

## **Jean Sbogar, la voix, le style<sup>1</sup>**

Roselyne de VILLENEUVE  
Sorbonne Université / Faculté des Lettres  
EA 4509 STIH

### **Introduction : la voix et le style, un attelage hasardeux ?**

Ce qu'il y a de remarquable dans *Jean Sbogar*, c'est son style, affirment les contemporains, dès 1818, année de parution du roman. La *Gazette de France*, par ailleurs fort circonspecte, concède que « l'on ne peut lui refuser un talent de style très remarquable »<sup>2</sup> et les *Débats* font de la « force du style »<sup>3</sup> un de ses mérites insignes. En 1832, *Le Figaro* proclame encore que le style sauve *Jean Sbogar* de la caducité qui frappe les ouvrages un temps à la mode :

Le style n'a pas vieilli. Et le style est tant chez Nodier ! Nodier trouve dans le style le drame, la passion, l'imagination et la force. Toutes choses que nous serions obligés, nous, de puiser dans les ressorts du drame, dans les contrastes et les incidents d'une création. *Sbogar* est encore un modèle de style.<sup>4</sup>

Il est vrai que ce que l'on met sous l'étiquette du « style » varie sensiblement selon l'orientation argumentative : quand le commentaire est louangeur, le style est la quintessence de la littéarité du chef-d'œuvre ; quand la critique prédomine, il s'agit d'une simple maîtrise d'un bagage scolaire concédée, en guise de lot de consolation, à un artisan des lettres passable, le compliment étant alors pour le moins ambigu. Il n'en reste pas moins que le style de Nodier suscite parfois des éloges qui vont jusqu'au dithyrambe ; en 1833, la *Revue de Bretagne* fait l'apologie de son « style éblouissant », de « son style inouï, son style vrai, simple, passionné, son style modèle de clarté, d'élégance, de pureté ; [...] inépuisable en formes et en couleurs », tantôt affranchi comme une « cavale indomptée » et tantôt ductile et docile. En somme, Nodier n'est

1. Les réflexions qui suivent prolongent ou modifient des points déjà abordés par un autre article à paraître dans un volume intitulé *Le Choix d'Hercule. Littérature et morale dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Christophe Pradeau, Myriam Roman, Sophie Vanden Abeele-Marchal aux Presses universitaires de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université.
2. Y., « Variétés - *Jean Sbogar* », *Gazette de France*, 9 juin 1818, cité par Jacques-Rémi Dahan dans le dossier de son édition de *Jean Sbogar* [à paraître dans les *Œuvres littéraires complètes*, volume *Romans*, chez Garnier].
3. C., « Théâtre de la Gaîté. Première représentation de *Jean Sbogar*, mélodrame en trois actes et à grand spectacle », *Journal des Débats*, 26 octobre 1818, p. 1.
4. « *Œuvres de Charles Nodier*. 1<sup>er</sup> volume – *Jean Sbogar* », *Le Figaro*, 8 mars 1832, p. 3.

rien moins que « l'homme-style » : « *L'homme-gloire*, dit-on de Napoléon ; *l'homme-style*, peut-on dire de Nodier. »<sup>5</sup> Le parallèle, pour le moins hyperbolique, ne manque ni d'audace, ni de sel.

L'articulation de la voix au style ne va pas de soi parce que le style, intrinsèquement et étymologiquement, a partie liée avec l'écrit, donc avec la matière et le « cadavre »<sup>6</sup> de la lettre, tandis que la voix, évanescence, préserve les prérogatives spirituelles attachées à l'oral. Les écrits linguistiques de Nodier déploient à maintes reprises cet antagonisme conceptuel dans le récit mythographique des origines de l'écriture :

On peut dire que c'est à l'invention des lettres qu'expire l'âge poétique du genre humain. [la parole] ne résidait que dans l'âme, et ne se communiquait qu'à l'âme ; [...] c'est que, propre et intime à la partie élevée de notre double nature, elle échappait, insaisissable, à nos organes de chair [...]. Le premier qui s'avisait de matérialiser tout cela, de réduire à des figures sensibles les opérations de l'intelligence [...] tua l'âme.<sup>7</sup>

Ballanche développe des idées voisines l'année où paraît *Jean Sbogar* dans *l'Essai sur les Institutions sociales*<sup>8</sup>. Mais le problème se corse car le style n'est pas simplement, ou pas seulement, une propriété de l'écrit matériel privé d'âme (comment Nodier pourrait-il écrire, sinon ?). Si l'on se reporte au commentaire de son propre style que développe Nodier dans *Séraphine*, commentaire qui peut *a priori* apparaître comme une digression un peu bizarre dans un « souvenir de jeunesse », on voit que Nodier y déploie un récit des origines de l'écriture, individuelle cette fois, qui tend à naturaliser le style, son style. Nodier souligne en effet que les qualités et les défauts de son style découlent de sa « singulière éducation »<sup>9</sup>. Le lecteur comprend ainsi que la variété stylistique est liée à la « variété des études » de l'adolescent<sup>10</sup>. Le style c'est l'homme, et l'homme est fait par son éducation. Mais surtout, le style est présenté comme procédant d'une utopie pédagogique, fondée principalement sur les sciences naturelles, utopie dans laquelle se résorbe l'antagonisme de la nature et de la culture, de la matière et de l'esprit, préparée en amont par la métaphore de « l'alphabet de la nature » : « Mais de tous les alphabets écrits ou rationnels que j'essayais de déchiffrer, il n'y en avait point qui m'inspirât autant de ferveur que celui de la nature. »<sup>11</sup> Il convient de prendre la métaphore de l'alphabet de la nature au pied de la lettre justement, car elle amorce en filigrane la possibilité d'une autre représentation de l'écrit que celle, pessimiste, de la lettre matérielle dénuée d'âme.

Nodier reprend ainsi à Rousseau une conception double de l'écriture, tantôt matérialisation avilissante et morte (celle de *l'Essai sur l'origine des langues*), tantôt

5. Armand, « Charles Nodier et l'Académie française », album de novembre, *Revue de Bretagne*, t. III, 3<sup>e</sup> livraison, novembre 1833, p. 175-176.
6. Nodier, *Notions élémentaires de linguistique* [1834], éd. Jean-François Jeandillou, Genève, Droz, 2005, ch. 4, p. 50.
7. Nodier, « De l'utilité morale de l'instruction pour le peuple » [*La Revue de Paris*, 1<sup>re</sup> série, octobre 1831, XXII], *Réveries, Œuvres*, Paris, Renduel, 1832-1837, t. V, 1832, p. 275.
8. Ballanche explique que la « parole écrite a été une première matérialisation de la pensée, car l'écriture hiéroglyphique avait laissé à la pensée humaine toute son énergie primitive et toute son élasticité, si l'on peut parler ainsi ; mais l'imprimerie a achevé la matérialisation » (*Essai sur les institutions sociales*, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1991, ch. 8, p. 142).
9. Nodier, *Séraphine, Souvenirs de jeunesse, Œuvres complètes*, Paris, Renduel, 1832-1837, t. X, 1834, p. 38.
10. *Ibid.*, p. 37.
11. *Ibid.*, p. 23.

