

Métamorphoses de *Jean Sbogar* : parcours éditorial d'un roman marginal

Marine LE BAIL
Université Toulouse Jean Jaurès, PLH / ELH

Dans la somme qu'il consacre à l'art des vignettes, Champfleury évoque le point de bascule que constitua en matière de librairie l'alliance inédite du romantisme « adorateur d'images¹ » et du livre illustré dans les premières décennies du XIX^e siècle. Il établit ainsi une corrélation entre le développement de certains motifs littéraires et l'essor d'une nouvelle mise en livre, marquée par l'omniprésence d'images disséminées au fil des pages comme autant d'invitations à « lire des récits passionnés, traversés par des poignards, illuminés par des éclairs, au milieu desquels se traînaient des héros pantelants et des héroïnes meurtries² ». On aura reconnu dans cette énumération en forme de catalogue miniature quelques-uns des motifs romanesques constitutifs du roman gothique ou frénétique, et force est de constater que pareilles vignettes ne détonneraient pas dans un roman comme *Jean Sbogar*, qui mobilise précisément « tout un éventail de dispositifs littéraires en vue de l'instauration d'une ambiance lugubre, funeste, maléfique³ ».

Or, lorsque Champfleury évoque les premières œuvres de Nodier, qu'il inclut dans « l'avant-garde du romantisme », c'est au contraire pour déplorer la médiocrité des illustrations qui les accompagnent et qui ne rendent guère justice, selon lui, à leur influence à venir sur le mouvement romantique :

C'est ainsi que nous voyons les premières œuvres de Charles Nodier se présenter à nous, avec adjonction de petites et plates gravures à la manière noire, ne répondant en rien au texte d'un des précurseurs du romantisme⁴.

Et l'auteur de renvoyer, en note, aux piètres « éditions originales des romans de Nodier », parmi lesquelles il cite *Les Proscrits* (1802), *Le Peintre de Salzbourg* (1803), et enfin *Jean Sbogar* (1820)⁵. Si donc, comme le professe Charles Asselineau dans ses *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique*, il existe pour toutes les grandes époques littéraires

-
1. Champfleury, *Les Vignettes romantiques : histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*, Paris, E. Dentu, 1883, p. 2.
 2. *Ibid.*, p. 10.
 3. Tomonao Fujita, « Le château gothique chez Nodier », *Cahiers d'études nodiéristes : Charles Nodier et le roman gothique*, dir. Émilie Pézard, Paris, Classiques Garnier, 2018, 2 – n° 6, p. 25.
 4. Champfleury, *op. cit.*, p. 16.
 5. *Ibidem*. Champfleury fait ici référence, bien sûr, à la première édition illustrée du roman, et non à l'édition originale proprement dite.

« un contre-coup dans l'art de fabriquer les livres et de les orner⁶ », alors les textes de jeunesse de Nodier en général, et *Jean Sbogar* en particulier, feraient figure d'exception à la règle, car publiés trop tôt pour bénéficier des innovations techniques qui feront les belles œuvres du livre romantique et par conséquent condamnés aux fades ornements du style Empire. À la manière d'un loup dans la bergerie, c'est donc sous un déguisement éditorial ne laissant rien présager de ses audaces idéologiques et esthétiques que *Jean Sbogar* aurait fait son entrée chez les libraires et dans les bibliothèques de son temps.

Dès lors, il semble pertinent de s'interroger sur le parcours éditorial de ce roman singulier dans lequel Loïc Chotard a pu voir un « catalogue [précoce] des thèmes du romantisme noir⁷ », justifiant par là même son annexion *a posteriori* à la catégorie de la littérature « frénétique », alors même que le positionnement de Nodier sur le sujet reste fondamentalement ambigu, fait à la fois d'attraction et de réticence envers une vogue littéraire qu'il a contribué à populariser, mais dont il condamne les excès. On s'efforcera ainsi, à travers l'étude des principales publications de *Jean Sbogar*, de mettre en lumière les glissements successifs qui ont à la fois informé et modulé la perception que les contemporains de Nodier, mais aussi ses lecteurs ultérieurs, pouvaient avoir de ce texte.

Il est possible de distinguer trois phases principales qui permettent d'esquisser une première chronologie de la réception éditoriale de *Jean Sbogar*. On s'intéressera dans un premier temps à l'édition originale de 1818 ainsi qu'à la seconde édition de 1820, qui ont en commun de présenter le texte aux lecteurs sous la forme de volumes autonomes et de participer à la construction d'une figure auctoriale encore en devenir ; avec la parution de la troisième édition de *Jean Sbogar*, qui se fait dans le cadre des *Œuvres complètes* de Nodier publiées par l'éditeur Eugène Renduel à partir de 1832, on passe de la formule du volume isolé à celle du recueil collectif. Le roman se voit dès lors placé sous le signe d'une instance auctoriale cohérente, quitte à ce que sa spécificité au sein de la production nodiériste semble se diluer au profit d'un ancrage romantique que l'association récurrente du nom de Nodier avec ses turbulents cadets justifie dans l'esprit du public. Enfin, à travers l'exemple de la « Bibliothèque Charpentier » dans les années 1830 et de la « Petite collection Guillaume » à la fin du siècle, on constatera que la logique sélective de l'anthologie tend à se substituer à celle des œuvres complètes, manifestant ainsi le progressif rattachement de Nodier au panthéon en demi-teinte des « petits classiques » de la littérature française.

