

Discours du corps et détours de l'écriture :

Jean Sbogar de Charles Nodier

N. B. : Ce texte a été initialement publié en 2007
dans Sylvie Brodziak (dir.), *Le Corps à l'œuvre*, Paris, Le Manuscrit, coll. Féminin/Masculin, pp. 253-268.

Siège des émotions, moyen d'expression des sentiments, le corps joue un rôle majeur dans l'œuvre, tant théorique que littéraire, de Charles Nodier. Dans la fiction, les traits du visage, les gestes, les regards permettent aux personnages de communiquer au-delà des mots et suppléent ainsi aux défaillances d'un langage articulé susceptible de mensonge ou incapable de restituer pleinement la vérité de l'âme. La place accordée par Nodier au motif du corps dans ses récits entre, de plus, en résonance profonde avec sa constante défense des traditions orales et sa virulente critique de l'instruction populaire qui se développe au XIX^e siècle. Par le biais de l'opposition qu'il établit entre les « enchantements de la parole » et les « fléaux » que constituent, selon lui, l'écriture et l'imprimerie¹, Nodier fait en effet l'éloge d'un mode de transmission où le corps joue un rôle essentiel, fonctionnant notamment comme le révélateur d'une pureté originelle, d'une harmonie profonde – non d'un dualisme – entre le corps et l'esprit. La parole, dont Nodier explique, dans ses *Notions élémentaires de linguistique*, qu'elle est née de la « sensation »² chez l'homme primitif, permet en effet de faire jouer pleinement et directement les émotions, les sentiments, tandis que l'écriture fait taire le corps de l'homme pour ne proposer qu'une médiation pernicieuse, « une algèbre stérile et froide pour ceux qui n'en ont pas l'inutile et triste secret »³. L'imprimerie, pour sa part, favorise la diffusion de la « médiocrité » au lieu de permettre la conservation des quelques écrits qui en valent la peine⁴. À une époque où un important mouvement d'alphabetisation et une

¹ Charles Nodier, « Légende de Sœur Béatrix » [1837], in *Contes*, éd. de Pierre-Georges Castex, Paris, Classiques Garnier, 1961, p. 783.

² Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* [1808, 1828 pour la 2^{ème} éd.], Mauzevin, T.E.R., 1984, pp. 10-11 ; et « Langue organique », in *Notions élémentaires de linguistique ou histoire abrégée de la parole et de l'écriture*, [1834], éd. de Jean-François Jeandillou, Genève-Paris, Droz, 2005, pp. 23 et 30.

³ Charles Nodier, « De l'utilité morale de l'instruction pour le peuple », in *Rêveries*, [1832], Paris, Plasma, 1979, p. 176.

⁴ Charles Nodier, « Manuel du libraire et de l'amateur de livres par M. Brunet », in *Mélanges de littérature et de critique*, [1820], Genève Slatkine Reprints, 1973, pp. 400-402 ; et « De la perfectibilité de l'homme et de l'influence de l'imprimerie sur la civilisation », in *Rêveries*, éd. cit., pp. 157-170.

augmentation significative de la diffusion des imprimés consacrent de manière de plus en plus nette la prédominance de la culture de l'écrit sur celle de l'oral⁵, Nodier présente le peuple comme le précieux dépositaire de pratiques culturelles en voie de disparition. Il célèbre notamment les contes de la veillée en insistant sur la valeur irremplaçable de ces moments où la voix du conteur rassemble les auditeurs en présence dans une expérience commune, et il déplore la progressive disparition de ce mode d'échange privilégié qui favorise la « croyance » aux histoires et témoigne de la préservation d'une innocence salutaire⁶.