écriture vive, empruntant les prérogatives de la voix et touchant au sacré quand elle est gravée dans les cœurs ou qu'elle se manifeste dans le spectacle du monde : « J'ai donc refermé tous les livres. Il en est un seul ouvert à tous les yeux, c'est celui de la nature. C'est dans ce grand et sublime livre que j'apprends à servir et adorer son auteur. »<sup>12</sup> La citation provient justement du traité d'éducation *Émile*. Nodier adapte et prolonge ainsi le propos de Rousseau à des fins personnelles de légitimation stylistique, la génétique du style soulignant la filiation entre pédagogie et écriture : la pratique du style serait la reconduction, par d'autres moyens (discursifs), d'une harmonie mise au jour par la pratique naturaliste des jeunes années, non pas science froide et desséchée, mais science vive. À sa manière, en soulignant la porosité ou la continuité entre sciences du vivant et fiction, *Sybillie Mérian* ne dit pas autre chose. Cette naturalisation du style apparaît comme le pendant, au plan individuel, de la naturalisation de la langue accomplie dans les réflexions sur l'onomatopée : les moyens et le champ d'action diffèrent mais la finalité est commune, puisqu'il s'agit de réconcilier les formes de l'expression avec la nature.

Le style est donc, peut-être, la chance de rédemption de l'écrit ou, du moins, une tentative de rédemption de l'écrit qui se jouerait à l'intérieur de l'écrit même. Sa vertu harmonique découle, dans *Séraphine*, de son lien génétique avec les sciences naturelles ; ailleurs elle est associée à la vocalité, le style étant modélisé par la voix. Ces deux options se rejoignent en réalité, car la voix appartient également au paradigme naturel. Le poème « Du style »<sup>13</sup> en apporte la confirmation. Nodier suggère d'abord que la valeur du style résulte de ce qu'« un sens toujours de saison / S'y déploie avec harmonie » ; puis conclut : « Le naturel est bien plus sûr. / Le mot doit mûrir sur l'idée, / Et puis tomber comme un fruit mûr ». « De saison », « mûrir », « comme un fruit mûr » : la figuralité travaille à remotiver harmoniquement la catégorie esthétique du naturel en retissant le lien entre l'écrit et la nature féconde. Or le poème accomplit simultanément un très intéressant tour de passe-passe conceptuel, puisque ce texte consacré au style dérive, mine de rien, vers un éloge de la parole, déportant insensiblement l'écrit vers le modèle idéal de l'oral : « La parole est la voix de l'ame » inaugure ainsi un éloge de l'oral qui se déroule sur trois strophes. L'éloge du style se convertit en éloge de la parole : comment mieux dire que le modèle tout à la fois esthétique et axiologique de la voix travaille la catégorie du style pour mieux tenter de résorber la coupure ontologique entre l'esprit et la matière et enrayer, peut-être, la décadence ?

En outre la vocalité est, dans *Jean Sbogar*, bien plus qu'une thématique parmi d'autres. Car la langue est un objet social, opératoire au sein d'une société dont elle est un facteur de cohésion, tandis que l'expérience de la voix – de sa propre voix – enclenche une appréhension réflexive, perceptuelle, de soi par soi. Mais si cette expérience apparemment immédiate de la subjectivité, qui échappe à la conscience claire, permet d'éprouver « la présence absolue comme présence à soi, comme subjectivité »<sup>14</sup>, elle engage aussi un rapport tensionnel et complexe entre le moi et l'autre, entre l'intérieur et l'extérieur, sous couvert de réflexivité : « Elle produit un signifiant qui semble ne pas tomber dans le monde, hors de l'idéalité du signifié, mais rester abrité, au moment même où il atteint le système audio-phonique de l'autre, dans l'intériorité pure de l'auto-affection. »<sup>15</sup> Encluse en soi et pourtant traversée par l'altérité

12. Rousseau, *Émile, Œuvres complètes*, sous la dir. de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1969, liv. IV, p. 624-625.
13. Nodier, « Du Style », *Le Perce-Neige, choix de morceaux de poésie moderne recueillis et publiés par Madame Marie Nodier-Menessier*, Paris, Heideloff et Campé, 1836, p. 35-38.
14. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 29.
15. *Ibid.*, p. 236.

puisqu'elle est généralement adressée et qu'elle suppose la scission du sujet entre émetteur et récepteur, la voix reconduit par d'autres moyens, ou plutôt exemplifie, la problématique centrale du roman, celle du conflit entre l'homme et la société. Elle donne ainsi à entendre la tension douloureuse qui écartèle l'individu en rupture de ban entre, d'une part, la société honnie et, d'autre part, les refuges illusoire ou mortifères du solipsisme. La récurrence du cri tout au long du roman est précisément une manifestation de ce malaise.

La voix est ainsi la vibration impalpable exhalée par le corps physique, tendue entre le tangible et l'immatériel, entre le subjectif et le social. C'est pourquoi la reconfiguration du style sous les auspices de la voix aboutit, en pratique, à une mise au vague de l'écriture, symptomatique de la mélancolie d'une littérature écrite, forcément écrite, qui se souvient de l'oralité primitive. Dans cette perspective, la mise en roman de la voix, c'est-à-dire la représentation des discours, apparaît comme particulièrement signifiante, voire orientée par des enjeux réflexifs, car les voix représentées peuvent dire quelque chose de la voix archétypale, cet idéal du style. Mais nous verrons que ce vague lié à la vocalité, justifié par des considérations esthétiques, sociales et ontologiques, acquiert de surcroît une dimension politique. Historiquement, le vague est en effet l'émanation du politique au plan de la poétique : relire *Jean Sbogar* à la lumière du chapitre du *Génie du christianisme* sur « le vague des passions » et d'*Adèle* (1820) s'avère éclairant en la matière. Situé ainsi au carrefour de plusieurs déterminations (esthétique, ontologique, sociale, politico-historique), le vague lié à la vocalité fait courir un risque à la fiction, car la voix semble fragiliser la construction de la référence et le type, évanescents à cause de cette sonorisation, ce qui suggère une déficience d'être. Cependant, le cri et le chant (vagues aussi, évidemment) s'inscrivent dans un fantasme phonocentriste qui tend certes vers un surcroît d'être, tout en disant, réflexivement, quelque chose de la communication littéraire, mais qui s'écarte cependant du modèle de Derrida puisque la *phoné* cherche à s'y dépendre du *logos*.

### ***De la politique à la poétique : le vague et la voix***

*Jean Sbogar* est le roman du *vague*. Dans les comptes rendus, les critiques se gargarisent du mot, y voyant tour à tour un motif de blâme ou d'éloge. Le *Journal du commerce* soutient que « [l]e roman de *Jean Sbogar* est écrit d'un style quelquefois animé, mais plus souvent vague et prétentieux »<sup>16</sup>, tandis que *La Quotidienne* se demande « pourquoi tous ces gens qui ne connaissent que le côté positif et très positif de la vie iraient [...] se plonger dans le vague des rêveries romanesques [...] »<sup>17</sup>. La lexicométrie vient étayer ces remarques intuitives. Un calcul de la fréquence relative du mot *vague* dans *Jean Sbogar* et, à titre d'étalonnage, dans *Adèle*, *Trilby*, *La Fée aux miettes* et le *Génie du christianisme*<sup>18</sup> donne les résultats suivants :

16. « Mélanges », *Journal du Commerce, de Politique et de Littérature*, 6 juillet 1818, cité par Jacques-Remi Dahan dans le dossier de son édition de *Jean Sbogar* [à paraître dans les *Œuvres littéraires complètes*, volume *Romans*, chez Garnier].
17. « Théâtre de la Gaité. Première représentation de *Jean Sbogar*, mélodrame en trois actes, à grand spectacle », *La Quotidienne*, 28 juin 1818, cité par Jacques-Rémi Dahan dans le dossier de son édition de *Jean Sbogar* [à paraître dans les *Œuvres littéraires complètes*, volume *Romans*, chez Garnier].
18. La recherche a été effectuée dans Frantext non catégorisé. Le substantif féminin *la vague* a été exclu. La fréquence relative correspond au nombre d'occurrences du mot divisé par le nombre d'occurrences total du corpus. Elle est exprimée en millièmes.