Les éditions Gide de 1818 et 1820, ou la progressive constitution d'une figure d'auteur

De l'ombre à la lumière, l'auteur démasqué

On le sait, *Jean Sbogar* a fait en 1818 son entrée sur la scène éditoriale contemporaine sous le couvert de l'anonymat, ainsi que Nodier lui-même s'en explique ultérieurement dans les « Préliminaires » de l'édition Renduel (1832) en invoquant essentiellement des raisons de prudence politique : « Il me suffira de noter en passant que j'entrais alors dans une carrière très sérieuse où je n'ai fait qu'un pas, et que cette considération me défendait d'attacher mon nom au frontispice⁸ ». Le recours à la métaphore architecturale du frontispice est ici particulièrement éclairant, puisque dans la tradition du livre classique la présence du portrait de l'auteur en regard de la page de titre participe d'un double processus de légitimation et de

6. Charles Asselineau, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique. Bibliographie anecdotique et pittoresque des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, Alexandre Dumas [...]*, Paris, R. Pincebourde, 1866, p. ix.

7. Loïc Chotard, « Préface », Charles Nodier, *Jean Sbogar*, Paris, France-Empire, coll. « La bibliothèque oubliée », 1980, p. 8.

8. Charles Nodier, « Préliminaires » [1832], *Jean Sbogar, op. cit.*, p. 15.

monumentalisation de l'instance auctoriale. Lors de sa première publication, *Jean Sbogar* apparaît donc comme dépourvu de frontispice à un double titre, puisqu'à l'absence de gravure préliminaire correspond le vide creusé par l'absence du nom de l'auteur, comparable à une coquille vide que le lecteur devra s'efforcer de remplir en puisant dans les indices textuels et péri-textuels disséminés au fil du volume.

Pour ce faire, il est possible de tirer profit des multiples épigraphes qui s'affichent en tête de chaque chapitre et dont l'association permet d'esquisser une véritable cartographie des influences littéraires revendiquées par l'auteur, suggérant par la même occasion, en creux, la nature de ses propres positions esthétiques et littéraires. Or, le lecteur trouve à côté de la citation de *l'Imitation de Jésus-Christ* qui ouvre le premier chapitre de multiples références aux œuvres d'Ossian (chapitre III), Shakespeare (chapitre VII), Milton (chapitre VIII), Goethe (chapitre XI), mais aussi Chateaubriand, Lewis et Klopstock : autant de figures d'autorité dont la convocation permet de tisser un subtil réseau d'échos et d'influences réciproques, qui permet à l'auteur – théoriquement anonyme – de *Jean Sbogar* d'inscrire sa propre création dans l'illustre sillage de ces maîtres à penser du romantisme naissant. Ainsi que l'établit Roselyne de Villeneuve, le « système paratextuel des épigraphes, conséquent et signifiant chez Nodier, [lui] permet justement d'inscrire la bibliothèque imaginaire en marge du texte qui s'écrit ou, plutôt, de faire émerger l'écriture du sein même de la bibliothèque imaginaire⁹ ». Dans le cas de *Jean Sbogar*, la « bibliothèque imaginaire » dont les épigraphes figurent les rayonnages s'organise ainsi autour d'un « romantisme des passions, polarisé par Ossian et par *Werther* [...]»¹⁰, qui vaut comme critère de positionnement dans le champ littéraire et éditorial contemporain. Ajoutons que l'usage systématique de l'épigraphe, qui permet de détacher visuellement pour mieux la mettre en valeur une citation brandie à la manière d'un étendard, apparaît rapidement comme une marque de fabrique des auteurs romantiques, qui revendiquent par ce biais un usage inédit de l'intertextualité, non dénué d'une forme de coquetterie érudite :

Ce petit dessin de lignes placées « en manchette » dans le texte leur parut [aux auteurs romantiques] devoir donner tout d'abord au public une idée avantageuse de la variété de leurs lectures, ainsi que du sauvetage du néant de gothiques auteurs tout à fait oubliés¹¹.

Au fil des citations égrenées chapitre après chapitre, c'est ainsi un portrait en creux de l'auteur de *Jean Sbogar* qui s'esquisse, celui d'un aspirant-littérateur soucieux de placer son œuvre sous le patronage d'une culture littéraire diversifiée faisant place à quelques-uns des grands maîtres du romantisme naissant.

Toutefois, l'anonymat initial de Nodier, déjà mis en doute par l'éditeur dans son « Avertissement » à la première édition de *Jean Sbogar*¹², fait rapidement figure de secret de Polichinelle, si bien que son identité, après avoir donné lieu pendant un temps à toutes sortes de spéculations, se trouve rapidement établie. Un critique du *Mercure belge* peut ainsi écrire dès 1819, dans son compte rendu du roman, que « M. Charles Nodier, que l'on sait être l'auteur de cet ouvrage, auquel il n'a point attaché son nom, est connu dans la littérature par des compositions d'un genre fort différent [...]»¹³. Il faut dire que l'œuvre, aidée en cela par son format maniable – un petit in-12 – et son prix relativement modique – 5 fr. si l'on en croit

9. Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, H. Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2010, p. 430.

10. *Ibid.*, p. 429.

11. Champfleury, *op. cit.*, p. 309.

12. « Il nous a imposé l'obligation de ne pas le nommer ; mais nous n'avons pu lui promettre que le public ne sauroit pas le reconnoître », Charles Nodier, *Jean Sbogar*, Paris, Gide fils, 1818, p. v-vj.

13. Compte rendu de *Jean Sbogar* dans le *Mercure belge*, rédigé par une société de gens de lettres, Bruxelles, t. 6, 1819, p. 240.

Georges Vicaire¹⁴ – a d'emblée connu un succès retentissant favorisé par une large diffusion¹⁵, justifiant dès 1820 le lancement d'une seconde édition revue et augmentée qui comporte cette fois sur la page de faux-titre, comme le précise la notice descriptive parue dans la *Bibliographie de la France*, la mention « *Romans, etc.*, par Charles Nodier¹⁶ ».