L'importance accordée au discours du corps dans la fiction constitue l'une des manifestations privilégiées d'un désir d'immédiateté qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Nodier. Toutefois, le rêve d'une communication sans intermédiaire doit se dire – s'écrire – par le détour d'un texte mis en livre ou en journal. Quel sens donner à ce paradoxe ? Qu'en est-il notamment de la relation entre l'auteur et le lecteur ? De fait, la communication littéraire s'établit par le biais d'un médium qui impose l'éloignement des corps. Au XVIII^e siècle, les larmes, versées en abondance par les lecteurs de romans sentimentaux, témoignent de l'ébranlement physique qu'est capable de provoquer chez le lecteur l'immersion dans la fiction⁷. Que doivent cependant ces larmes à l'investissement charnel de l'auteur dans son œuvre, une fois celle-ci écrite et publiée ? Les lecteurs de Rousseau, par exemple, ont le sentiment d'accéder à l'intimité de « Jean-Jacques » par le biais de ses personnages. Rousseau lui-même, au-delà de la méfiance qu'il manifeste vis-à-vis d'une écriture qui altère l'énergie de la parole⁸, semble bien faire de son œuvre le lieu d'une « magie émotive » qui lui permet, en-deçà des mots, de « venir s'offrir en personne », « réconcilié avec son corps »⁹. Les textes de Nodier reflètent, pour leur part, une évolution ambiguë : en 1802, lecteur de *Werther* sur un mode proprement rousseauiste¹⁰, il présente son premier roman *Les Proscrits* comme « l'effusion d'un cœur vivement ému, qui se répand dans le cœur des autres »¹¹ ; bien des années plus tard cependant, il souligne sévèrement l'incapacité de l'écriture à transmettre la « conception intime » de l'écrivain :

Le prestige d'une imagination élevée, servie par une expression heureuse, peut produire sur vous

⁵ François Furet et Jacques Ozouf, *Lire et écrire L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Minuit, 1977.

⁶ « Légende de Sœur Béatrix », éd. cit., pp. 782-783.

⁷ Voir Claude Labrosse, *Lire au XVIII^e siècle. La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*, Lyon/ Paris, Presses universitaires de Lyon / CNRS, 1985, p. 88 sq.

⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, [1781], Paris, Flammarion, 1993. Voir le chap. « De l'écriture ».

⁹ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 167. Voir l'ensemble du chap. « Les malentendus », pp. 149-215.

¹⁰ Nombre d'écrits de Nodier témoignent de la lecture passionnée qu'il fait de *Werther* dans sa jeunesse. Il y revient notamment dans plusieurs des nouvelles préfaces qu'il écrit pour ses romans en 1832.

¹¹ Charles Nodier, *Correspondance de jeunesse*, éd. de Jacques-Remi Dahan, Genève, Droz, 1995, t. 1, p. 180.

quelque impression relative ; mais demandez au grand écrivain qui agit alors sur vous, ce qu'il pense de la langue dont il se sert, quand il est obligé de l'approprier à la traduction de sa pensée. Il vous dira que cette langue est un masque, une larve, un cadavre. [...] L'âme inspirée de l'orateur et du poète doit comprendre profondément que cet impuissant artifice n'est guère bon, comme un truchement grossier, qu'à se faire entendre des barbares.¹²

La lettre, toujours seconde, échoue à restituer la pensée, car elle prive cette dernière du nécessaire ancrage dans le corps que lui assure la parole.

Comment cette vision ambivalente de la communication littéraire trouve-t-elle à s'exprimer dans la fiction nodiérienne ? Après avoir analysé ce que l'inscription du discours des corps dans l'œuvre de Nodier doit au rêve rousseauiste de « *transparence des cœurs* »¹³, nous nous attacherons à étudier l'utilisation spécifique que fait l'écrivain de ce motif dans *Jean Sbogar*, publié en 1818. Ce récit offre la vision désenchantée d'un monde où le corps souffre et où la communication s'opacifie de manière radicale. Il nous semble cependant que ce roman témoigne également des efforts faits par Nodier pour instaurer, dans les détours de l'écriture, une relation qui, si elle ne peut s'apparenter à une communication immédiate, joue en permanence sur le non-dit, permettant ainsi, malgré tout, de retrouver quelque chose de l'implicite que procurerait la mise en présence des corps de l'auteur et du lecteur.