<i>Jean Sbogar</i>	<i>Adèle</i>	<i>Trilby</i>	<i>La Fée aux miettes</i>	<i>Le Génie du christianisme</i>
335	447	148	27	93

Le *Génie du christianisme* s'impose comme échantil à cause des pages sur « le vague des passions »<sup>19</sup> qui fournissent à Nodier l'épigraphe du dixième chapitre de *Jean Sbogar*. Si l'emploi du mot est proche de celui de Chateaubriand, on voit que sa fréquence dans *Jean Sbogar* est bien supérieure.

Ces résultats incitent dès lors à considérer le roman de 1818 sous l'éclairage rétroactif, si l'on peut dire, d'*Adèle* (1820). Dans la préface d'*Adèle*, en effet, Nodier théorise une poétique moderne du vague dont *Jean Sbogar* semble être le fruit par anticipation. La remarque n'est pas franchement neuve ; dès 1820, le journaliste Mely-Janin citait cette préface en y ajoutant le commentaire suivant : « Je suis surpris, Madame, que M. Nodier ait placé cette préface au-devant du roman dont il est ici question ; elle convient bien mieux à *Jean Sbogar* qui est, pour ainsi dire, le type du genre [...]. »<sup>20</sup> Cette poétique du vague est requise par un lectorat qui veut se distraire « des émotions purement sociales de notre siècle » par « des émotions plus puissantes », ce qui le rend « extrêmement difficiles sur les émotions romanesques »<sup>21</sup>, affirme la préface d'*Adèle*. On reconnaît là le raisonnement fondé sur la proportionnalité des émotions vécues et fictionnelles, qui se déduit de l'adage de Bonald « la littérature est l'expression de la société »<sup>22</sup>, auquel Nodier a fréquemment recours pour justifier l'existence du mélodrame ou du frénétique, par exemple<sup>23</sup>. L'émulation entre la fiction et l'histoire récente déplace le critère du romanesque, qui n'est plus le « vraisemblable »<sup>24</sup>, mais l'intensité. Or l'expression du haut degré d'intensité, qui relègue au second plan le souci de la représentation définie, tend vers l'indicible ou l'ineffable et, par là, regagne en efficacité pragmatique ce qu'elle semble perdre en pertinence linguistique et référentielle. C'est là le *vague*. Il s'agit donc d'une catégorie esthétique qui est, pragmatiquement, un vecteur de « pathémisation » au sein d'une littérature moderne fondée sur la surenchère émotionnelle, c'est-à-dire un « processus discursif par lequel l'émotion peut être mise en place », intentionnellement, dans le cadre d'une rhétorique des effets<sup>25</sup>. Or cette pathémisation apparaît comme une nécessité historique :

Maintenant, [...] notre curiosité [...] s'attache moins aux faits qu'aux passions, aux circonstances matérielles d'un récit qu'au sentiment indéfini qu'il

19. Chateaubriand intitule ainsi le neuvième chapitre du troisième livre de la deuxième partie du *Génie du christianisme*.
20. M. J. [Mely-Janin, pseud. de Jean-Marie Janin], *Lettres champenoises, ou Correspondance morale et littéraire, rédigée par MM. De Féletz, Michaud, O'Mahony, Mély-Janin, Laurentie, Saint-Prospère, et plusieurs hommes de lettres, adressée à Mme de\*\*\*, à Arcis-sur-Aube, nouvelle série*, Paris, Pilet, 1820, t. II, quinzième lettre, p. 201.
21. *Adèle, par l'auteur de Jean Sbogar*, Paris, Gide fils, 1820, « Avertissement », p. vj.
22. Gérard Gengembre rappelle que cette formule apparaît pour la première fois dans un article du *Mercure de France*, n°41, 1<sup>er</sup> ventôse an IX [25 février 1802] (« Bonald ou l'esthétique sociale de la littérature », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *Romantismes. L'Esthétisme en acte*, P.U. Paris X-Nanterre, 2009, p. 143).
23. On peut relever, entre autres occurrences, « Oui, messieurs, n'en doutez pas : la littérature est l'expression de la société », « Du Mouvement intellectuel sous le Directoire et le Consulat », cinquième article, *La Revue de Paris*, juillet 1835, XIX, p. 52.
24. *Adèle, op. cit.*, « Avertissement », p. v.
25. Patrick Charaudeau, « La pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité », dans Marianne Doury, Christian Plantin et Véronique Traverso (dir.), *Les Émotions dans les interactions*, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 137.

fera naître, aux aventures vraies ou fausses d'un personnage indifférent qu'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 société. Cet ordre d'idées est ce qu'on appelle depuis quelque temps le vague en littérature, et il résulte d'un grand vague dans la morale, dont la littérature est l'expression écrite.<sup>26</sup>

Le vague stylistique résulte de la douloureuse intransitivité des énergies dans le champ social que Nodier, après Chateaubriand, ne peut que constater. Le vague est ainsi la manifestation littéraire de la mélancolie de l'histoire, ce que percevait déjà en 1832 le critique du *Figaro* :

*Jean Sbogar* est un tableau de l'empire et de l'émigration. La haine qu'avait soulevée l'un, les regrets qu'avaient produits l'autre, s'y peignent à chaque page.

[...] Ainsi déjà à cette époque en mêlant la rêverie politique à la mélancolie du roman, Nodier annonçait le caractère littéraire qu'il ne devait plus perdre celui du plus vif du plus intime, du plus cordial peintre d'élégies politiques [...].<sup>27</sup>

Les trois termes « rêverie », « mélancolie », « élégie » ont précisément pour dénominateur commun le sème /vague/. Le vague est ainsi une configuration pathémique historicisée, doublement déterminée par le contexte socio-politique et littéraire, ces deux composantes étant en étroite interaction. Nodier en a pratiqué et en pratiquera d'autres ; il y a, en amont, ce qu'on pourrait appeler le « régime lacrymal » (*Les Proscrits*, *Les Tristes*, *Le Peintre de Saltzbourg*) et, en aval, le frénétique. Mais il faut se garder de toute schématisation ; *Jean Sbogar* est un roman du vague qui préexiste à la théorisation du roman vague (dans la préface d'*Adèle*) et qui contient un passage frénétique avant la lettre, le songe d'Antonia, quoique l'étiquetage générique « frénétique » n'apparaisse que trois ans plus tard.