Il n'aura donc pas fallu longtemps pour que le nom de Nodier se voie durablement associé à ce texte qu'il avait initialement cherché à maintenir à distance. Par la suite, la parution de *Jean Sbogar* va faire figure de véritable acte de naissance de l'écrivain Nodier, un acte de naissance inlassablement re-convoqué à l'occasion de chaque nouvelle publication au prix d'une éclipse complète de ses œuvres de fiction antérieures ou contemporaines. C'est ainsi que la page de titre de l'édition originale de *Thérèse Aubert*, également publiée chez Gide en 1819, préfère substituer à l'évocation directe du nom de Nodier la périphrase « Par l'auteur de *Jean Sbogar* », tandis que, sur le même modèle, *Adèle* est attribué dans son édition originale de 1820 à « l'auteur de *Jean Sbogar* et de *Thérèse Aubert*¹⁷ ». Comme on le voit, c'est ici moins le dévoilement du nom de Nodier qui permet d'éclairer l'identité de l'auteur masqué de *Jean Sbogar* que l'inverse, le rappel de cette création retentissante venant en quelque sorte donner substance à un patronyme désormais perçu comme indissociable de cette œuvre à succès.

D'une édition l'autre, vers un Jean Sbogar « frénétique » ?

Si le retentissement de ce roman justifie d'en faire un *terminus a quo* à l'aune duquel l'œuvre ultérieure de Nodier sera sans cesse rapportée et réévaluée, c'est qu'il semble offrir une réponse parfaitement adaptée aux mutations des goûts du public, que l'expérience du traumatisme révolutionnaire et les fastes de l'épopée impériale auraient infléchis dans le sens d'une dilection particulière pour les fictions placées sous le signe du paroxysme. Le critique du *Mercur belge* déjà cité estime ainsi que *Jean Sbogar* doit une bonne part de son succès à « l'amère misanthropie et l'invincible dégoût » qui en constituent les traits distinctifs et qui trouvent un écho singulier chez des lecteurs friands de « cette sorte d'âpreté sauvage [...] qui pique et qui plaît¹⁸ ». Les premières décennies du XIX^e siècle marqueraient ainsi l'émergence d'un nouveau paradigme évaluatif en matière de littérature, fondé sur l'alliance paradoxale de la « sauvagerie » et du plaisir, puisque les « développements habilement ménagés¹⁹ » des romans classiques ne sauraient convenir à une époque marquée au fer rouge de la démesure, hantée par le souvenir encore frais des débordements révolutionnaires et de l'épopée impériale. Le premier XIX^e siècle ne pouvait donc que se complaire dans des lectures particulièrement agitées, ainsi que le professe Nodier lui-même dans l'« Avertissement » d'*Adèle*, roman publié deux ans après *Jean Sbogar*, mais qui permet d'en éclairer rétrospectivement certains aspects. Nodier y postule en effet que toute époque se caractérise par une nécessaire adéquation entre son degré de civilisation et les productions littéraires

-
14. « Jean Sbogar. Paris, Gide fils, rue Saint-Marc-Feydeau, n° 20. Henri Nicole, rue de Seine, n° 12 (Impr. A. Egron pour le tome I et J. Smith pour le tome II), 1818, 2 vol. in-12, couv. impr. [...] Édition originale. Publié à 5 fr. » Georges Vicaire, *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle, 1801-1893*, Brueuil-en-Vexin, éditions du Vexin français, 1975, t. 6, p. 94-95.
 15. Signalons à cet égard que la bibliothèque de l'Arsenal conserve un superbe exemplaire de cette édition originale dans une reliure en maroquin vert à grains longs frappée au chiffre de la comédienne Marie Dorval (cote RES-8°-DELTA-40003 (1) et (2)).
 16. Entrée n° 1142, *Bibliographie de la France, ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, Paris, 1820, p. 182.
 17. Charles Nodier, *Thérèse Aubert*, Paris, Ladvoat, 1819, et *Adèle*, Paris, Gide fils, 1820. La bibliothèque de l'Arsenal possède ces deux éditions reliées ensemble dans un même volume (cote 8°-DELTA-42528).
 18. Compte rendu de *Jean Sbogar*, art. cit., p. 241.
 19. Charles Nodier, « Avertissement », *Adèle*, op. cit., p. v.

auxquelles elle donne lieu. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que la « génération actuelle » se montre « impatiente de sensations fortes et variées » et se détourne de « cette heureuse mesure, cette exquise bienséance de composition, ce fini si pur et si délicat de style²⁰ » dont le XVIII^e siècle possédait encore le secret :

[...] si notre curiosité, blasée par une incroyable variété de tableaux qu'elle n'a point cherchés, se décide à chercher quelque chose hors de la sphère des idées positives, il est naturel qu'elle s'attache [...] à je ne sais quelles *idéalités* qui, sans constituer un caractère particulier, correspondent plus ou moins avec les besoins, les affections, les illusions du grand nombre, dans les âges malheureux de la société²¹.

Ainsi s'expliquerait l'engouement des premières années du siècle pour le roman gothique, genre dont les contours restent mal définis mais qui vise « à susciter des émotions dysphoriques » en se montrant souvent « immoral, de mauvais goût », et surtout « toujours excessif²² ».

