
25. Ducoin, « Souvenirs du théâtre de Grenoble », *Bulletin de l'Académie dephinal de Grenoble*, 1856, cité par Philippe Bourdin, art. cit.
 26. Jean Larat, *Tradition et exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 115-116.
 27. Charles Nodier, « *Traité du choix des Livres*, par M. Gabriel Peignot. Continuation », *Mélanges de littérature et de critique*, op. cit., t. II, p. 383. La même remarque est à trouver dans la fictive « note du traducteur » dans *Le Voleur* (éd. L. Cirrincione d'Amelo, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 37).
 28. Comme l'a observé Philippe Le Harivel, « [d]ans ce remaniement les monologues de Franz, les conversations des brigands sont sensiblement abrégés, les vers chantés par les brigands et la romance d'Amélie sont supprimés. » (*Nicolas de Bonneville...*, op. cit., p. 116). L'édulcoration des violences et des bizarreries du *Lesedrama* de Schiller se manifeste également dans l'agencement des scènes chez Bonneville : le traducteur ne cesse en effet de travailler à l'homogénéisation de l'espace théâtral par l'introduction d'un nouvel ordre des scènes (p. ex. dans l'acte I : au lieu de 1, 2, 3 il met 1, 3, 2 pour assurer davantage l'unité de lieu).
 29. Charles Nodier, « Sur l'influence de Goethe et de Schiller sur les nouvelles Écoles de la littérature française. 2^e article », *Télégraphe officiel*, 27 mai 1813, p. 4.
 30. Frédéric Schiller, *Les Voleurs, tragédie en cinq actes et en prose par M. Schiller*, trad. Nicolas de Bonneville, dans : *Nouveau Théâtre allemand par MM. Friedel et de Bonneville*, t. XII, Paris, Veuve Duchesne, 1785, p. 56.
 31. *Ibid.*, p. 58.
 32. Cette constante générique apparaît avec beaucoup d'évidence dans les adaptations théâtrales de *Jean Sbogar* : chez Cuvelier et Léopold, qui ont présenté le 24 octobre 1818 un mélodrame tiré du roman en question, Sbogar parle avec une grandiloquence de ses motivations, de ses actions, de ses remords, ce qui rapproche, par un curieux tour de passe-passe, cette adaptation de *Robert, chef de brigands* de Lamartelière. Sur ce sujet, voir Edmond Egli, op. cit., t. 1, p. 491 ainsi que l'article de Patrick Berthier « Sbogar sur scène » à paraître dans le volume collectif *Charles Nodier, création et métacréation* dirigé par Valentina Bisconti et Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (Paris, Classiques Garnier).
 33. Adrien-Chrétien Friedel, *Histoire abrégée du théâtre allemand*, dans : *Nouveau théâtre allemand*, op. cit., t. I, p. 53-54. Comme l'a observé Bernard Franco, une pareille remarque se retrouve dans les écrits de Mme de Staël et de Benjamin Constant (*Le Despotisme du goût*, op. cit., t. 1, p. 203).

sa structure énonciative, ce qui rend le héros, désormais silencieux, encore plus énigmatique.

De fait, contrairement à Charles Moor, Sbogar ne parle presque jamais à ses brigands, à l'exception de Ziska à qui il explique son amour pour Antonia et à qui il adresse quelques ordres au tout début du roman. Le rôle de la parole dans cette communication est d'autant plus insignifiant que Sbogar impose sa volonté par « un geste, [...] un regard »³⁴ ou par un cri : « cri extraordinaire », « cri terrible », « un cri si sauvage, si douloureux, si formidable tout à la fois, qu'il ne sembloit pas procéder d'une voix humaine »³⁵ ou encore un « cri féroce » qui se fait suivre par « mille voix horribles [qui] rugirent en le répétant »³⁶. Les cris entrecoupés par de longs silences remplacent l'éloquence traditionnelle des brigands et contribuent à opacifier le sens de la révolte de Sbogar et de sa troupe puisque, contrairement à ce qui se passe avec les héros schillériens, le lecteur ne sait rien de leurs motivations. Sont-ils des bandits de grand chemin, ce que confirmeraient les raptus conduits par la troupe ? Sont-ils des bandits généreux, qui distribuent l'argent volé aux riches, comme le voudrait le bruit populaire ? Rien n'est sûr puisque, comme l'a noté Jean-Claude Rioux, « l'énoncé de tous ces crimes ne trouve jamais son prolongement dans une mise en scène susceptible de les authentifier. On assiste, il est vrai, à deux attaques à main armée, mais l'une d'elles se déroule en l'absence de Sbogar et, s'il intervient dans l'autre, c'est pour la faire échouer. »³⁷

Les cris de Sbogar, ombre d'une vraie éloquence, restent d'autant plus énigmatiques qu'ils semblent, comme l'a observé Roselyne de Villeneuve, désancrés de son corps grâce à l'emploi des constructions impersonnelles rhématisantes du type : « il partit [...] un cri »³⁸. Cette scénographie vocale contribue à la fantômisantion et la mise au vague du personnage³⁹. Les cris effraient, mais n'ont pas cette puissance entraînante et fougueuse qui a fait recette dans le drame de Schiller en Allemagne ou de Lamartelière en France. Contrairement à Charles Moor qui imposait l'obéissance⁴⁰, Sbogar communique mal avec sa troupe – ses brigands entreprennent sans cesse des actions qui sont désapprouvées par leur chef, comme dans le cas de l'enlèvement d'Antonia et de Mme Alberti. Ce n'est qu'à la toute fin du roman que Sbogar retrouve sa parole de commandement pour ordonner aux brigands de le suivre. Les mêmes mots, « Marchons »⁴¹, que Charles Moor prononçait à la fin de l'acte I pour encourager ses troupes à piller et assassiner dans les forêts de Bohême ne servent à Sbogar qu'à mener sa bande à l'échafaud.

Abelino de Zschokke

Pour analyser la façon dont le brigand communique avec le monde extérieur à sa troupe, c'est-à-dire avec les bourgeois et les nobles, je me tournerai vers *Abelino* de Zschokke, pièce

34. *Jean Sbogar* [1818], t. 1, p. 124.

35. *Ibid.*, t. 1, p. 57.

36. *Ibid.*, t. 1, p. 119-120. Voir aussi t. 2, p. 23 : « cri extraordinaire » et t. 2, p. 151 : « cri terrible ».