Dans la préface d'*Adèle*, Nodier suggère aussi une filiation entre Jean Sbogar et Gaston de Germancé, même si cela n'est pas forcément évident à la lecture. Tous deux seraient doués d'une « organisation élevée », capable de « mouvements rares, mais impétueux et terribles, qui toutefois n'aboutiront jamais au mal absolu »<sup>28</sup> ; Nodier affirme qu'il y a là un « caractère »<sup>29</sup> qu'il a plusieurs fois remis sur le métier. Cela conduit à poser la question du type, et de sa compatibilité avec la poétique du vague. Si le type est l'incarnation frappante d'une conception – qu'il soit placé dans le monde idéal ou positif – s'il est marqué par un « sceau d'identité »<sup>30</sup>, caractérisé et évident, comment peut-il s'accommoder du vague ? Le vague ne peut que précariser et problématiser le type du brigand. Le type mis au vague est-il vraiment une option poétique tenable ?

C'est là qu'intervient la voix. Parce que la voix est immatérielle, elle permet en sonorisant l'univers fictionnel et les personnages de les déréaliser, d'où une mise au vague qui est peut-être aussi une mise en cause, on le verra. Mais la voix rejoint aussi le vague dans la mesure où ils relèvent tous les deux de la problématique de l'expression des émotions. En effet, pour Nodier la parole est apparue dans les sociétés primitives

26. *Adèle*, *op. cit.*, p. vj-vij.

27. « Œuvres de Charles Nodier. 1<sup>er</sup> volume – *Jean Sbogar* », *Le Figaro*, art. cit.

28. *Ibid.*, p. ix.

29. *Ibid.*, p. x.

30. Nodier, « Des types en littérature » [*La Revue de Paris*, 1<sup>re</sup> série, nov. 1830, XVIII], *Œuvres*, *op. cit.*, t. V, 1832, p. 64.

pour proférer « des cris d'amour, d'enthousiasme et de joie »<sup>31</sup>. Dans les langues originelles, avant l'invention de l'écriture, « [l']expression poétique était aux premiers hommes ce qu'est un fragment de verre coloré dans le kaléidoscope. Elle changeait de place et d'effet à toutes les émotions qui agitent le langage [...]. »<sup>32</sup> La voix est donc ambivalente ; elle fragilise le type du brigand mis au vague mais, en même temps, en raison de ses liens avec le primitif, elle tend à ressaisir quelque chose d'une présence pleine et authentique, le fantasme utopique d'une authenticité mise à mal par la civilisation et l'histoire. En cela, elle est le mode d'inscription privilégié du marginal dans la fiction<sup>33</sup>.

### **Un « sujet tramé de voix »<sup>34</sup>**

Si l'on considère que la voix a partie liée au vague, qui dit la difficulté moderne à catégoriser le monde et à polariser les énergies du sujet, on constate qu'elle induit dans le roman une dématérialisation ambivalente, oscillant entre la déficience d'être et l'inscription d'une certaine modalité du sublime rétrospectif. Toute la diégèse, à la fois au sens d'histoire et d'univers spatio-temporel de la fiction, semble d'ailleurs menacée de déperdition substantielle. En effet, parasitant sans scrupules la voix de M<sup>me</sup> Alberti, le narrateur suggère que « Dans ce siècle où tout se décolore », le château de Duino a dû échoir « à quelque châtelain paisible, qui aura dépeuplé de démons ses tours formidables pour y faire nicher des colombes »<sup>35</sup>. Si Sbogar est loin d'être une colombe, en dépit de son panache blanc qui l'apparente plutôt à un vautour, la remarque suggère tout de même une problématisation métonymique du type du brigand, qui risque d'être aussi délavé que son château noir, en mal d'être. Il est vrai qu'on peut aussi déceler dans ce propos une dénégation proleptique, faisant advenir ce qu'elle récuse et relevant donc d'une forme d'ironie tragique.

Il n'en reste pas moins que la construction de la référence prive le brigand de cette *ernegeia* et de cette *enargeia*, de cette force énergétique et de cette évidence qui, conjointes, font les belles hypotyposes mais aussi les beaux types selon Nodier. L'« individualité originale, mais saisissante » du type « qui le rend familier à tout le monde », son « expression vive et originale »<sup>36</sup> sont mises à mal par le recul de la caractérisation visuelle au profit du sonore, nécessairement vague. De la sorte, le brigand sonorisé est un type doué d'une « existence fragile et imparfaite »<sup>37</sup>, un peu comme celle d'Antonia finalement. Le défaut de vision d'Antonia n'est pas seulement

31. Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, op. cit., « Introduction », p. 12.

32. *Ibid.*, ch. 4, p. 52.

33. Parce que la voix est très présente et parce qu'il y est question de brigands pittoresques, certains critiques ont jugé un peu hâtivement que l'adaptation théâtrale de *Jean Sbogar* allait de soi (voir p. ex. dans le dossier constitué par Jacques-Remi Dahan l'extrait du *Journal de Lyon et du département du Rhône*, 9 avril 1819, et l'article de Léon Thiessé, *Lettres normandes*, 18 juin 1819 [à paraître]). L'opinion des *Débats* semble plus pertinente : « je me demandais comment on avait pu imaginer de tirer une action dramatique d'un ouvrage où il n'y a point d'action, et dont tout l'intérêt est concentré dans l'exposition de deux caractères, dans la force du style, et dans la hardiesse de quelques pensées (C., « Théâtre de la Gaîté - Première représentation de *Jean Sbogar*, mélodrame en trois actes et à grand spectacle [de Cuvelier et Chandezon] », *Journal des Débats*, 26 octobre 1818, p. 1).

34. Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999, p. 7.

35. Nodier, *Jean Sbogar* [Paris, Nicolle, 1818], éd. Jean Sgard et les étudiants du DEA de poétique de Grenoble, Paris, Champion, 1987, p. 76.

36. Nodier, « Des types en littérature », art. cit., p. 2 et 55.

37. *Jean Sbogar*, op. cit., p. 74.

dû à un souci de vraisemblance, qui légitimerait la prépondérance du sonore ; c'est plutôt, à l'inverse, que Nodier imagine de rendre Antonia malvoyante afin de mettre en œuvre une poétique du vague et du sonore. La mise au vague dématérialisante entraîne une sous-caractérisation visuelle et une perte de consistance diégétique susceptible de s'inverser alors en gain axiologique : comme Gervais et Eulalie dans *Les Aveugles de Chamounix*, Antonia a un accès privilégié aux harmonies sentimentales et sonores qui se confondent dans « le vague de la pensée d'une petite fille aveugle »<sup>38</sup>, en marge du monde et de la société. La marginalité et le vague rapprochent ainsi effectivement la jeune fille et le voleur, personnages que tout semble opposer par ailleurs.