Cette poétique de l'excès, de la transgression, marque incontestablement de son empreinte le récit de *Jean Sbogor*, dans lequel Nicolas Leblanc voit « un roman noir hybride, déployant une esthétique associant les codes du roman gothique à ceux du romantisme frénétique » grâce à la mobilisation de *topoi* romanesques aisément repérables – l'héroïne séquestrée, le château menaçant, etc. –, mais aussi à une dynamique narrative de la persécution et, par-dessus tout, à une « esthétique du choc²³ ». Or, il est frappant de constater que l'appareil péritextuel mobilisé pour la seconde édition de 1820, légèrement modifié par rapport à celui de l'édition originale, tend précisément à accentuer l'inscription du roman dans cette veine gothique qui fait figure de véritable filon éditorial. Ainsi, les deux volumes initialement publiés en 1818 s'ouvrent sur une épigraphe liminaire identique tirée de Hervey, que l'on trouve par ailleurs en tête du chapitre XIII²⁴ :

Ne cherchons pas à dépouiller pourquoi l'innocent gémit, tandis que le crime est revêtu de la robe d'honneur : le jour des vengeances, le jour de la rétribution éternelle peut seul nous dévoiler le secret du juge et de la victime²⁵.

Cette citation aux allures de sentence traite de l'injuste répartition des honneurs entre l'innocent et le coupable, si bien que son rappel à l'orée de chacun des deux volumes tend à mettre en relief la portée socialement et politiquement subversive du roman en l'ancrant dans une réflexion plus large sur la nature foncièrement oppressive d'une société dominée par le règne de l'arbitraire. En revanche, le premier tome de l'édition de 1820 délaisse la référence à Hervey pour s'ouvrir sur quelques lignes de Klopstock, qui infléchissent considérablement la portée du récit en attirant plutôt l'attention du lecteur sur le personnage central de Lothario / Jean Sbogor, dont la destinée funeste fait l'objet d'une préfiguration transparente : « Cet homme s'est marqué de lui-même pour le jour de la terreur ; il s'est dévoué de lui-même à la perte [...] ». On passe ici d'un énoncé de vérité générale portant sur la société dans son ensemble à une brève esquisse narrative centrée sur la figure du criminel maudit, de l'individu marginalisé par ses actes, exclu du commerce des autres hommes, et dont la puissance singulière exerce sur ses semblables un curieux mélange d'attraction et de répulsion. L'attention du lecteur est ainsi appelée, entre les deux éditions, à se déplacer pour se focaliser sur le personnage principal et sur le drame de sa destinée individuelle plutôt que sur la réflexion politique déployée, entre autres, dans les fameuses « tablettes de Lothario ».

20. *Ibid.*, p. v-vj.

21. *Ibid.*, p. vj-vij.

22. Émilie Pézard, « Présentation », *Charles Nodier et le roman gothique...*, *op. cit.*, p. 13.

23. Formule de Max Milner citée par Nicolas Leblanc, « *Jean Sbogor*, un roman gothique ? », *ibid.*, p. 38.

24. Et non du chapitre XII comme indiqué de manière erronée sur la page de titre des deux volumes de l'édition originale.

25. Charles Nodier, *Jean Sbogor*, Paris, Gide fils, 1818, n. p.

Mais ce n'est pas tout, puisqu'une autre différence de taille distingue l'édition originale de sa nouvelle version de 1820, à savoir la présence de deux frontispices gravés sur acier et situés en regard de la page de titre des deux tomes. Le premier d'entre eux correspond à la scène du piano au cours de laquelle, à Venise, Antonia terrifiée aperçoit dans le reflet du miroir situé en face d'elle l'« illusion étrange et terrible²⁶ » de la tête de Lothario flottant au-dessus de son cachemire rouge, comme détachée de son corps ; quant au frontispice du second tome, il fait référence au moment du récit où Lothario / Jean Sbogar, traqué dans son château de Duino, tente d'échapper aux soldats en passant par la fenêtre, non sans avoir au préalable passionnément embrassé Antonia. Dans un cas comme dans l'autre, l'illustrateur choisit des scènes marquées par une forte tension narrative et fait le choix de mettre au centre de ses compositions le couple impossible formé par la frêle Antonia et le terrible brigand, suggérant du même coup une lecture articulée autour du fil conducteur que constituera cette intrigue sentimentale contrariée. Par ailleurs, on remarque dans chacune des images la même réticence à figurer directement le visage du personnage principal, qui nous tourne systématiquement le dos et dont seul le reflet pâli et fantomatique nous apparaît dans le premier frontispice, grâce au dédoublement de perspective autorisé par le miroir. Jean Sbogar apparaît ainsi d'emblée comme un personnage irréprésentable, au propre comme au figuré, dont le visage échappe au burin du graveur tout comme sa personnalité paradoxale, marquée par des tentations contradictoires (insertion / exclusion, solitude / collectivité, générosité / cruauté, etc.), demeure jusqu'à la fin un mystère aux yeux du lecteur.

Il n'est donc guère surprenant que ce roman se soit vu tiré, plus tard, du côté d'une illustration du romantisme noir, de ses tourments et de ses excès, ainsi que le suggère la lecture du Nodier de 1818 opérée par les lecteurs de 1830 à l'occasion de la publication de ses œuvres chez l'un des éditeurs attitrés des romantiques, Eugène Renduel.

Le temps des Œuvres complètes : l'édition Renduel de 1832-1837

Une entreprise motivée par le statut de « précurseur romantique » de Nodier

Il faut dire que le statut de Nodier au sein de la république des lettres a bien évolué depuis la fin des années 1810, dans la mesure où son nom fait l'objet d'une association récurrente avec le mouvement romantique dont il prend à plusieurs reprises la défense dans la presse au cours des années 1820. Dans le même temps, il se plaît à recevoir dans son « Arsenal romantique²⁷ », à partir de 1824, les principaux représentants de la nouvelle génération artistique, dont il considère les audaces formelles avec un mélange d'indulgente complaisance et de suspicion grandissante. Et bien que les années 1830 voient les rapports entre Nodier et l'« école romantique » se distendre, au point d'aboutir dans certains cas à une rupture complète, le bibliothécaire de l' Arsenal n'en fait pas moins figure, dans la « mythobiographie » romantique en train de s'écrire, de jalon essentiel sur le chemin du renouveau en littérature. Le rôle de mentor bienveillant qui lui est associé ne tarde pas à conditionner la réception de ses œuvres antérieures, comme si des éclaboussures de ce rouge vermillon brandi sur leurs cartons par les brigades de la bataille d'*Hernani* étaient venues colorer après coup des récits écrits dans un contexte culturel pourtant bien différent.