37. Jean-Claude Rioux, art. cit., p. 118.

38. *Jean Sbogar* [1818], t. 1, p. 57.

39. Roselyne de Villeneuve, « De la difficulté d'être brigand : le voleur, la vocalité et le vague dans *Jean Sbogar* » *Le Choix d'Hercule. Morales du premier XIX^e siècle*, dir. M. Roman, Chr. Pradeau, S. Vanden Abeele, PUPS (à paraître). Voir aussi l'article de Roselyne de Villeneuve, « Jean Sbogar, la voix, le style », *Autour de Jean Sbogar de Charles Nodier. Le bicentenaire d'un roman majeur du romantisme*, Atelier du XIX^e siècle de la SERD, dir. É. Pézard, M. Sukiennicka, 2019, URL : <https://serd.hypotheses.org/files/2019/06/Roselyne-de-Villeneuve-Jean-Sbogar-la-voix-le-style.pdf>

40. Les brigands lui disent : « Conduis-nous sur eux, Capitaine ! Nous te suivrons jusques dans la gueule de la mort », *Les Voleurs*, dans : *Nouveau théâtre allemand*, trad. de Bonneville, *op. cit.*, p. 108.

41. *Ibid.*, p. 66. Le changement du sens de l'ordre « Marchons » est d'autant plus sensible que chez Schiller, Charles Moor poursuit par ces mots : « Marchons donc ! Ne craignez ni le danger, ni la mort [...] », *id.*

que Nodier devait bien connaître, malgré ses vives dénégations de la préface de 1832⁴². En effet, dans une lettre du 18 octobre 1811, Nodier demande à Charles Weiss de lui envoyer les deux volumes du *Théâtre de Schiller*, traduits par Lamartelière, qui contiennent non seulement *La Conjuration de Fiesque*, *L'Amour et l'intrigue* et *Don Carlos* de Schiller, mais aussi *Abelino, ou le grand bandit* de Zschokke⁴³. On peut donc supposer que Nodier connaissait ce texte dès 1811⁴⁴. Il le mentionne d'ailleurs directement en 1817 dans un article du *Journal des débats*⁴⁵.

L'action du drame de Zschokke se passe au XVI^e siècle à Venise. Ayant constaté la misère dans laquelle vit le peuple ignoré des puissants, Flodoardo, le héros du drame, se déguise en bandit-justicier Abelino afin de rétablir l'ordre dans la république, punir les riches et les méchants. Pour parvenir à ses fins, Abelino décide de recourir à des rapt, du chantage et enfin, par-dessus tout, à des remontrances, ce qui lui donne l'occasion de faire preuve d'une éloquence proche de celle des brigands de Schiller⁴⁶. La parole d'Abelino se caractérise surtout par sa véhémence : il profère des discours contre la corruption des riches devant le doge de Venise lui-même. Lui parlant d'égal à égal, Abelino décrit ainsi au doge Gritti la misère du peuple vénitien :

[...] s'il te prend jamais envie de débiter un sermon sur la pénitence, tu n'as qu'à me faire appeler, je te fournirai des textes dont le développement fera frissonner ton auditoire. Vous autres, Grands, toujours entourés des mêmes visages, toujours témoins des mêmes actions, vous ne voyez rien au-delà des murs de vos palais [...]. Doge ! fais un jour, avec moi, quelque promenade du soir, dans les ruines de quelqu'édifice abandonné, dans un de ces endroits écartés, solitaires, ténébreux où ne pénètre ni la lumière du jour, ni la clarté des réverbères. Là, tu apprendras, là, tu verras des choses... [...] Des enfants de famille, par exemple, qui, pour jouir plus promptement, précipitent la mort de leurs parents ! des magistrats qui, au lieu d'être les organes des lois et l'appui du pauvre, dissipent dans une orgie la fortune de la veuve et de l'orphelin, et leur procurent ensuite, comme une faveur, l'entrée dans quelqu'hospice de charité ! des prêtres qui s'époumonent à nous parler de vertu, à nous prêcher la morale, et qui se vautrent dans la fange des crimes les plus honteux, de la débauche la plus scandaleuse.⁴⁷

Abelino peut haranguer les magistrats, les nobles et jusqu'au doge de Venise. Il se fait écouter et sa parole est efficace : à la fin de la pièce, le doge Gritti décide d'entreprendre des mesures pour réformer son état en faveur des classes jusqu'alors les plus démunies.

42. « Je me trouvois atteint et convaincu [...] du crime d'avoir volé Zchocke [*sic*], moi qui ne voudrais voler personne au monde, fût-ce Zchocke, moi qui ne connoissois pas Zchocke, bien qu'il eût été traduit par M. Lamartelière, et qu'il se trouvât de ladite traduction dudit Zchocke un exemplaire en papier vélin à dos de maroquin bleu dans la bibliothèque de M. Renouard ; moi qui n'étois pas digne de connoître Zchocke en 1812, puisque je ne connoissois pas Byron ! Je commençois à me persuader enfin que la pièce de Zchocke n'existoit qu'à un seul exemplaire, qui tenait sa place chez M. Renouard [...] », « Préliminaires », *Jean Sbogar* [1832], *op. cit.*, p. 16-17.

43. Charles Nodier, *Correspondance de jeunesse*, *op. cit.*, t. 2, p. 487.

44. Selon Larat et Egli, c'est bien à Zschokke que Nodier prend l'idée de situer l'action de *Jean Sbogar* à Venise et de donner à son héros une double identité (Edmond Egli, *op. cit.*, t. 1, p. 488 et Jean Larat, *op. cit.*, p. 118).

45. Charles Nodier, « *Traité du choix des Livres*, par M. Gabriel Peignot. Continuation », art. cit., p. 383.

46. Comme les bandits schillériens, les héros de Zschokke s'arrogent le droit d'être « des enfants chéris de l'Éternel, ses anges exterminateurs, les instruments de sa colère et les exécuteurs de sa vengeance », Johann Heinrich Zschokke, *Abelino, ou le grand bandit*, dans : *Théâtre de Schiller*, trad. Lamartelière, Paris, Renouard, an VIII [1799], t. II, p. 319.

47. *Ibid.*, p. 425-426. On aura remarqué que les exemples de corruption des puissants sont très proches des crimes évoqués dans *Die Räuber* de Schiller.