Ainsi s'explique l'importance du « vague des bruits populaires »<sup>39</sup>. Le bruit, au sens de rumeur publique, est doublement vague : il est intrinsèquement sonore ; c'est un propos confus à l'origine énonciative insaisissable qui se répand au sein d'une collectivité plus ou moins indéterminée et s'adresse à tout le monde, c'est-à-dire à personne en particulier. On peut relever les occurrences de ce « bruit » et de ses synonymes dans trois passages-clé, la constitution de Jean Sbogar en héros quasi-légendaire par le peuple illyrien, la présentation de Lothario par Matteo et la fin, qui opère la réunion des deux facettes du personnages dans la mort, résolution simplificatrice qui évince simultanément le vague et le romanesque : « Un bruit s'était répandu qu'on avait vu Jean Sbogar lui-même errer [...] », « La renommée lui donnait des formes colossales »<sup>40</sup>, « quelle funeste renommée que celle de Jean Sbogar ! »<sup>41</sup>, « ce que je sais du seigneur Lothario [...] ne m'est connu [...] que par le bruit public », « les soins [que Lothario] a mis [...] à faire naître les bruits qui devaient redoubler sur son compte l'incertitude de l'opinion »<sup>42</sup>, « les bruits populaires »<sup>43</sup>, « Bientôt un bruit étrange se fit entendre ; c'était l'exclamation d'une horrible impatience qui se voyait enfin satisfaite »<sup>44</sup>. Nodier donne ainsi à voir un personnage qui s'élabore à la croisée des discours, puisqu'il n'y a pas de portrait de Jean Sbogar en tant que tel, sinon dans le péri-texte (il n'est décrit, dans le texte, que sous les traits de Lothario). La rumeur est donc un des moyens qui permettent à Nodier de « construire un vague supérieur qui tient à l'impossibilité pour le lecteur de catégoriser de façon solide tant un espace-temps de référence que des figures de personnages stables. »<sup>45</sup> Le personnage est une individualité façonnée par une pluralité discursive, une figure d'asocial construite paradoxalement par la société, qui s'origine dans le vague et le collectif. Si le type doit se signaler par un « sceau d'identité », cette sonorisation évanescence d'un sujet instable car reconfiguré au fil des propos parfois divergents est pour le moins problématique.

En particulier, les discours rapportés, de formes diverses, s'enchaînent les uns dans les autres pour retranscrire syntaxiquement le processus de propagation de la rumeur, qui tient à la fois de l'effet boule de neige et du téléphone arabe : « je n'ai dit à ces dames que ce que j'ai entendu dire aux Vénitiens d'un âge avancé », affirme Mattéo<sup>46</sup>. Ce faisant, ils donnent à voir la fabrique de la légende, souvent thématisée dans le commentaire : « Les hommes simples, qui sont toujours amoureux des

38. Nodier, « Les aveugles de Chamounix » [1830], *Contes*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961, p. 485.

39. *Adèle*, *op. cit.*, p. 121.

40. *Jean Sbogar*, *op. cit.*, p. 78.

41. *Ibid.*, p. 84.

42. *Ibid.*, p. 113.

43. *Ibid.*, p. 123.

44. *Ibid.*, p. 200.

45. Jacques Dürrenmatt, *Le Vertige du vague*, Paris, Kimé, 2001, p. 173.

46. *Jean Sbogar*, *op. cit.*, p. 113.



merveilles, ornaient son histoire des épisodes les plus singuliers et les plus divers »<sup>47</sup> ; « si on inventa des fables sur son compte, elles cessèrent d'être injurieuses et atroces »<sup>48</sup>. Cette mise en abyme du travail de fictionnalisation aboutit à deux figures, à la fois antithétiques et pareillement immémoriales, le « vieux Sbogar »<sup>49</sup> et Lothario, éternellement jeune. Or donner à voir la fabrique du brigand, dont la figure est simultanément hyperbolique, indéterminée et hétérogène, c'est un moyen de le remettre en question, de traduire sa déficience ontologique et esthétique.

Quant à la voix du voleur elle-même, c'est une voix désancrée et flottante, mal rattachée à son corps. L'indétermination qui plane sur l'instance émettrice permet ainsi de fragiliser un type qui suscite visiblement chez Nodier un certain malaise, tant moral qu'esthétique. Quand on entend le brigand, il est soit une silhouette lointaine bondissant dans la nuit sur les crêtes, soit un visage invisible masqué par un large panache ou un capuchon de frac (on ne voit pas la bouche), soit encore un individu dissimulé par un mur. Cette insistance sur le corps dérobé s'explique à la fois par des motifs intradiégétiques patents – le brigand doit se cacher – et par de probables motifs métanarratifs – le brigand séduit par certains côtés Nodier mais lui pose aussi un problème esthétique-moral, d'où la précarisation du type et une représentation amorcée mais inaboutie, comme incomplètement assumée par l'écrivain<sup>50</sup>.

La première introduction vocale du voleur se fait sous le signe de l'ambivalence. Si la voix est double, elle récuse une origine unique :

La nuit était tout à fait tombée [...]. Une voix douce, mélodieuse, une de ces voix qui ont le privilège d'enchanter les soucis, de transporter l'âme dans [...] une vie plus parfaite, fit succéder à leur trouble une agréable émotion.

C'était un jeune homme ; on pouvait en juger à la délicatesse et à la fraîcheur de son organe. [...]

[...] après un moment de silence, il partit de l'endroit où il s'était arrêté un cri si sauvage, si douloureux, si formidable et si plaintif tout à la fois, qu'il ne semblait pas procéder d'une voix humaine ; [...] ensuite l'inconnu disparut en reprenant sa romance.<sup>51</sup>

Le voleur est une voix dans la nuit, une voix explicitement pourvoyeuse d'« émotion ». Or ce régime émotionnel qui cristallise la poétique du vague autour de la voix déjoue la *mimesis*, ou du moins la subvertit en la sonorifiant. « C'était un jeune homme » semble amorcer une description en « voir »<sup>52</sup> ; pourtant il s'agit simplement d'une inférence à partir de ce qui suit et non d'une certitude. De même, l'ici-maintenant est escamoté par le déterminant discontinu « un de ces... qui » qui engage une exophore mémorielle sous couvert de cataphore<sup>53</sup> et qui sollicite l'expérience du lecteur en

47. *Ibid.*, p. 78.

48. *Ibid.*, p. 114.

49. *Ibid.*, p. 79.

50. Cette difficulté à assumer narrativement le type se lit déjà dans *Le Voleur*. Paul tombe malade, ce qui lui permet à la fois d'être un brigand et de ne pas trop se salir les mains dans les rapines, puisqu'il garde la chambre.

51. *Jean Sbogar, op. cit.*, p. 85-86.

52. Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 172.

53. Je reprends les conclusions d'Éric Bordas, « Un stylème dix-neuviémiste. Le déterminant discontinu *un de ces... qui...* », *L'Information grammaticale*, 2001, n° 90, p. 32-43. L'exophore mémorielle désigne un référent co-présent dans l'univers mental de chacun des interlocuteurs, ou supposé tel à des fins pragmatiques. Reprenant la question, Jean-Marie Viprey préfère y voir « un lieu d'insertion interdiscursive » plutôt qu'une exophore mémorielle. Jean-Marie Viprey, « Un de ces [syntagmes] qui... (à propos de la locution *un(e) de ces [...] qui*) », *Corpus* [En ligne], 5 | 2006, mis en ligne le 12 février 2008, consulté le 09 mars 2019. URL :

l'invitant à désingulariser la voix pour la diluer dans des souvenirs plus ou moins analogues, attachés à des idéalités hyperboliques. L'effet produit est assez éloigné de la typification opérée par le balzacisme *un de ces... qui*<sup>54</sup>. Fondant le présent dans la mémoire, le singulier dans une collectivité indéterminée et la nature dans le surnaturel, *un de ces ... qui* participe ici à la mise au vague qui détrame la représentation. Il y a donc là un jeu sur les codes romanesques et une mise en scène des dérobades de la représentation, qui a nécessairement une incidence sur le représenté, impossible à stabiliser et à caractériser.