Or, cette entreprise de relecture, qui consiste à réévaluer *a posteriori* l'œuvre nodiériste d'après des catégories polémiques essentiellement pertinentes dans le cadre de la querelle romantique, trouve précisément dans le personnage de Jean Sbogar un relais de poids ; comment ne pas être tenté de remodeler cette figure de brigand farouche, déchiré entre des

26. Charles Nodier, *Jean Sbogar*, Paris, Gide fils, 1820, p. 90.

27. Voir à ce sujet Vincent Laisney, *L' Arsenal romantique : le salon de Charles Nodier, 1824-1834*, Paris, H. Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2002.

aspirations contradictoires, en lui attribuant peu ou prou les traits du Hernani de Hugo ? La cause semble entendue, du moins si l'on en croit Michel Salomon qui, bien des décennies plus tard, incitera les historiens de la littérature à retenir principalement de Nodier son double rôle d'annonciateur et d'initiateur du romantisme²⁸.

C'est donc avant tout parce qu'elles auraient préparé le terrain pour la révolution romantique que les œuvres de jeunesse de Nodier mériteraient les honneurs d'une réédition ; du moins, c'est ainsi que Jules Janin, auteur du prospectus destiné à promouvoir le projet des *Œuvres complètes* publiées par Renduel auprès d'éventuels souscripteurs, justifie cette entreprise éditoriale :

La vie littéraire de Charles Nodier est l'expression la plus complète, sinon la plus éclatante, de la littérature de notre époque. Parmi les écrivains qui nous occupent, si l'on vouloit faire un choix pour représenter les diverses nuances de la pensée moderne, il n'y a que Nodier qui pût atteindre ce but : les uns sont trop jeunes encore, les autres sont trop vieux déjà²⁹.

Janin rend également justice à la sagacité de Nodier en considérant qu'il fut l'un des premiers à avoir apprécié à leur juste valeur les œuvres de Byron ou de Walter Scott, dans lesquelles il aurait largement puisé son inspiration. Non sans une certaine perfidie, l'auteur du prospectus fait donc résider le principal mérite de ces œuvres un peu oubliées non dans leur réussite esthétique intrinsèque, mais dans leur aptitude à synthétiser et résumer l'esprit de l'époque intermédiaire qui les vit naître. Or, ces documents de la genèse du mouvement romantique s'avèrent au début des années 1830 particulièrement difficiles à trouver, si l'on en croit Janin : « Comme tous les bons livres modernes, les livres de Nodier ont paru, on les a dévorés, puis ils ont disparu, confinés dans les bibliothèques et dans la mémoire des gens de goût³⁰ ». Nodier lui-même ne dit pas autre chose lorsqu'il rapporte, dans les « Préliminaires » de la troisième édition de *Jean Sbogar*, qu'« on oublia aussi complètement [son] livre que s'il n'avait jamais paru³¹ », en dépit de son succès initial. Après une décennie d'obscurité, les volumes publiés par Nodier à la fin des années 1810, dont *Jean Sbogar*, trouvent ainsi à l'orée des années 1830 une nouvelle actualité éditoriale du fait de leur résonance avec les polémiques et les débats contemporains.

Une mise en livre « romantique » ?

Et quel autre éditeur qu'Eugène Renduel, dont la librairie sise au n° 22 de la rue des Grands-Augustins tenait lieu de « rendez-vous de toutes les célébrités littéraires et artistiques de l'époque, et surtout des chefs de file et des disciples enthousiastes de l'époque romantique³² », était mieux à même de conférer à l'œuvre de Nodier une nouvelle visibilité ? Non seulement l'éditeur est connu pour publier la fine fleur du mouvement romantique, mais il est également associé au renouveau de la librairie contemporaine et au développement de l'illustré romantique, dont les vignettes gravées sur bois et les gothiques frontispices ornent volontiers les œuvres de la nouvelle école. Asselineau peut ainsi estimer, dans ses *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique*, que si les auteurs de la Renaissance ont trouvé des auxiliaires privilégiés dans « les impressions italiques de Robert Estienne », l'« École

28. « Ajoutons qu'après avoir annoncé et initié ledit romantisme, il l'hébergea ». Michel Salomon, *Charles Nodier et le groupe romantique : d'après des documents inédits*, Paris, Perrin, 1908, p. VI-VII.

29. Jules Janin, « Prospectus pour les œuvres de Charles Nodier (1832) », initialement contenu dans le troisième tome de la collection des *Œuvres de Charles Nodier* (Paris, E. Renduel, 1832-1837), et reproduit dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire pour l'année 1863*, Paris, J. Techener, p. 1-2.

30. *Ibid.*, p. 6.

31. Charles Nodier, « Préliminaires » [1832], *Jean Sbogar*, édition citée, p. 23.

32. Adolphe Jullien, *Le Romantisme et l'éditeur Renduel : souvenirs et documents sur les écrivains de l'époque romantique*, Paris, E. Fasquelle, 1897, p. 19.

Romantique », elle, a eu « l'in-octavo de Gosselin et de Renduel [...] »³³ ».