Dans le roman de Nodier, on observe au contraire qu'aucune communication n'a réellement lieu entre Sbogar/Lothario et les membres de la haute société vénitienne, premièrement à cause du caractère solitaire⁴⁸ du protagoniste, et deuxièmement, à cause du caractère bizarre et sauvage de ses discours :

Ennemi des formes du monde, qui contraignoient, qui réprimoient l'expansion de son ardente sensibilité, il [Lothario] n'étoit véritablement *lui* que lorsque le cercle de la société étoit franchi, et que, seul avec la nature et l'amitié, il pouvoit donner carrière à l'impétuosité de ses pensées, souvent bizarres, toujours énergiques et franches, quelquefois grandes et sauvages comme le désert qui l'inspiroit.⁴⁹

Lothario est conscient que son plaidoyer en faveur des bandits, qu'il profère dans le salon de Madame Alberti, ne peut pas être compris par la société ordinaire : il « leur parleroit un langage qu'elles n'entendent point et qu'il leur est défendu d'entendre. »⁵⁰ Malgré cette réticence, Lothario prononce quand même son discours⁵¹. La réaction de l'auditoire est celle qu'il a prévue :

Pendant que Lothario parloit, Antonia s'étoit assise, et le regardoit avec un sentiment indéfinissable. [...] Le caractère de Lothario, connu d'ailleurs par une indépendance un peu farouche, et par un penchant prononcé pour les opinions qui ne portoient pas le sceau du pouvoir et l'approbation plus honteuse encore de la multitude, prêtoit à ses expressions un intérêt piquant et singulier ; sa position, dans le monde, étoit telle, qu'on ne pouvoit voir dans ses idées les plus bizarres et les plus hasardées, qu'un caprice de son imagination. Cette impression étoit si générale quand il avoit parlé, qu'il étoit rare qu'on essayât de le contredire. On lui savoit gré de l'effusion de son cœur, de l'abandon de ses sentiments. On ne lui en demandoit pas compte.⁵²

Par son essence même, l'éloquence a pour vocation d'établir une communauté de langage et de pensée entre les interlocuteurs⁵³. Or, du fait de sa proscription et de la bizarrerie de son caractère, Sbogar/Lothario ne peut pas y parvenir. Orateur sans ethos, tel Lorenzaccio de Musset, il est condamné à l'incompréhension et à l'échec. Sa théorie politique ne peut qu'être confinée à l'écriture privée, celle des « Tablettes », mais elle ne retrouvera jamais l'efficacité du discours d'un Abelino/Flodoardo. Le modèle de l'éloquence orale est évacué au profit du modèle théorisé par Alain Vaillant comme « littérature-texte », signe à la fois d'une crise et d'une profonde mutation de la littérature à l'aube de la modernité qui réduit l'œuvre littéraire au silence de la représentation du réel⁵⁴. Ainsi, selon Vaillant, on passe de l'esthétique du *dire* à celle du *faire-voir* :

Sous les formes les plus variées [...], la littérature a ainsi permis pendant des siècles la sublimation scripturale de la parole : nous appellerons désormais *littérature-discours* ce premier avatar du système textuel. Mais il est vrai que, à partir du XIX^e siècle [...] cette rhétoricité littéraire a fait l'objet d'une profonde remise en cause. La littérature n'est plus apparue comme un discours donné à entendre (même par le truchement de

-
48. Selon Matteo, le domestique de Mme Alberti, Lothario « vit presque solitaire dans Venise. Il n'est pas entré dix fois dans une maison particulière, il ne correspond avec personne ; cela est au point que jamais homme n'a été assez avant dans son intimité pour savoir son nom propre, ou pour connaître le lieu de sa naissance, ou pour former une conjecture fondée sur sa conduite », *Jean Sbogar* [1818], *op. cit.*, t. 1, p. 145-146.
49. *Ibid.*, t. 2, p. 15-16.
50. *Ibid.*, t. 2, p. 54.
51. Le discours commence par les mots « Que le méchant est malheureux sur la terre », *ibid.*, t. 2, p. 46 *et passim*.
52. *Ibid.*, t. 2, p. 58-59.
53. Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, p. 30.
54. Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 307.

l'écrit), mais comme un texte à lire, un réseau de signes soumis à l'herméneutique silencieuse du lecteur. Cette nouvelle littérature, que nous nommerons *littérature-texte*, se marque par l'effacement du modèle discursif et par l'impersonnification de l'écriture [...].⁵⁵

Le roman de Nodier se rattache d'autant mieux à l'esthétique moderne, qui à une énonciation encrée dans l'oralité préfère un jeu herméneutique fondée sur l'écriture, que celle-ci est frappée d'une opacité et d'une inefficacité troublantes. Les « Tablettes » de Lothario ne sont lues que par Antonia, qui n'y comprend rien :

Trop préoccupée par les sentiments qui remplissoient son cœur pour s'attacher à leur sens, et pour y voir autre chose que ce qu'elles offroient en effet de plus remarquable [...], Antonia referma les tablettes de Lothario, et les cacha dans son sein, sans les communiquer à madame Alberti.⁵⁶

Ainsi, l'éloquence politique du brigand est évacuée au profit d'une écriture fragmentaire et énigmatique, dont le sens échappe au lecteur et qui fait disparaître son auteur, à la fois littéralement, puisque Lothario, après avoir laissé tomber ses « Tablettes », quitte le salon de Mme Alberti et Venise pour ne plus jamais y revenir, et figurativement, puisque cette disparition dédouble l'attitude insaisissable et fuyante de l'auteur du roman⁵⁷, qui brouille ainsi les pistes et opacifie la portée politique de son texte⁵⁸.

Le Moine de Lewis

La comparaison avec *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis permet enfin d'éclairer la façon dont le protagoniste s'adresse à son amante. S'il n'est pas un brigand à la manière des héros schillériens, s'il n'est pas littéralement un personnage à double identité comme Sbogar/Lothario, le moine lewisien Ambrosio est un criminel qui derrière ses saintes apparences, derrière sa figure qui exprime la candeur, la vertu et l'humilité⁵⁹, cache une âme vouée au diable qui le pousse à commettre clandestinement les pires atrocités. Le roman nodiérien a été influencé par *Le Moine*⁶⁰, ce qui se voit notamment à travers le personnage de la jeune héroïne du roman, Antonia. En effet, si Jean Sbogar/Lothario accuse la ressemblance avec les héros allemands (Schiller, Zschokke), les personnages féminins sont plus proches de ceux de la littérature anglaise, notamment ceux d'Ann Radcliffe et de Matthew Gregory Lewis⁶¹.