Cette remise en cause esthétique du brigand est le corollaire de la problématisation, à la fois philosophique et sociale, du personnage, qui ne parvient pas à être un sujet, si l'on retient l'idée de Derrida que la conscience de soi résulte de l'épreuve de soi par soi dans l'émission vocale :

Le colloque est donc une communication entre deux origines absolues qui, si l'on peut risquer cette formule, s'auto-affectent réciproquement, répétant en écho immédiat l'auto-affection produite par l'autre. L'immédiateté est ici le mythe de la conscience. La voix et la conscience de voix — c'est-à-dire la conscience tout court comme présence à soi — sont le phénomène d'une auto-affection vécue comme suppression de la différance.<sup>55</sup>

Pour Derrida, ce « mythe de la conscience » lié à l'expérience vocale est une illusion datée à déconstruire en même temps que l'utopie de la présence à soi, mais peu importe, dans la mesure où ce soubassement conceptuel implicite, qu'il soit illusoire ou non, cautionne le traitement de la voix dans le roman. L'« auto-affection », cette « jouissance de la présence à soi »<sup>56</sup> est interdite au brigand. La voix désancrée du corps, à la fois décentrée et hétérogène, tantôt céleste et tantôt « sauvage », est la manifestation des difficultés du brigand à se constituer comme sujet unifié (au plan philosophique) et comme personnage (au plan esthétique). Loin d'être ici une expérience de la plénitude, la voix révèle et exacerbe l'autre en soi. Par conséquent, si l'on admet que la communication linguistique est le champ privilégié où les sujets interagissent, le « vivre ensemble » – pour reprendre une phraséologie contemporaine – étant avant tout un « parler ensemble », il apparaît que le « colloque », cette « communication entre deux origines absolues qui [...] s'auto-affectent réciproquement », est inaccessible au brigand, justement parce qu'il ne peut se constituer en « origine », ce qui justifie l'irruption du cri souffrant. Dans la voix se dit donc le drame d'un sujet à la fois en mal d'être et en mal de société.

La fin, qui confronte les deux voix, celle de la rumeur et celle du brigand, confirme *a contrario* les analyses précédentes. C'est en effet là que le brigand reconstitue et revendique son identité, c'est là que, dans le même mouvement, il s'abolit, à la fois au plan intradiégétique (il marche à la mort) et poétique (il signe l'arrêt de mort de la fiction). Comme souvent, c'est le « bruit » qui est premier : « Bientôt un bruit étrange se fit entendre ; c'était l'exclamation d'une horrible impatience qui se voyait enfin satisfaite »<sup>57</sup>. Or, s'il est toujours vocal et collectif, il apparaît comme inarticulé et inversé, tant du point de vue de la valeur que de la fonction. En effet, ce n'est plus une construction discursive mythifiante du personnage et de la fiction ; ce sont les

<http://journals.openedition.org/corpus/713>.

54. Jean-Marie Viprey compte 932 occurrences chez Balzac, 745 chez Dumas, 255 chez Maupassant, 126 chez Zola et 62 chez Chateaubriand (« Un de ces [syntagmes] qui... (à propos de la locution *un(e) de ces [...] qui*) », art. cit.).

55. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 236.

56. *Ibid.*, p. 354.

57. *Jean Sbogor*, op. cit., p. 200.

vociférations indistinctes d'une foule avide de spectacles macabres, cette désagrégation du discours correspondant à la mise à mort du personnage et la fin du roman.

Jusque dans cette scène de reconnaissance finale, le vague fait de la résistance, pourtant ; la première prédication identifiante « c'était lui » (avec focalisation interne sur Antonia), répétée deux fois, ne permet pas de passer tout de suite de l'illusion à la réalité, mais d'une illusion à une autre :

elle fut frappée d'une illusion effroyable, et crut retomber en proie au délire dont elle venait d'être sauvée.

C'était lui.

C'était ce tableau qui lui avait inspiré une terreur si profonde à Venise, quand la tête de Lothario apparut dans une glace au-dessus de son châle rouge.

Elle s'avança d'elle-même pour convaincre ou pour détromper ses yeux ; sa physionomie avait le même caractère. Il était enveloppé d'une robe ou d'un manteau de la même couleur.

C'était lui.

– Lothario !<sup>58</sup>

En premier lieu, Antonia reconnaît non pas Jean Sbogar mais le Lothario qui lui est apparu lors d'une vision hallucinatoire et prémonitoire ; ce n'est que dans un second temps qu'elle identifie le Lothario qu'elle connaît et croit réel, mais sans percevoir encore le brigand derrière le gentilhomme. C'est seulement lorsque la prédication identifiante est assumée à la première personne que l'insoutenable reconnaissance peut avoir lieu :

Non, non, répondit-il, je suis Jean Sbogar !

– Lothario ! Lothario !...

– Jean Sbogar ! répéta-t-il avec force.<sup>59</sup>

La confrontation dialogale des deux patronymes SbOgAR et LOthARio permet de mettre à jour le lien onomastique secret qui les unit, à savoir la récurrence des voyelles [o-aR], configuration vocalique que l'on retrouve, dans un ordre différent, dans la *bora*, ce vent dangereux qui annonce l'entrée en scène du brigand et qui en est presque l'hypostase météorologique. Alors que Jean Sbogar était tissé de rumeurs vagues, alors qu'il était le produit plus ou moins passif et évanescent des voix, alors que sa voix propre était flottante et désancrée, il se réinstancie dans et par la voix, comme sujet parlant et non plus comme sujet « parlé », sa voix étant enfin assignée à un corps et à une origine. Sbogar acquiert un sceau d'identité à la fois vocal (on note la caractérisation « avec force », qui le doue enfin d'énergie) et social (l'impératif « marchons » l'incorpore très volontairement dans un groupe de brigands condamnés). Cette revendication d'identité typique est enregistrée par le récit car, alors que le narrateur parlait jusqu'alors de Lothario (« Lothario se détourna »<sup>60</sup>), il emploie désormais le nom du voleur : « Morte ! reprit Jean Sbogar ». Sbogar colle enfin à son type et la narration l'entérine. Mais le moment de l'adhésion à soi est aussi l'instant de sa mort, de la mort d'Antonia, de la mort du vague et de la fin du livre, tout cela superposé. Le roman se construit donc moins autour d'un type que de sa remise en question ; quand le type est trouvé, tout est consommé.

### *Le cri et le chant : phonocentrisme, phonê et logos*

58. *Ibid.*, p. 201.

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

Derrida explique que le « le concept occidental de langage » est lié « à la production phonématique ou glossématique, à la langue, à la voix, à l'ouïe, au son et au souffle, à la parole »<sup>61</sup>. Ce qu'il appelle le phonocentrisme converge vers l'utopie d'une « parole pleine et pleinement présente (présente à soi, à son signifié, à l'autre) »<sup>62</sup>. Pour Derrida, le phonocentrisme et le logocentrisme sont plus ou moins équivalents : « ce logocentrisme qui est aussi un phonocentrisme : proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens. »<sup>63</sup> Ce phonocentrisme-là est donc un phonocentrisme discursif, articulé, qui préserve l'expression du sens. Or le modèle de Derrida doit être sensiblement aménagé dans le cas de Nodier, et cet aménagement même est significatif : le phonocentrisme de Nodier n'est pas vraiment un logocentrisme. Certes, la pensée de l'onomatopée correspond bien à l'évidence d'une « parole pleine », présente à soi et à l'autre, mais l'onomatopée consonante au monde, qui fait s'interpénétrer la forme linguistique et ce qu'elle exprime, invalide dans une certaine mesure la distinction sémiotique entre *signifié* / *signifiant* / *réfèrent* au profit d'une dynamique analogique et continuiste. L'efficace expressive de l'onomatopée relève d'une esthétique naturalisante de la langue qui court-circuite parfois la sémantique à proprement parler. Or, dans Jean Sbogor, Nodier radicalise cet aspect : le cri et le chant y apparaissent comme deux cas-limite, deux émissions vocales pures, où l'expressivité est immédiatement liée au « grain de la voix »<sup>64</sup>, indépendamment d'un sémantisme absent (cri) ou plus ou moins anecdotique selon les cas (le chant).