Dans sa réflexion sur l'origine des langues, Nodier se contente de faire allusion au « langage de la physionomie et du geste »¹⁴, centrant avant tout son propos sur l'apparition du « langage vocal ». À l'inverse de Condillac ou de Rousseau, il ne développe donc pas explicitement une théorie sur le « langage d'action » primitif¹⁵ ou sur les « signes physiques »¹⁶. Néanmoins, à l'instar de ce que l'on peut trouver dans *La Nouvelle Héloïse*¹⁷, nombre de ses fictions sont traversées par le rêve d'une communication idéale, fondée en grande partie sur le langage du corps. Le regard, les gestes, les larmes, la pression des mains permettent l'instauration d'un échange fusionnel, notamment dans le domaine amoureux. Dans *Thérèse Aubert*¹⁸ par exemple, l'amour secret entre

¹² « L'invention de la lettre », in *Notions élémentaires de linguistique*, éd. cit., p. 76.

¹³ J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, éd. cit., p. 10.

¹⁴ « Le don de la parole a pour auxiliaires, et quelquefois pour suppléants, l'expression et le langage de la physionomie et du geste ; mais quoique ces moyens soient déjà intelligentiels et probablement primitifs, ils appartiennent à la mimique plutôt qu'à linguistique proprement dite, et ce n'est pas maintenant le lieu de s'en occuper. » (Ch. Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, éd. cit., p. 6).

¹⁵ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, II, chap. 1, § 1 (cité par Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, éd. cit., p. 179).

¹⁶ Rousseau, *Dialogues* [1780], in *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1959, I, p. 825.

¹⁷ « Jamais ce qu'on dit à un ami peut-il valoir ce qu'on sent à ses côtés ? Mon Dieu ! qu'une main serrée, qu'un regard animé, qu'une étreinte contre la poitrine, que le soupir qui la suit disent des choses ! et que le premier mot que l'on prononce est froid après tout cela ! » (V^e partie, lettre III) (Passage analysé par Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, éd. cit., p. 183).

¹⁸ Charles Nodier, *Thérèse Aubert*, [1819], *Œuvres de Charles Nodier*, [1832], Genève, Slatkine Reprints, 1998, t. 2.

Adolphe et Thérèse ne peut se manifester que par le biais du corps, quand la parole amoureuse est longtemps hésitante, frappée d'interdit. Les corps se frôlent, s'étreignent sans se prendre totalement – l'union n'est pas consommée – mais en eux réside le secret d'une « transparence des cœurs » idéale. Dans la plupart des contes publiés par Nodier dans les années 1830, la représentation du corps est assortie des mêmes enjeux¹⁹. On observe en outre, que ce soit au niveau extra-²⁰ ou intradiégétique, l'importante place accordée par le texte à la figure d'un lecteur-auditeur appelé à réagir *physiquement* au texte. Le lecteur est bien souvent, en effet, incité à s'identifier au narrateur premier en train d'écouter le récit d'un personnage. Le langage du corps sert généralement alors de contrepoint silencieux à l'échange verbal. Dans *La Filleule du Seigneur*, un dialogue muet s'installe entre Suzanne et le narrateur :

Je cherchai la main qui m'avait quitté. La mienne était ardente ; elle la pressa [...] Ses paupières s'abaissèrent avec un calme mélancolique [...] Je l'enveloppais d'un de mes bras [...] Je craignis d'aigrir sa peine, et je gardai le silence. Elle me regarda encore, et moi je pleurais. Il y avait une larme sur ma joue ; elle l'essuya du dos de sa main. Une autre était tombée sur sa main, elle la recueillit avec sa bouche.²¹

Le discours du corps permet l'instauration d'un échange émotionnel intense en même temps qu'il le traduit. Le lecteur est invité à s'identifier à l'image d'auditeur sensible et bienveillant que lui renvoie le texte. Nodier semble rêver d'un lecteur ami avec lequel entretenir une relation non médiatisée.