55. *Ibid.*, p. 255.

56. *Jean Sbogar* [1818], *op. cit.*, t. 2, p. 120.

57. Voir Caroline Raulet-Marcel, « Nodier, entre espaces de la marge et de la légende : la construction d'un territoire paradoxal pour l'Écrivain », *Cahiers d'études nodiéristes : Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. V. Tellier, S. Vacelet, G. Zaragoza, n° 1, 2012, p. 63-66.

58. Sur le sujet de la difficulté de l'interprétation politique du roman, voir les « Préliminaires » à l'édition de 1832 et Jean-Claude Rioux, art. cit.

59. Matthew Gregory Lewis, *Le Jacobin espagnol, ou Histoire du moine Ambrosio et de la belle Antonia sa sœur*, Paris, Favre, 1797, t. 1, p. 24.

60. L'épigraphie du chapitre VI de *Jean Sbogar* est une paraphrase d'un fragment du *Moine*. Sur ce sujet, voir l'article de Jacques-Remi Dahan, « Les épigraphes de Jean Sbogar : un parcours européen », *Autour de Jean Sbogar de Charles Nodier. Le bicentenaire d'un roman majeur du romantisme*, Atelier du XIX^e siècle de la SERD, dir. É. Pézard, M. Sukiennicka, 2019, URL : https://serd.hypotheses.org/files/2019/06/Jacques-Remi-Dahan_Les-épigraphes-de-Jean-Sbogar-pdf

61. L'influence d'Ann Radcliffe et de Matthew Gregory Lewis sur l'esthétique de *Jean Sbogar* a été analysée par Alice Killen (*Le Roman terrifiant*, Paris, Champion, 1924, p. 184), Anthony Glinoe (*La Littérature frénétique*, Paris, PUF, 2009, p. 61), Roselyne de Villeneuve (*La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 438-472) et Nicolas Leblanc (« Jean Sbogar,

La faiblesse et la naïveté des héroïnes du gothique anglais se manifestent entre autres par leur propension à écouter et à se fier à la belle parole de leurs futurs oppresseurs⁶². Dans *Le Moine*, dès les premières pages du roman, Ambrosio est défini par son éloquence. Tout Madrid se presse pour l'écouter à l'église et Antonia tombe sous le charme de sa parole : elle « attendait impatiemment que le moine vînt à parler, et quand il parla, le son de sa voix pénétra jusqu'au cœur de la jeune fille. »⁶³ Après la messe, elle avoue son trouble : « Oh ! cet homme [...] a surpassé toutes mes espérances. Je n'avois encore aucune idée du pouvoir de l'éloquence ; mais dès qu'il a parlé, sa voix m'a inspiré tant d'intérêt, tant d'estime, je pourrais même dire d'affection, que je suis moi-même étonnée de la vivacité de mes sentiments. »⁶⁴ Antonia pressent ici peut-être instinctivement les liens familiaux qui l'unissent à Ambrosio, son frère, et qui rendent sa parole si proche à son cœur, mais elle n'est pas la seule femme à se sentir transportée par les prestations oratoires du prêtre. Mathilde, une jeune femme de noblesse espagnole, est à tel point envoûtée par l'éloquence d'Ambrosio qu'elle se déguise en homme et prend le nom de Rosario, pour rejoindre le prédicateur au couvent des Dominicains. Au moment où elle lui dévoile son identité, Mathilde dit : « Vous devez vous rappeler quel enthousiasme votre discours excita dans tout l'auditoire. Avec quelle avidité j'attendois chacune de vos paroles ! Il me sembla que votre éloquence m'enlevait jusqu'aux nues. J'osois à peine respirer, dans la crainte de perdre une syllabe. »⁶⁵ La beauté de l'« organe » du moine subjugué jusqu'à la mère d'Antonia :

— Avant qu'il ouvrît la bouche, disoit Elvire, j'étois déjà prévenue en sa faveur. La beauté de son organe m'a particulièrement frappée. [...] — Je vous assure, maman, qu'elle a aussi produit sur moi le même effet [...]. Peut-être attribuons-nous à sa voix ce qui n'est que l'effet de ses manières agréables. Je ne sais pourquoi je me sens plus à mon aise en conversant avec lui qu'avec tout autre.⁶⁶

Une semblable fascination pour la voix, prise dans sa pure matérialité sonore, est perceptible chez l'Antonia nodiérienne. Lors de la première rencontre au Farnedo, elle est subjuguée par la voix de Sbogar qu'elle découvre avant même de le voir :

Une voix douce, mélodieuse, une de ces voix qui ont le privilège d'enchanter les soucis, de transporter l'âme dans une région plus calme, dans une vie plus parfaite, fit succéder [au] trouble [d'Antonia et de Mme Alberti] une agréable émotion. C'étoit un jeune homme ; on pouvoit en juger à la délicatesse et à la fraîcheur de son organe.⁶⁷

La voix de Sbogar arrive à Antonia dans une atmosphère de songe et d'illusion à la fois optique – renforcée par la myopie de la fille – et acoustique – due à l'environnement maritime des scènes de leur rencontre⁶⁸. C'est peut-être pour cette raison que, quand Lothario chante la romance de l'anémone dans le salon de Mme Alberti, Antonia ne reconnaît pas la voix de Sbogar. Et le narrateur d'expliquer ce phénomène presque invraisemblable :

roman gothique ? », *Cahiers d'études nodiéristes : Charles Nodier et le roman gothique*, dir. É. Pézard, n° 6, 2018-2, p. 35-53).

62. Ceci est particulièrement visible dans le troisième tome du roman, tout juste avant que le moine ne tue la mère d'Antonia et ne l'enlève pour la violer, *Le Moine, op. cit.*, t. 3, p. 52-61.

63. *Ibid.*, t. 1, p. 24.

64. *Ibid.*, t. 1, p. 27-28.

65. *Ibid.*, t. 1, p. 96.

66. *Ibid.*, t. 3, p. 43-44.

67. *Jean Sbogar* [1818], *op. cit.*, t. 1, p. 55-56.