Là encore, à vrai dire, le social et l'esthétique se cristallisent autour de la voix : la voix du marginal est aussi une voix qui tend nécessairement à se déprendre des « mots de la tribu ». Elle correspond au fantasme d'une voix qui s'affranchirait de la monnaie d'échange dévalorisée, du « billon »<sup>65</sup> des mots nécessaires à la vie en société. Il y aurait là une valorisation de la *phonê* aux dépens du *logos*, avec une inversion axiologique conduisant à déprécier cette fonction sociale du langage qui en faisait précisément la valeur chez Aristote :

[...] l'homme seul, de tous les animaux, possède la parole [*logos*]. Or, tandis que la voix [*phonê*] ne sert qu'à indiquer la joie et la peine, et appartient aux animaux également (car leur nature va jusqu'à éprouver les sensations de plaisir et de douleur, et à se les signifier les uns aux autres), le discours sert à exprimer l'utile et le nuisible, et par suite aussi, le juste et l'injuste ; car c'est le caractère propre à l'homme par rapport aux autres animaux, d'être le seul à avoir le sentiment du bien et du mal, du juste et de l'injuste, et des autres notions morales, et c'est la communauté de ces sentiments qui engendre famille et cité.<sup>66</sup>

Le *logos*, propre de l'homme, est articulé, au sens linguistique, c'est-à-dire fondé sur la combinaison d'unités conventionnelles. Il est à la fois politique, puisqu'il cimente les sociétés, et institutionnel, ce qui implique une coupure ontologique entre les mots et les choses. En revanche, la *phonê* est une voix expressive, commune à l'homme et aux bêtes, qui inclut des expressions vocales non articulées et comprend notamment les cris des animaux<sup>67</sup>. Se demander si elle peut exister de manière autonome dans le cri ou dans

61. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 16.

62. *Ibid.*, p. 17.

63. *Ibid.*, p. 23.

64. Je reprends le titre de Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.

65. Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, op. cit., ch. 4, p. 51.

66. Aristote, *La Politique*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1987, liv. I, ch. 2, 1253a, p. 29.

67. Je simplifie, évidemment. La question de la *phonê* chez Aristote est complexe. Voir Nathalie Chouhan, « D'une voix inarticulée », *Cahiers philosophiques*, avril 2007, n° 109, p. 41,

le chant, déprise du *logos*, revient à poser la question de la viabilité du type du brigand comme sujet marginal, puisque la voix permet d'éprouver, de manière privilégiée et exemplaire, la conscience de soi.

Nodier fait du cri le mode d'expression des civilisations balbutiantes et finissantes. Si « [l]a société dans ses langes a exprimé sa première perception avec les premiers instruments de son langage, des cris d'amour, d'enthousiasme et de joie »<sup>68</sup>, son agonie est annoncée par « le cri effrayant de la création sociale au moment de se dissoudre »<sup>69</sup>. Refus des mots partagés et conventionnels, le cri est pré ou post-social. Il engage une énergétique de la déliaison (sociale) qui aboutit à une décatégorisation de l'émetteur : « il partit de l'endroit où il s'était arrêté un cri si sauvage, si douloureux, si formidable et si plaintif tout à la fois, qu'il ne semblait pas procéder d'une voix humaine »<sup>70</sup>. La construction impersonnelle rhématisante émancipe le cri de son origine, tout en suggérant que cette source du cri est nécessairement inconnue parce qu'elle n'est pas connaissable, pas catégorisable. L'effet est ambivalent, entre horreur de l'innommable et suggestion aussi, peut-être, d'une reconnexion avec la nature, douloureuse et violente, certes, puisque cette *phoné*, ainsi démarquée du *logos*, appartient aussi bien aux hommes qu'aux animaux. Ailleurs, le cri est soit sujet, soit complément d'agent, mais toujours constitué par la syntaxe comme actant autonome et désancré : « Le cri féroce qui avait effrayé Antonia au Farnedo se fit entendre au même moment [...]. », « l'oreille [...] d'Antonia fut tout à coup frappée d'un cri extraordinaire qui n'était cependant pas nouveau pour elle et qui la fit tressaillir. », « un cri terrible frappa son oreille »<sup>71</sup>. La scission entre l'émetteur et le cri ne favorise pas la constitution du brigand en type.

Le chant se rapproche du cri car Nodier retient surtout ce qui relève du suprasegmental (intonation, accent) et de la *phoné*, le contenu des paroles étant secondaire ou carrément occulté. Cela est particulièrement patent dans le chant dalmate dont on suppose qu'il s'agit d'une langue étrangère, hermétique au narrateur et au lecteur. On pourrait ajouter aussi « hermétique au voyageur », car le passage sur le *pismé* qui suit est une réécriture d'un fragment d'article de 1813<sup>72</sup>:

Tout-à-coup le postillon, qui éprouvait peut-être quelque chose de semblable, ou qui craignait de céder au sommeil, se mit à entonner un *pismé* dalmate, sorte de romance qui n'est pas sans charme quand l'oreille y est accoutumée, mais qui l'étonne par son caractère extraordinaire et sauvage quand on l'entend pour la première fois, et dont les modulations sont d'un goût si bizarre que les seuls habitants du pays en possèdent le secret. Le chant en est extrêmement simple cependant, car il ne se compose que d'un motif répété à l'infini, selon l'usage des peuples primitifs, et de deux ou trois sons au plus qui reviennent dans le même ordre ; ce qu'il y a d'incompréhensible, c'est l'espèce même de ces sons, qui ne paraissent pas procéder de la voix d'un homme, et dont un artifice [...] change à tout moment l'expression, le volume, le lieu

consulté le 10 mars 2019. URL : <http://www.educ-revues.fr/CPHILO/AffichageDocument.aspx?iddoc=34163>. Voir aussi Jean-François Savang, « “Ta en tê phonê” », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 13 | 2018, mis en ligne le 31 mai 2018, consulté le 10 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/2631> ; DOI : 10.4000/carnets.2631.

68. Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, op. cit., « Introduction », p. 12.

69. Nodier, « Des types en littérature », art. cit., p. 63.

70. Jean Sbogar, op. cit., p. 86.

71. *Ibid.*, p. 103, 140, 181.