Dans de nombreux récits de Charles Nodier, la plénitude procurée par le discours du corps se révèle néanmoins éphémère. L'amour se dit essentiellement sur le mode de la perte parce qu'il est relégué dans un temps irrémédiablement enfui et parce que les mots sont incapables de restituer la vérité et la force de l'échange passé. La mise en scène d'une communication par le biais du corps traduit, tout comme la réflexion sur les langues originelles, la nostalgie d'un « âge d'or » à tout jamais perdu²². Lorsque le bonheur s'est effacé, demeure éventuellement la possibilité de partager les bribes du souvenir avec un auditeur compatissant, mais cette compensation ne peut être totalement satisfaisante.

*Jean Sbogor*²³ est sans doute le récit de Charles Nodier qui situe avec le plus de netteté le discours du corps dans un passé irrémédiablement disparu. La « transparence des cœurs » ne semble

¹⁹ Caroline Raulet, *La figure du lecteur dans les Contes de Charles Nodier*, mémoire de maîtrise, sous la direction de D. Compère, Paris III, 1998.

²⁰ Voir, par exemple, Charles Nodier, « Histoire d'Hélène Gillet », in *Contes*, éd. cit., pp. 330-332.

²¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

²² Anne-Marie Roux, « L'âge d'or dans l'œuvre de Nodier. Une recherche du temps perdu à l'époque romantique », in *Romantisme*, n° 16, 1977, pp. 20-33.

²³ Charles Nodier, *Jean Sbogor*, [1818], éd. de Jean Sgard, Paris, Champion, 1987. Nous ne tenons cependant pas compte des « préliminaires » de 1832 que contient cette édition, nous référant avant tout à l'état du texte de 1818.

de mise ni entre les personnages ni entre l'auteur et le lecteur.

Sbogar, un brigand qui lutte pour renverser l'ordre social, tombe amoureux d'Antonia, séduit par la pureté de la jeune fille. Il se présente à elle sous l'identité de Lothario, jeune seigneur énigmatique²⁴. L'amour qui naît entre les deux jeunes gens peut alors se passer de mots pour s'exprimer. Ainsi Lothario en train d'observer la mer est-il ému de voir sa peur du néant devinée par Antonia :

[...] sa physionomie, si mobile, si animée, si expressive, peignait ce qui se passait en lui avec autant de netteté, autant de précision que la parole. On lisait dans ses regards le rapprochement pénible que faisait son esprit [...] Un jour Antonia, pénétrée de cette idée comme s'il la lui avait communiquée, s'élança jusqu'à lui [...] et, saisissant sa main de toute la force dont elle capable :
- Dieu, Dieu ! s'écria-t-elle en lui indiquant du doigt la ligne indécise où la dernière vague se mêlait au premier nuage... il est là !
Lothario, moins surpris que touché d'avoir été compris, la pressa contre son sein.²⁵

L'essentiel du dialogue se joue ici en dehors des mots. La pression des mains et l'étreinte finale permettent un rapprochement aussi bien physique que moral entre Lothario et Antonia. De tels moments sont néanmoins rares. La communication entre les deux amants est rapidement vouée à l'échec. La physionomie de Lothario demeure aussi énigmatique que son comportement²⁶, et le jeune homme, effrayé par l'amour qu'il lit dans les regards d'Antonia²⁷, finit par fuir sa bien-aimée, coupant ainsi tout contact physique avec elle. Tout au long du récit, la myopie puis la folie d'Antonia sont, de surcroît, symptomatiques d'un monde où la communication s'opacifie.

De fait, le récit de Nodier décrit un espace géographique et social en plein bouleversement : occupée par plusieurs armées successives, l'Istrie oscille entre une « liberté orageuse » et la mise en place d'institutions juridiques et sociales toujours précaires²⁸. Lothario/Sbogar décrit les souffrances d'un peuple agonisant déchiré entre le souvenir de « ses anciennes mœurs [...] ses anciennes lois » et un présent corrompu par les « intérêts » des « méchants »²⁹. L'aspiration à retrouver l'« état naturel » des origines³⁰ acquiert cependant une violence néfaste dans une société en déclin : le corps devient essentiellement un vecteur de brutalité. Lothario reconnaît les dangers de l'attrait pour une liberté sans bornes, mais il fait de cette aspiration « noble et touchant[e] » la seule source de régénérescence possible d'un monde en ruines et la place au centre de son combat.