C'est dire que le simple fait d'être publié par Renduel a valeur de positionnement sur l'échiquier littéraire, encore fortement polarisé et tout frémissant des affrontements récents entre les camps classique et romantique. Mais au-delà de l'inscription des *Œuvres de Charles Nodier* dans la ligne éditoriale de « défense et illustration des romantiques » que l'on associe volontiers à Renduel, c'est aussi leur présentation matérielle qui vient signifier leur changement de statut sur les rayonnages de la bibliothèque immatérielle du XIX^e siècle. Concernant plus particulièrement *Jean Sbogar*, nous sommes en effet bien loin de la modeste « brochure en deux volumes³⁴ », du « petit livre³⁵ » publié par Gide en 1818, pour reprendre les mots de Nodier lui-même dans ses « Préliminaires » à cette troisième édition. Le format in-8^o, plus noble et imposant, succède à l'humble in-12^o. La mise en page, aérée, ménage des marges et des blancs typographiques importants, en accord avec les nouveaux codes visuels adoptés par la librairie romantique et sa tendance à délayer le texte, à le « blanchir », afin de pouvoir composer des volumes plus importants ; Nodier relève d'ailleurs cette coquetterie éditoriale pour s'en agacer dans une lettre adressée à Renduel et datée du 2 mai 1835, où il écrit au sujet du volume à paraître des *Souvenirs de jeunesse* : « Il nous restera pour les *Souvenirs* tout le second volume, et près de cent vingt pages, ce qui en fera un volume assez convenable dans votre justification dévorante³⁶ ». Si cette troisième édition revue et augmentée ne comporte pas d'illustrations proprement dites, elle s'orne de discrètes lettrines gravées sur bois qui soulignent l'ambition qualitative manifestée par l'entreprise de Renduel, impression confortée par le prix de vente de cette collection – 7,50 fr. le volume, ce qui est relativement élevé.

Mais ce qui change surtout entre 1818-1820 et 1832, c'est que *Jean Sbogar*, après avoir été publié isolément, se trouve désormais pris dans la logique unificatrice des œuvres complètes, logique qui s'autorise de la référence à une figure auctoriale fédératrice pour mettre sur le même plan l'ensemble de ses productions. L'unité visuelle de l'ensemble des volumes se veut dès lors le reflet d'une forme de cohérence théorique, idéologique et esthétique manifestée par la référence permanente à une instance auctoriale mi-biographique, mi-fictive, légitimant ainsi la réunion d'œuvres très diverses sous la bannière d'une même identité. Qu'en est-il, par conséquent, de la position occupée par *Jean Sbogar* au sein de cette nouvelle configuration ? On relèvera tout d'abord qu'il se rattache à la sous-section des « Romans, contes et nouvelles », qui englobe les six premiers tomes de la collection et traduit la volonté, chez Renduel, de séduire ses lecteurs en conférant aux œuvres de fiction une place de choix. En outre, tandis que des œuvres relativement comparables comme *Adèle* ou *Thérèse Aubert* doivent se partager un seul volume, *Jean Sbogar* continue quant à lui de trôner dans un superbe isolement et s'arroge une place de choix en occupant l'intégralité du premier tome. Renduel a donc choisi, au mépris de l'ordre chronologique, de placer en tête de cet ensemble un roman qui correspond certes, comme l'écrit Nodier lui-même dans les « Préliminaires », au « plus éclatant de [ses] succès³⁷ », et qui conserve à ce titre une place particulière dans la mémoire collective des lecteurs, mais qui apparaît surtout comme le plus « romantique » par anticipation des romans de jeunesse de Nodier, et qui se trouve de ce fait particulièrement susceptible de trouver des échos dans la production contemporaine.

Vers la logique anthologique de la « petite collection classique »

33. Charles Asselineau, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique...*, op. cit., p. ix.

34. Charles Nodier, « Préliminaires » [1832], *Œuvres de Charles Nodier. Romans, contes et nouvelles, I. Jean Sbogar*, troisième édition, revue et augmentée, Paris, E. Renduel, 1832, p. 9.

35. *Ibid.*, p. 10.

36. Charles Nodier, lettre autographe à Eugène Renduel, 2 mai [1835]. Arsenal, « Mélanges Charles Nodier », ms-15146 (21).

37. *Id.*, « Préliminaires » [1832], *Œuvres de Charles Nodier...*, Paris, E. Renduel, 1832, p. 10.

Jean Sbogar au Panthéon littéraire de la « Bibliothèque Charpentier » (1840)

Après cette entreprise d'édition des *Œuvres complètes* de Nodier se produit un nouveau glissement dans la réception et dans le traitement éditorial de ses textes : dès le début des années 1840, peu avant sa mort, Nodier apparaît en effet comme solidement ancré dans le panthéon littéraire contemporain, ce qui justifie sa présence précoce dans le catalogue de la « Bibliothèque Charpentier ». Cette entreprise initiée en 1838 coïncide selon Isabelle Olivero avec la naissance d'un nouveau médium éditorial, celui de la collection moderne en tant que construction à la fois matérielle et intellectuelle fondée sur l'association d'un certain type de textes et d'un format ou d'une mise en livre aisément identifiable³⁸. Avec son fameux format in-18 Jésus, sa typographie compacte et sa couverture brochée jaune semée de discrets ornements, mais surtout avec son prix modique de 3,50 fr. le volume, la « Bibliothèque Charpentier » fait le vœu explicite de s'adresser au plus grand nombre. Dans la mesure où il s'agit principalement de rééditions et non d'inédits, le catalogue de cette collection s'inscrit dans une démarche de récapitulation visant à sélectionner après coup, parmi un grand nombre de titres déjà parus, les auteurs et les textes jugés dignes de venir composer la bibliothèque virtuelle et idéale du premier XIX^e siècle : à ce titre, la « Bibliothèque Charpentier » s'affirme comme une instance prescriptive autant que descriptive, en même temps qu'elle constitue un puissant indice de reconnaissance éditoriale.