72. Ces pages parurent d'abord dans le *Télégraphe Illyrien* sous le titre « Poésies illyriennes » les 11, 22 et 25 avril 1813, furent reprises dans les articles « Littérature slave » donnés au *Journal de l'Empire* (4 et 21 février 1824) et, sous le titre « Langue et littérature illyrienne » dans le *Dictionnaire de la conversation*, t. XXXII, Paris, Belin-Mandar, 1836, p. 391-398.

d'origine sensible. C'est une imitation successive et rapide des bruits les plus graves, des cris les plus aigus, et surtout de ceux que l'habitant des lieux déserts recueille au milieu des nuits dans la rumeur des vents, dans les sifflements des tempêtes [...].<sup>73</sup>

La parenté du chant et du cri est ici implicitement avouée : le chant est « sauvage » et recourt à l'imitation des « cris les plus aigus ». Comme le cri, le chant s'émancipe du *logos* et vaut par son surcroît de signifiante. Comme le cri encore, il est désoriginé, puisqu'il ne semble « pas procéder de la voix d'un homme » et que, selon un curieux effet de ventriloquie, son « lieu d'origine sensible » semble se modifier constamment. Mais le chant l'emporte sur le cri parce qu'à l'instar des langues primitives il est imitatif ; il répercute les bruits de la nature, « rumeur des vents » ou « sifflements des tempêtes ». La voix émancipée du *logos* devient la caisse de résonance des voix du monde ; le chant récuse la coupure ontologique entre les mots et les choses et offre un accès direct à l'être. Le désancrage corporel relatif se double alors d'un désancrage temporel, puisque le chant réactive « l'usage des peuples primitifs ». L'individu ne se transcende pas dans la collectivité d'une société contractuelle, mais dans une mémoire collective qui renoue avec l'origine, la tradition. Ce faisant, il permet de restaurer une transparence communicationnelle et de recréer une collectivité empathique, démarquée des sociabilités conventionnelles : les spectateurs qui entendent la romance de l'anémone chantée par le vieillard, « d'abord émus, puis attendris [...] se pressaient en sanglotant ; car dans l'organisation tendre et mobile de l'Istrien, toutes les sympathies deviennent des émotions personnelles »<sup>74</sup>. Il y a donc bien là une utopie phonocentriste, c'est-à-dire une valorisation de la voix aux dépens de l'écrit liée à une métaphysique de la présence. À ceci près, cependant, que Nodier travaille à distinguer la *phoné* du *logos*. Ce décrochage conceptuel trouve probablement sa source dans des présupposés historiques, notamment dans la méfiance à l'égard de la raison des Lumières, d'où découlerait une représentation de la *phoné* comme voix de la nature par opposition au *logos*, voix de la raison.

Sbogar/Lothario frôle parfois cette épiphanie de la voix pleine, cette harmonie momentanée et intersubjective, par exemple lorsqu'il chante la romance de l'anémone en s'accompagnant à la harpe :

Lothario reprit sa romance tout entière, en continuant à s'accompagner de ces accords aériens que la harpe rendait sous ses doigts, et dont la mélodie religieuse se mariait avec son chant de la manière la plus imposante. Parvenu au refrain du vieux Morlaque, il y mit l'accent d'une pitié si douloureuse que tous les cœurs en furent attendris [...].<sup>75</sup>

Mais, dans son cas, la plénitude est dénoncée comme illusion par la dualité qui rompt l'utopie de la présence. Vu que son chant porte sur Sbogar et que le vieux Morlaque qui chantait la même romance n'était peut-être bien qu'une de ses couvertures, il en résulte une scission narratologique qui écartèle Lothario / vieux Morlaque / Sbogar / entre deux plans, dans la mesure où il est à la fois le producteur de la romance proleptique et un de ses personnages. L'épiphanie vocale se fait tragédie intenable, puisqu'elle dénonce le leurre de la présence pleine quand celui qui cherche à l'atteindre proclame que sa nature ne peut qu'être duelle.

73. *Jean Sbogar, op. cit.*, p. 100-101.

74. *Ibid.*, p. 81-82.

75. *Ibid.*, p. 120.

La voix est donc ambivalente. Elle peut à la fois induire une déficience d'être en fragilisant un type évanescent et susciter une épiphanie de la présence qui abolit la distance, qui fait vibrer les mots à l'unisson des choses et qui s'accompagne d'une sorte de resocialisation utopique. La voix romanesque tend probablement un miroir à la voix narrative : la voix fantomisée et désancrée de Sbogar est aussi la voix flottante de l'écrivain, qui n'a plus qu'un corps de papier.

Quant au bruit de la rumeur publique, il inscrit dans le texte la nostalgie d'une littérature orale, dans un texte qui donne à voir la fabrique de la légende. Le cri et le chant, ces épiphanies primitives de la voix, rejoignent les propos de Nodier linguiste sur la langue originelle et esquissent un modèle de communication littéraire entre hommes sensibles qui rémunère le défaut de la société. Mais on retrouve alors le problème posé en introduction : l'écrivain, comme le voleur écartelé entre le bien et le mal, est écartelé entre le regret de l'oral et l'inévitable activité scripturale. Comme l'écrit Rabaté, « [l]a littérature, depuis le tournant de la Modernité, semble vouée à chercher les modes d'inscription d'une présence qui se fuit dans sa trace écrite »<sup>76</sup>. Mais l'écrivain est aussi écartelé entre le larcin, l'inévitable entrecopiage (c'est l'auteur des *Questions de littérature légale* qui parle) et le désir de création, légitime pourtant. C'est ce qui légitime son portrait-charge en voleur dans la préface, polyptotes et dérivations forçant le trait à plaisir au sein d'une dénégation trop appuyée pour être honnête :

tout homme qui avait osé composer *Jean Sbogar* serait convaincu de l'avoir volé. [...] mon malheureux voleur avait été volé au *Corsaire*. [...] [Renouard] me déclara voleur, en sa qualité de juré-critique. Il n'y avait que le nom du volé de changé. Vous me direz que les voleurs ne savent pas toujours le nom des gens qu'ils volent ; mais vous seriez peut-être aussi embarrassé que moi si on vous accusait d'avoir volé Zchocke [*sic*] [...] du crime d'avoir volé Zchocke.<sup>77</sup>

La voix représentée dit ainsi quelque chose de la voix représentante. Du coup, le brigand problématique est fragilisé car il vaut moins par sa consistance typique que par ce qui se joue à travers lui, du moins en 1818. Car dans les années trente, *Mademoiselle de Marsan* le relèguera au magasin des accessoires sans trop de scrupules : « C'étoit le printemps du Farnedo, qui a tout en naissant, des femmes, des fleurs, des papillons ; qui avait cette fois-là, pour qu'il ne manquât rien à son attrait romanesque, des brigands et des dangers »<sup>78</sup>. Nodier use à l'égard de son personnage d'une ironie qui pointait déjà dans la comédie adaptée du roman, représentée le 26 décembre 1818 aux Variétés et à laquelle j'emprunterai le mot de la fin :

FRICANDO  
Jean Sbogar est vraiment  
Un fameux brigand.

Et dire que jusqu'à présent nous n'en avons pas entendu parler.<sup>79</sup>

76. Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999, p. 7.

77. *Jean Sbogar*, op. cit., « Préliminaires », p. 60-62.

78. Nodier, *Mademoiselle de Marsan*, *Œuvres*, op. cit., t. I, 1834, p. 76-77.

79. *Sbogar*, comédie en 1 acte mêlée de couplets, par MM\*\*\* [M.-N. Balisson de Rougemont, F. Du Petit-Méré et E.-C. de Boirie], [Variétés, 26 décembre 1818], Paris, Fages, 1819, Acte I, sc 1.