Au chapitre 12, on comprend que la situation politique de l'Istrie fait écho à un drame plus

²⁴ Le lecteur ignore que les deux personnages masculins ne font qu'un, mais nombre d'indices l'invitent rapidement à effectuer un rapprochement entre eux. Voir la dernière partie du présent travail.

²⁵ *Ibid.*, pp. 138-139.

²⁶ Sous le signe d'une perpétuelle instabilité, le personnage *résiste* d'ailleurs tout autant à la curiosité d'Antonia qu'à l'activité herméneutique du narrateur. Voir le premier portrait qui est fait de lui p. 117.

²⁷ *Ibid.*, p. 152.

²⁸ *Ibid.*, pp. 77-78.

²⁹ Pour toutes les citations du paragraphe voir pp. 147-148.

³⁰ On reconnaît là l'une des variations nodiériennes du motif de « l'âge d'or » évoqué plus haut.

personnel vécu par Lothario : tout jeune homme, ce dernier a eu le bonheur de découvrir au sein des montagnes Clémentines du Monténègre, loin d'une « civilisation » honnie, l'harmonie physique et morale d'« un peuple libre qui jouit de la pureté de ses sentiments naturels »³¹. Obligé de quitter ce havre de paix à la suite d'une invasion étrangère, Lothario garde une infinie nostalgie de cette « société du premier âge »³². Cet épisode explique nombre des contradictions de Sbogar/Lothario. La double identité de ce personnage emblématise les aspirations contradictoires d'une figure déchirée entre un présent corrompu et un passé idyllique qui nécessite le recours à la violence pour être reconquis. Dans les montagnes Clémentines, le bonheur de Lothario, était uniquement limité par sa solitude : il ressentait en effet le besoin de partager son existence avec une femme. Revenu dans la « civilisation », il ne parvient pourtant pas à réaliser son rêve de fusion amoureuse. De même qu'il aspire à trouver Dieu sans jamais y parvenir³³, il ne réussit pas à assumer son amour pour Antonia. La violence de sa lutte lui a fait perdre à tout jamais son innocence, et il meurt de ce déchirement intérieur plus encore que de son combat pour renverser l'ordre social. Hélène Lowe-Dupas décrit bien la « coupure » qui traverse l'âme de Lothario/Sbogar³⁴, avant de traverser son corps lors de l'exécution finale. Dans *Jean Sbogar*, la « transparence » des corps et des cœurs ne s'instaure donc que très fugitivement. Le corps des personnages est d'abord un corps souffrant, à l'image d'une société en décomposition.

Dans *Jean Sbogar*, la communication littéraire s'écrit, elle aussi, sur un mode relativement opaque loin du registre de l'empathie décrit plus haut. Les supports d'identification proposés au lecteur sont transitoires, incertains³⁵. On n'a que rarement accès aux motivations et aux sentiments de Lothario. Le point de vue adopté est massivement celui d'Antonia, mais mettant en évidence le manque de lucidité de la jeune fille, le narrateur incite le lecteur à garder ses distances vis-à-vis d'elle. Lui-même, figure peu individualisée, ne s'adresse pas au narrataire sur le mode de la confiance. De plus, parfois peu clairvoyant nous le verrons, il peine à éclairer certains enjeux du récit.

Ces procédés d'écriture ont-ils à voir avec le choix d'un médium – celui du livre – vivement critiqué par ailleurs pour son incapacité à restituer la « conception intime » de l'écrivain³⁶ ? Cette interprétation se doit d'être nuancée. Il semble que Nodier, en dépit de la méfiance qu'il affiche vis-à-vis de l'imprimerie, ait tenté d'établir, dans l'ensemble de son livre, une connivence spécifique

³¹ *Ibid.*, p. 158.

³² *Ibid.*, p. 159.

³³ *Ibid.*, p. 130.

³⁴ Hélène Lowe-Dupas, *Poétique de la coupure chez Charles Nodier*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995, p. 106.