Que le nom de Nodier figure assez rapidement parmi les références du catalogue témoigne donc d'un intérêt toujours vivace pour ses productions. Toutefois, l'exigence d'exhaustivité qui présidait en 1832 à la constitution des œuvres complètes cède la place à une logique d'anthologie fondée sur la sélection des « bons morceaux » ou des « meilleurs textes » d'un auteur. Dans les quatre volumes d'œuvres de Nodier publiés sous la fameuse couverture jaune de la « Bibliothèque Charpentier » et répartis en quatre sections (romans, contes, nouvelles et souvenirs³⁹), on trouve donc exclusivement ses plus grands succès. C'est d'ailleurs ce geste sélectif, combiné à la modicité du prix proposé par Charpentier, qui fait aux yeux de Marcel Clouzot, dans son *Guide du bibliophile français*, tout l'intérêt de ces éditions :

Les amateurs voulant réunir un assez grand nombre d'ouvrages de Nodier à moindres frais pourront former un exemplaire des œuvres composé des volumes de la collection Charpentier énumérés précédemment, dans lesquels sont réimprimés la grande majorité des meilleurs titres de l'auteur [...] ⁴⁰.

L'ambition synthétique de la collection, tout comme la compacité du format et l'attractivité du prix, sont révélatrices du basculement de Nodier vers un panthéon littéraire relativement consensuel, différant en cela du contexte littéraire encore fortement polarisé dans lequel s'inscrivait l'édition Renduel. On ne peut en revanche que relever la remarquable permanence de l'importance stratégique dévolue à *Jean Sbogar* dans l'architecture générale de la production nodiériste, même si, fait significatif, il ne reçoit plus les honneurs d'une impression séparée et doit partager les quelque 400 pages de l'épais volume sorti des presses de la maison Charpentier avec les autres « Romans » retenus, à savoir *Le Peintre de Saltzbourg*, *Les Méditations du cloître*, *Thérèse Aubert* et *Adèle*⁴¹. Il conserve néanmoins sa

38. Voir Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection : de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e siècle*, Paris, IMEC, coll. « In-octavo », 1999.

39. La description en apparaît sur la quatrième de couverture conservée d'un exemplaire de l'Arsenal (cote RES-16°Z-10037), qui contient le catalogue des productions parues dans le cadre de la « Bibliothèque Charpentier » en 1842.

40. Marcel Clouzot, *Guide du bibliophile français : bibliographie pratique des œuvres littéraires françaises, 1800-1880 : éditions originales, éditions en partie originales, premières éditions in-12, éditions illustrées, éditions collectives*, Paris, Clouzot, 1953, p. 131.

41. Charles Nodier, *Romans de Charles Nodier. Nouvelles éditions. Jean Sbogar, Le Peintre de Saltzbourg, Les Méditations du cloître, Thérèse Aubert, Adèle*, Paris, G. Charpentier, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1840.

position liminaire d'ouverture, attestant ainsi qu'il s'agit vraisemblablement toujours de l'œuvre la plus immédiatement associée au nom de Nodier dans l'esprit du public. Les choses changent cependant en 1884, lorsque la maison Charpentier & C^{ie} propose une nouvelle édition des *Romans* de Charles Nodier⁴² en conservant le principe des œuvres choisies, mais en rétablissant l'ordre chronologique et en rompant de ce fait avec la structure qui, depuis l'édition de Renduel, régissait la présentation des œuvres fictionnelles de Nodier. Dans l'« Avertissement » liminaire de cette nouvelle édition, l'éditeur justifie ce revirement dans les termes suivants :

Les romans qui composent ce volume sont les mêmes que ceux qui se trouvent dans notre édition de 1840 ; seulement, nous avons rétabli entre ces divers morceaux l'ordre chronologique de publication, afin de faire mieux apprécier les développements et les évolutions successives de Nodier [...] ⁴³.

Et d'ajouter que la « composition définitive » du présent volume permet désormais, en plus de rendre hommage au mérite intrinsèque des œuvres de Nodier, d'en opérer une salutaire recontextualisation en les replaçant dans « l'histoire littéraire de [ce] temps⁴⁴ » ; *Jean Sbogar* se voit donc relégué dans le dernier tiers du volume, coincé entre *Les Méditations du cloître* et *Thérèse Aubert*. C'est dire qu'à la logique essentiellement esthétique privilégiée par Renduel, qui justifiait de conférer à *Jean Sbogar* une position liminaire en tant que représentation la plus aboutie de la « manière noire » d'un Nodier délibérément « romantisé », se substitue désormais une perspective historique qui privilégie dans cette œuvre sa portée documentaire. Faut-il y voir le signe d'une relative désaffection du public et d'un basculement dans la réception de l'œuvre nodiériste, à présent moins appréhendée pour elle-même qu'en vertu des enseignements qu'elle recèle concernant un certain état de la littérature au début du XIX^e siècle ?