68. La présence de l'eau semble en effet diffracter les sons : « Elle avoit peine à se persuader elle-même que ses sens ne fussent pas trompés par un songe : elle se pencha pour entendre mieux, ces mots n'étoient pas achevés, ou bien on les répétoit. » *ibid.*, t. 1, p. 86-87.

Antonia vivement émue par le choix de cet air et par le son de la voix de Lothario, se rapprocha de madame Alberti qui étoit très préoccupée de son côté. Elle se rappeloit aussi cette voix harmonieuse et le lieu où elle l'avoit entendue ; mais ce pouvoit être l'effet d'une ressemblance fortuite. Le chant dalmate est trop simple, trop uniforme, trop dépouillé d'ornements, pour qu'il ne soit pas aisé de se méprendre entre deux voix analogues.⁶⁹

La magie de la voix opère surtout quand c'est Sbogar qui paraît aux côtés de la jeune fille. Lothario ne suscite pas le même enthousiasme : quand il parle en public, il ne plaît guère à Antonia. Les échanges intimes quelque peu développés entre les amants finissent toujours par accroître l'abîme qui les sépare⁷⁰. De fait, l'essentiel de leur communication, tellement rare et la plupart de temps vouée à l'échec, se passe en dehors des mots. Comme l'explique le narrateur, l'amour de Lothario, « c'étoit une affection grave et réfléchie, avare de démonstrations et de transports, qui se satisfaisoit de peu, et qui se recueilloit en elle-même avec une réserve excessive aussitôt qu'elle pouvoit craindre d'être trop bien entendue. »⁷¹ Ce sont plutôt les regards qui sont convoqués pour marquer leur bizarre et inquiétante entente, comme dans la scène du piano, sans paroles, qui scelle néanmoins leur destin : « le premier regard de ce jeune homme s'étoit arrêté sur elle avec tant d'empire, qu'il lui sembloit qu'à compter de cet instant il eut pris des droits sur sa destinée »⁷² ou inversement, puisque le regard d'Antonia est également enchanteur : « on auroit dit que Lothario [...] avoit changé d'existence pendant qu'Antonia le regardoit. »⁷³

La voix envoûtante et changeante de Sbogar qui plus que par son contenu verbal séduit par son harmonie et sa vocalité mêmes, les regards magnétiseurs d'Antonia et ceux de Lothario, à la fois odieux et tendres⁷⁴, semblables aux regards d'un serpent fascinateur⁷⁵, forment tous un système de signes extralinguistiques qui permettent de contourner la nécessité de parler pour dire les sentiments et qui font planer l'inquiétant mystère autour des protagonistes du roman. Contrairement au moine Ambrosio du roman lewisien, ni Sbogar ni Lothario n'ont besoin d'étaler leur éloquence devant une Antonia qui à la seule vue de Lothario ressent les « premiers troubles de l'amour ; c'était quelque chose de vague, d'indécis, d'obscur, qui tenait d'une réminiscence, d'un rêve ou d'un accès de fièvre. »⁷⁶ Leur amour naît donc et croît en dehors de la sphère du langage.

Le Voleur

Cette relégation de l'éloquence à l'œuvre dans *Jean Sbogar* est d'autant plus significative si l'on compare le roman de 1818 à ce qui passe pour en être un avant-texte, *Le Voleur*. Roman de la révolte contre la société, *Le Voleur* se démarque de *Jean Sbogar* par son dispositif d'énonciation orale qui définit l'architecture du texte. En effet, sur sept chapitres

69. *Ibid.*, t. 1, p. 182-183.

70. Ce qui se voit très nettement dans la scène de leur conversation à l'église Saint-Marc : Lothario avoue à Antonia son incroyance religieuse et depuis ce moment, elle ne peut pas ne pas penser à leur « séparation éternelle » (*ibid.*, t. 1, p. 227). Chaque discussion rend donc encore plus difficile leur union amoureuse.

71. *Ibid.*, t. 1, p. 208.

72. *Ibid.*, t. 1, p. 192. Sur ce sujet, voir Caroline Raulet-Marcel, « Discours du corps et détours de l'écriture : *Jean Sbogar* de Charles Nodier », En ligne : http://www.cahiers-nodieristes.fr/discours_du_corps_et_detours_de_lecriture.pdf, consulté le 29/11/2018.

73. *Jean Sbogar* [1818], *op. cit.*, t. 1, p. 180.

74. *Ibid.*, t. 1, p. 169.

75. *Ibid.*, t. 1, p. 168.

76. *Ibid.*, t. 1, p. 167-168.

que contient cette œuvre romanesque, quatre sont en grande partie ou entièrement consacrés à la transcription de discours (les chapitres II, IV-V et VI). Les trois discours : celui du prisonnier, celui de Lazare et celui du père Démétrius, dessinent une structure tripartite, fondée sur la parole adressée par les trois protagonistes à Paul Verner, le héros principal du roman.

Si un certain mutisme rapproche Paul Verner de Jean Sbogar, sa motivation et son insertion dans la dynamique dialogique romanesque sont cependant toutes différentes. Paul Verner ne cesse d'écouter ou même de se faire sermonner par les autres protagonistes, bien moins naïfs que le jeune proscrit. Ce dispositif dialogique – qui rapproche d'ailleurs le roman de l'esthétique théâtrale dont il est issu⁷⁷ – ménage de la place à la parole vive, à l'échange verbal et à l'éloquence, ce qui est d'autant plus sensible que Nodier a recours aux trois grands genres classiques de l'éloquence : le judiciaire, le délibératif et l'épidictique. Ces catégories étaient familières à Nodier qui les a traitées dans son cours de belles-lettres en 1808-1809⁷⁸. S'il s'est distancié à plusieurs reprises des catégories de la rhétorique néoclassique⁷⁹, il a probablement eu plus de mal à s'en débarrasser dans ses premiers romans, et surtout dans *Le Voleur*. La disposition d'une grande partie de la matière romanesque en trois discours, eux-mêmes moulés sur les trois genres rhétoriques, contribue certainement à une certaine lourdeur de l'architecture romanesque du *Voleur*. Dans *Jean Sbogar*, le mode mimétique (dramatique)⁸⁰ de la représentation littéraire cède le pas au mode narratif, qui efface non seulement le discours direct mais quasiment tout discours des brigands. *Le Voleur* obéit à une composition plus rigide et plus scolaire, ancrée dans les catégories de la rhétorique néoclassique – mélange pour le moins risqué, quoique non atypique⁸¹, d'une réécriture française du drame du *Sturm und Drang* allemand. C'est cette structure rhétorique néoclassique, censée véhiculer un discours romantique de révolte, que nous nous proposons maintenant de dégager dans *Le Voleur*, pour la comparer ensuite au dispositif d'énonciation de *Jean Sbogar*.