Jean Sbogar dans la « Petite collection Guillaume » (1894) : un « livre-bijou » pour un « joyau littéraire »

Un dernier exemple permettra d'étudier un ultime revirement possible dans les modalités de réception des fictions romanesques de Nodier en général et de *Jean Sbogar* en particulier : il s'agit de l'édition qu'en propose en 1894 la « Petite collection Guillaume », chez Dentu⁴⁵. Cette collection lancée en 1892 sous le signe éminemment fin-de-siècle de l'exotique *Nelumbo* – fleur de lotus – aspire en effet à proposer à ses lecteurs, sans restriction, un « choix entre les bijoux littéraires de toutes les époques comme de tous les pays⁴⁶ ». Les textes retenus sont assimilés à des bijoux méconnus auxquels il s'agirait de rendre tout leur lustre grâce à une présentation matérielle digne d'eux, un écrin d'encre et de papier susceptible de séduire l'amateur policé désireux de se constituer une bibliothèque de choix. Car c'est bien à un public de bibliophiles, sinon de véritables collectionneurs, que s'adresse explicitement cette collection de « semi-luxe » joignant à la séduction visuelle des gravures signées Rossi, Myrbach ou Marold, l'élégance des « caractères elzéviriens [...] gravés spécialement⁴⁷ » pour l'occasion et du cartonnage d'éditeur japonisant orné d'un *Nelumbo* d'or dessiné par Mittis, sans oublier l'attractivité de son petit format et son prix abordable (2

42. Cette nouvelle édition parue sous l'égide de la maison Charpentier succède à d'autres rééditions du volume de 1840, publiées respectivement en 1850, 1855, et 1873.

43. « Avertissement », *Romans de Charles Nodier*, Paris, Charpentier & Cie, 1884, p. 1.

44. *Ibid.*

45. Charles Nodier, *Jean Sbogar*, Paris, E. Dentu, « Petite collection Guillaume », 1894, illustrations de Marold, Mittis et Picard.

46. *Catalogue de la « Collection Nelumbo »*, Paris, E. Dentu, 1893, p. 7.

47. *Ibid.*, p. 9.

fr. broché, 2,50 fr. avec cartonnage).

Jean Sbogar fait ainsi son entrée dans une catégorie éditoriale inédite, celle du livre-bijou, du livre-bibelot, du livre-curiosité, qui fait dans les années 1890 les délices d'un lectorat bourgeois désireux de se constituer à moindres frais une collection soignée et recherchée. Ce n'est plus ici le caractère précurseur de ce roman qui est invoqué, pas plus que son ancrage romantique ou sa portée documentaire, mais bien son rattachement à la catégorie paradoxale, voire franchement oxymorique, des « petits classiques » et des « chefs-d'œuvre méconnus », qui permet au lecteur de concilier deux injonctions contradictoires : celle de se procurer des œuvres dont la valeur esthétique fasse consensus tout en se démarquant du tout-venant de l'édition de masse et en cultivant une forme de distinction⁴⁸. Ce que propose en somme la « petite collection Guillaume », c'est d'opérer un pas de côté par rapport au Panthéon littéraire balisé des collections à grand public comme la « Bibliothèque Charpentier », sans jamais pour autant s'en éloigner complètement. Le rédacteur d'un compte rendu élogieux paru dans le *Figaro* en août 1892 à l'occasion du lancement de la collection voit d'ailleurs dans cette « tentation nouvelle » de proposer des « livres inattendus, quoique classiques⁴⁹ », la principale raison du succès de cette entreprise auprès des lecteurs.

On comprend mieux, dès lors, les choix de mise en forme opérés par l'éditeur, qui vont tous dans le sens d'une miniaturisation, voire d'une « bibelotisation » du livre, pour employer un néologisme en vogue à la Belle Époque. Cette édition de *Jean Sbogar* tranche ainsi singulièrement avec les précédentes, et en particulier avec les volumes grand public des éditions Charpentier : son format très réduit, conjugué à l'abondance des gravures dans et hors texte qui la parsèment, invite à voir dans ce livre un objet de curiosité élégant et raffiné. Cette impression se trouve confortée par l'interprétation iconographique livrée par les illustrateurs Rossi, Mittis et Picard, qui proposent une lecture très esthétisée de l'intrigue nodiériste.

Au moment de conclure ce parcours parmi les différentes éditions de *Jean Sbogar*, on relèvera que c'est significativement sous l'intitulé de la collection « La bibliothèque oubliée » que les éditions France Empire livrent, en 1980, une réédition de ce roman qui fut pourtant longtemps tenu pour la plus fameuse des œuvres de Nodier. Est-ce à dire que l'auteur de *Jean Sbogar* aurait rejoint les rangs des écrivains en déshérence dont il se plaisait tant à collectionner les improbables et curieux « rogatons », et que le récit des aventures de l'hôte farouche du château de Duino ne saurait plus guère prétendre qu'au titre de curiosité littéraire ? Voyons-y plutôt l'un des ultimes masques éditoriaux arborés par cette œuvre hybride et protéiforme, dont les modalités de réception n'ont cessé d'évoluer, depuis la brochure anonyme ou semi-anonyme des années 1818 et 1820 au « joyau littéraire méconnu » de la fin du siècle, en passant par la pierre angulaire de l'édifice textuel proposé par les *Œuvres de Charles Nodier* publiées chez Renduel. D'une édition à l'autre, ce roman se signale ainsi avant tout par la diversité des formes éditoriales qu'il a pu prendre et par un goût du déguisement ou des métamorphoses que n'aurait pas renié l'insaisissable personnage dont il porte le nom.

48. « Toute une vogue de la redécouverte du petit chef-d'œuvre traverse l'édition française et se trouve foncièrement liée au luxe et semi-luxe pour plaire à ceux qui ont déjà toute la littérature classique chez eux sur beau papier ». Olivier Bessard-Banquy, « Du luxe au semi-luxe », *Revue d'Histoire et de Civilisation du Livre. L'histoire littéraire des bibliophiles (XIX^e-XX^e siècles)*, dir. José-Luis Diaz et Marine Le Bail, à paraître en 2019.

49. A. Daumas, « L'Art du livre », article paru dans le *Figaro* du 22 août 1892 et reproduit dans le *Catalogue de la « Collection Nelumbo »*, *op. cit.*, p. 37-44. Nous soulignons.