Le genre judiciaire est manifeste dans le discours prononcé par un prisonnier anonyme que Paul Verner rencontre après avoir été incarcéré sous la foi d'une fausse accusation portée par son frère adoptif, Ribing. Dans son long réquisitoire, le prisonnier fait comprendre à Verner que son cas n'est pas exceptionnel : la société pervertie et sadique⁸², gangrénée par « [l]e luxe, les distinctions, et les privilèges »⁸³ n'obéit qu'aux lois dictées par les tyrans qui avaient « corrompu toutes les idées, et détourné tous les mots de leur signification pour

77. Dans la « Préface de l'auteur » Nodier avoue sa dette envers *Les Voleurs* de Schiller (*Le Voleur, op. cit.*, p. 38).

78. Charles Nodier, *Cours de belles-lettres*, éd. A. Barraux, Genève, Droz, 1988.

79. Ainsi par exemple, au sujet de la théorie des genres rhétoriques, Nodier écrit : « Les démarcations des différents genres d'éloquence sont bien près de se confondre. Telle question de la tribune appartient à l'éloquence du barreau, par exemple le discours de Mirabeau sur le droit de tester ; telle question du barreau rentre dans les sujets de la tribune, par exemple la défense du Roi. La chaire embrasse les panégyriques et le sermon. Les sermons des ligueurs peuvent même se considérer comme des discours politiques », *ibid.*, p. 81.

80. Ici, je me réfère aux catégories génériques de Platon et d'Aristote. Sur ce sujet, voir par exemple Anne Moiroux, Kirsten Wolfs, « Éléments de bibliographie raisonnée » dans : *Le texte hybride*, dir. D. Budor, W. Geerts, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 112-113.

81. Sur ce sujet, voir l'étude de Bernard Franco, *Le Despotisme du goût, op. cit.*

82. Le prisonnier s'adresse en ces termes à Paul Verner : « Cette coupe sur laquelle tu poses à peine tes lèvres, et que tu trouves trop amère, nous l'avons épuisée jusqu'à la lie. Mais la société est plus savante en persécutions, et ses cruautés ont des raffinements que tu ne connais pas encore » (*Le Voleur, op. cit.*, p. 53). Le thème de l'innocence opprimée et des raffinements de la cruauté des tyrans a été souvent exploité dans les romans gothiques.

83. *Ibid.*, p. 55.

assouvir une haine, ou pour satisfaire un caprice. »⁸⁴ Le prisonnier mobilise ici la rhétorique de la révolte présente déjà les drames de Schiller et de Zschokke pour accuser la société corrompue. En contrepartie, il disculpe les victimes, les jeunes gens généreux passés brigands, dont la vengeance est juste, et la colère sainte :

[...] la partie la plus forte, et la plus généreuse de l'humanité habite dans les prisons ; [...] on trouverait ici plus de nobles sentiments, et plus de qualités magnanimes que chez les maîtres du monde. [...] trouvez-vous difficile à concevoir que certaines âmes énergiques, révoltées par l'oppression et l'iniquité, tournent contre la société l'emploi de leurs forces et de leurs facultés méconnues ? Je vois un homme, nourri de beaux sentiments et d'affections généreuses, qu'on dirait né, comme Titus, pour les délices du monde. Quelques jours plus tard, avili par le mépris et par la pauvreté, il va brûler le temple d'Éphèse. En vérité cet homme n'est pas coupable. Et si tu veux t'en rapporter à ton cœur, tu reconnaîtras que la nature a fait moins de méchants qu'on ne pense. Le plus grand nombre de ceux-là est composé d'êtres sensibles, mais aigris, que la société a trompés, et qui se vengent cruellement sur elle de la perte de leurs illusions.⁸⁵

L'appel du prisonnier ne tombe pas dans l'oreille d'un sourd : Verner, condamné et banni de la cité, va rejoindre une bande de brigands.

Ces scènes de l'emprisonnement et du jugement du brigand ne réapparaissent pas dans le roman de 1818. Dans la préface de 1832, Nodier explique avoir supprimé l'épisode du procès de Sbogar devant le tribunal de Laybach⁸⁶ qui avait peut-être quelque ressemblance avec la scène du *Voleur*. Ainsi, il s'est volontairement privé de l'occasion de reproduire l'éloquence judiciaire présente dans l'ébauche romanesque et de lever, du moins partiellement, le voile sur les mystères de son brigand – grâce à l'acte de l'accusation de Sbogar, le lecteur aurait su ce qu'il a réellement fait, son identité aurait été moins fantomatique, saisie à travers un document juridique. Si la défense des brigands et l'accusation de la société semblables à celles prononcées par le prisonnier du *Voleur* se retrouvent dans le monologue de Lothario et dans ses « Tablettes », ils sont toutefois, comme nous l'avons observé plus haut, soit inaudibles pour la haute société vénitienne, soit incompris par Antonia, leur seule et unique destinatrice, et par là condamnés à l'inefficacité dans l'économie diégétique du roman.

Le genre délibératif, dont le but est la prise d'une décision et l'engagement d'une action⁸⁷, est exemplifié dans les discours de Lazare, prétendu ermite qui n'est autre qu'un chef de bandits, et qui essaie de convaincre Verner de rejoindre sa bande. Tout comme le prisonnier anonyme, Lazare rêve de « bienfaitantes catastrophes »⁸⁸, préparatrices d'une palingénésie sociale amenée par sa « famille de héros chargés de réhabilitation du genre humain. »⁸⁹ Il livre une guerre aux méchants pour « troubler la sécurité du crime clandestin, [...] réparer les erreurs de la justice sociale, et [...] restituer aux indigents ces fortunes scandaleuses qui insultent à leurs besoins. »⁹⁰ Il s'agit bien d'une éloquence protreptique⁹¹ paradoxale, invitant

84. *Ibid.*, p. 52.

85. *Ibid.*, p. 52-53.

86. *Jean Sbogar* [1832], *op. cit.*, p. 23.

87. Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], éd. S. de Menaheze, Paris, Éditions Desjonquères, 2005, p. 363.

88. *Le Voleur*, *op. cit.*, p. 76. Plusieurs thèmes chers à Nodier se manifestent déjà dans ce texte de jeunesse, comme la palingénésie, le désenchantement ou le mépris pour la « contagion de la perfectibilité » (*id.*).

89. *Ibid.*, p. 81.

90. *Ibid.*

91. Le protreptique est un discours d'exhortation dans lequel l'orateur ou le philosophe invite le locuteur à s'engager dans une action ou s'initier à une philosophie comprise à la manière antique, comme un

Verner à progresser dans le chemin de la vertu par des crimes et par la révolte qui doit remplacer ou précipiter la Providence divine⁹². Paul Verner est très réceptif aux exhortations de Lazare, il y retrouve sa propre pensée (excitée déjà par les discours séditieux du prisonnier) et même ses rêves d'enfance :

Ici, Lazare interrompant son discours avec une intention marquée regarda fixement Verner, et attendit sa réponse. Le jeune homme hors de lui s'élança dans les bras de l'ermite, et s'écria en sanglotant : — Pourquoi n'est-ce là qu'un rêve ? Oui, reprit-il un peu plus tard, quand sa première agitation fut calmée ; j'ai souvent rêvé cette sainte coalition de la vertu, et tout ce qui m'en présentait quelque image me remplissait d'enthousiasme et de joie. L'histoire mystérieuse des templiers, les fastes pieux des croisés, les annales plus brillantes de la chevalerie, et jusqu'aux récits effrayants de ce tribunal secret, si révérent de nos pères, voilà les études qui occupaient habituellement mes loisirs. C'était un étrange pressentiment, sans doute. Mais à l'époque la plus imprévoyante de la vie, il me semblait qu'un jour mes chimères de prédilection devaient se réaliser et que la Providence m'appellerait à faire partie de la ligue des vengeurs.⁹³

Le discours de Lazare, caractérisé par « une majesté plus qu'humaine »⁹⁴, éveille en Paul le désir de révolte contre l'ordre établi, ce qui sera consommé grâce à une deuxième intervention du faux ermite. Sur son lit de mort, Lazare incite Verner à présider le « tribunal » sanguinaire des brigands⁹⁵. Il lui explique : « Dieu nous a envoyés au défaut du déluge. Il nous a choisis dans les trésors de sa colère et de ses châtements. Il nous a dit : fils de la vengeance, allez et frappez. Le meurtre est votre mission. »⁹⁶ Verner succombe à l'énergie de l'éloquence de Lazare et devient à son tour le chef des brigands.

Les imprécations de Lazare contre la « poignée de patriciens, de publicains et de thaumaturges »⁹⁷ seront reprises, parfois littéralement, dans les « Tablettes » de Lothario mais, comme nous l'avons vu, la parole adressée, éloquente, devient écriture. Or le support change la portée du message. Contrairement à Lazare, Sbogar ne recrute pas, il ne prévoit pas une passation des pouvoirs après sa mort : sans lui, c'est toute la révolte qui s'essouffle. Lazare et Verner pouvaient dialoguer, mais dès que Sbogar et Lothario sont une seule et même personne, l'action politique est dans une impasse.

Le dernier genre de l'éloquence massivement présent dans *Le Voleur* et évacué de *Jean Sbogar*, c'est l'éloquence épидictique, dont l'usage peut être illustré par les discours du père Démétrius du *Voleur*. Dans son éloge funèbre prononcé sur le lit de mort de Maria, le prêtre loue sa vie faite de vertu et de pureté. Il promet des jouissances suprêmes à celle qui a beaucoup souffert puisqu'elle sera récompensée au ciel :

nouveau mode de vie. Voir Sophie Van den Meeren, « Le protreptique en philosophie : essai de définition d'un genre », *Revue des études grecques*, 2002/115/2, p. 591-592.

92. Lazare souligne à plusieurs reprises qu'il s'agit de « justifier la Providence » ou de « rétablir [l'œuvre] de Dieu » (*Le Voleur*, *op. cit.*, p. 89). Une citation de Pascal figure dans l'épigraphe du chapitre V qui met en scène la mort du chef de la bande. Lazare décrit, par ailleurs, sa « ligue des vengeurs » dans des termes à consonance pascalienne : c'est un « tribunal [...] qui serait présent partout et visible nulle part », comme le Dieu pascalien. Ce caractère quasi-religieux de l'action des bandits du *Voleur* disparaît presque entièrement de *Jean Sbogar*.

93. *Ibid.*, p. 82.

94. *Ibid.*, p. 88.

95. Le même « tribunal sanguinaire » figurait déjà dans *Robert, chef de brigands* de Lamartelière (*op. cit.*, p. 18).

96. *Le Voleur*, *op. cit.*, p. 89.

97. *Ibid.*, p. 81.

La vie de cette infortunée a été un sujet d'édification, et un modèle de patience. Sa mort a été une leçon pour les pécheurs, un exemple pour les sages, et un motif d'espérance pour tous. Plus ses épreuves ont été pénibles, plus le prix qu'elle recevra sera doux. Ce n'est qu'à ses enfants bien-aimés que Dieu prodigue des soucis pleins d'amertume, et toujours renaissants, parce qu'il finit par mesurer ses bienfaits à leur amour, et par les payer suivant leur force. L'homme se connaît à ses œuvres, et les rangs les plus glorieux des élus se composent de ceux qui ont été grands dans leurs sacrifices, et constants dans leur dévouement. Les félicités éternelles sont comme ces mystères auxquels on n'est admis que par des initiations terribles.⁹⁸

La souffrance de Maria est une preuve de l'amour de Dieu. Toute une vie de bonheur aurait peut-être durci son cœur : ses persécutions, sa misère, sa mort en haillons en ont fait une sainte. Roman de la Providence, *Le Voleur* s'achève sur cette promesse de récompense éternelle et de félicité d'outre-tombe réservée aux amants. En revanche, dans *Jean Sbogor*, la mort d'Antonia ne suscite aucun commentaire religieux ni moralisant, elle ne ménage aucune place pour la consolation ni l'espoir. Ce qui reste, ce n'est qu'un sentiment d'horreur quand la troupe de bandits marche littéralement sur le cadavre de la fille.

Le détraquage de la rhétorique de la révolte qui distingue *Jean Sbogor* du *Voleur* et de ses modèles allemands peut se lire comme le symptôme d'une crise personnelle, d'un approfondissement de la voie du désenchantement à la fois politique et religieux. Si *Le Voleur* admettait une perspective de rachat et glorifiait la vertu de résignation⁹⁹, le héros de *Jean Sbogor* ne peut que déplorer le ciel vide et l'absence de la foi. Entre l'ébauche romanesque de 1804 et le roman de 1818, Nodier a avancé sur la voie d'un « pessimisme angoissé quant à la domination du mal »¹⁰⁰ qui se manifeste par la transformation du roman de la Providence en un roman du hasard dans lequel plus aucune action ne s'inscrit dans un plan quelconque – que ce soit celui du brigand ou celui de Dieu. Ce pessimisme métaphysique constitue certainement l'originalité de *Sbogor* par rapport à ses modèles et son avant-texte.

Sur le plan esthétique, *Jean Sbogor* se débarrasse des oripeaux néoclassiques du *Voleur* et peut même se lire comme un signe avant-coureur de la modernité littéraire définie par Alain Vaillant comme le remplacement de la « littérature-discours » par la « littérature-texte »¹⁰¹. De fait, *Jean Sbogor* est un roman sur l'échec et l'effacement de la parole de la révolte politique et, parallèlement, sur l'échec d'un certain idéal que Nodier s'était forgé – probablement bien malgré lui – dans sa jeunesse. Élevé dans l'enthousiasme républicain, encouragé par un père-président du tribunal criminel de Besançon, Nodier à l'âge de douze ans a été lui-même un chantre de la Révolution. Fut-il donc un Gracchus de Besançon ? C'est du moins ce que laisse entendre Prosper Mérimée dans son ironique et malveillant *Discours de réception à l'Académie Française* : « À douze ans, il [Nodier] haïssait la tyrannie comme un Caton d'Utique ; il discourait sur les droits du peuple, comme l'un des Gracques. »¹⁰² Les opinions

98. *Ibid.*, p. 108-109.

99. En outre du père Démétrius qui inscrit le mal (la mort de Maria) dans le plan de la Providence, Paul Verner ne cesse lui aussi de se consoler par la perspective de la justice divine qui récompensera les bons et les méchants (*ibid.*, p. 55). Il en est également question dans *Les Voleurs* de Schiller (trad. de Bonneville, *op. cit.*, p. 225-226).

100. Émilie Pézard, *Le Romantisme « frénétique » : histoire d'une appellation générique et d'un genre dans la critique de 1821 à 2010*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de la Sorbonne le 27 juin 2012, p. 760.

101. Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 255.

102. *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie Française pour la réception de M. de Mérimée le 6 février 1845*, Paris, Imprimeurs de l'Institut Royal de France, 1845, p. 5. En 1844, Mérimée remplace Nodier au fauteuil n° 25.

politiques de Nodier ont bien évolué depuis son passage au club des jacobins : en 1818, c'est un monarchiste, partisan de la Restauration, rédacteur au *Journal des débats* et bientôt au *Drapeau blanc*¹⁰³. Toutefois, jusqu'à sa maturité, Nodier a gardé une certaine sympathie, non exempte de réticences, pour les orateurs révolutionnaires, au point de leur consacrer un cycle d'études¹⁰⁴ et une bonne partie de ses *Souvenirs et portraits*¹⁰⁵, ainsi que d'éditer leurs œuvres. Si dans sa préface aux *Fragments* de Saint-Just (1831), il écrit qu'il ne croit pas « à la possibilité d'une république en France », il ajoute : « je dois convenir que j'y croyais quand j'étois en rhétorique. »¹⁰⁶ La formule « j'étois en rhétorique » renvoie bien à la formation scolaire de Nodier, mais elle traduit également une autre pensée : la classe de la rhétorique a formé non seulement sa manière d'écrire¹⁰⁷, mais aussi ses convictions politiques. En 1804, à l'étape de la rédaction du *Voleur*, il semble croire encore à la révolte romantique et républicaine, mais en 1818, quand il publie la première édition de *Jean Sbogar*, il dit adieu à la possibilité d'une éloquence politique d'un brigand. L'appellation « Gracchus de Spalato » semble bien relever de l'ironie vis-à-vis de Sbogar, brigand mineur, sans voix et sans ressources, mais c'est une ironie grave, mélancolique, qui traduit le deuil d'une croyance, si ce n'est d'un idéal.

-
103. C'est pour cette raison éminemment politique que *Jean Sbogar* paraît sous anonymat : « Il me suffira de noter [...] que j'entrais alors dans une carrière très-sérieuse où je n'ai fait qu'un pas [...]. La politique de Jean Sbogar eut été en effet une mauvaise recommandation pour l'homme qui alloit professer les sciences politiques dans la petite Tartarie, et personne ne s'étonnera que l'auteur, reconnu malgré ses précautions, y ait été mis à l'*index* comme son livre » ; « Préliminaires », *Jean Sbogar* [1832], *op. cit.*, p. 7.
104. Voir mon article « L'éloquence révolutionnaire dans les articles de presse de Charles Nodier au tournant des années 1830 », *Cahiers d'études nodiéristes : Charles Nodier et la presse de son temps*, dir. C. Raullet-Marcel, n° 4, 2017-2, p. 65-91.
105. Ainsi par exemple il s'exprime sur Gracchus Babeuf dans ses *Souvenirs et portraits*, dans le chapitre consacré à Réal. Loin de condamner en bloc le révolutionnaire Babeuf, il lui reconnaît « une sincérité capable d'aller jusqu'à l'abnégation [...], la fermeté inflexible de la volonté qui fait les grands hommes, et la résignation à la mort qui fait les héros et les martyrs » (*op. cit.*, t. IX, p. 283). Ce jugement ambigu, à la fois distancié et plein d'admiration, jette une certaine lumière sur l'attitude ambivalente dont témoigne Nodier envers son personnage de fiction, le « Gracchus de Spalato ».
106. Charles Nodier, « Notice » dans : Saint-Just, *Fragments*, Paris, Techener, 1831, p. 11-12.
107. Charles Nodier, *Souvenirs de jeunesse*, *op. cit.*, p. 83-84.