³⁵ De plus, le lecteur n'est jamais interpellé en tant que tel.

³⁶ Voir plus haut dans la présente étude.

avec son lecteur.

Par le biais de la publication, le roman sort de la sphère du *privé* pour entrer dans la sphère du *public*. La composition du texte sur les presses de l'imprimeur, le choix d'un format et d'un type de papier, l'ajout d'un péri-texte éditorial, donnent *corps* au texte au prix d'un effacement du *corps* de l'auteur³⁷, en même temps qu'ils inscrivent au cœur du texte le rôle joué par les artisans du livre dans l'élaboration de l'œuvre publiée, autant d'intermédiaires entre l'auteur et le lecteur. Or on observe, au seuil de *Jean Sbogar*, une mise en scène appuyée de la disparition de l'auteur. Les éditeurs insistent sur son éloignement au moment de la publication du roman : « L'auteur de cet ouvrage nous a envoyé son manuscrit au moment où il se disposait à franchir l'espace qui le séparait encore de la Russie »³⁸. Au vide créé par le départ en Russie, répond de surcroît l'absence de nom d'auteur sur la page de titre. Ce choix de l'anonymat est d'ailleurs souligné dans la suite de l'avertissement des éditeurs : « Il [l'auteur] nous a imposé l'obligation de ne pas le nommer ; mais nous n'avons pu lui promettre que le public ne saurait le reconnaître »³⁹. Ainsi, l'insistance sur l'*incognito* de cet auteur doublement « absent » contribue paradoxalement à renforcer son énigmatique présence au seuil de l'œuvre et instaure un jeu de piste avec le lecteur tout au long du récit.

La mise en scène initiale de l'interrogation au sujet de l'identité de l'auteur entretient, en effet, des liens étroits avec une intrigue fondée en large partie sur l'élucidation de l'identité de l'énigmatique Sbogar/Lothario. L'attente du personnage éponyme est savamment orchestrée au cours des premiers chapitres : la figure du brigand prend tout d'abord consistance à travers les multiples légendes qui sont rapportées à son sujet⁴⁰. Cependant, lorsque Sbogar apparaît effectivement dans la narration sous les traits d'un jeune chanteur mystérieux⁴¹, il est bien différent du portrait tracé de lui par la rumeur populaire. Il n'est alors identifié ni par les autres personnages ni par le narrateur. L'ironie de l'auteur est manifeste dans l'écart entre le discours sentencieux que vient de délivrer Mme Alberti sur la physionomie nécessairement féroce du brigand et la caractérisation de cet inconnu à la voix mélodieuse qui passe à proximité d'Antonia et de sa sœur. En dépit de l'assurance de Mme Alberti, des indices⁴² invitent en effet le lecteur à percevoir qu'il

³⁷ À l'inverse, l'auteur qui lit son œuvre dans un salon par exemple, donne à son texte une épaisseur charnelle qui disparaît dans le cas de la communication différée imposée par la publication.

³⁸ *Ibid.*, p. 214.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Au chap. 2.

⁴¹ Au chap. 3.

⁴² Le narrateur a précisément déjà souligné le manque de discernement de Mme Alberti. De plus, le caractère étrange et quasi surhumain de l'apparition, ainsi que le cri de bête sauvage qui semble provenir du jeune homme rappellent les légendes du chapitre 2.

s'agit là du brigand. Dans la suite du roman, Jean Sbogar apparaît à nouveau sans être nommé, mais des signes récurrents⁴³ permettent à chaque fois au lecteur de l'identifier. À partir du chapitre 6, ce jeu se prolonge par la progressive mise en évidence de l'identité entre Sbogar et Lothario. Le plaisir de la lecture naît ainsi d'une révélation pressentie mais sans cesse différée, d'un savoir secret partagé avec l'auteur à l'insu du narrateur. Le récit se clôt de manière significative lorsque Antonia apprend que Lothario est en réalité Jean Sbogar : cette révélation provoque la mort de la jeune fille ; faisant basculer la communication romanesque du côté de l'explicite, elle indique aussi l'impossibilité de poursuivre dans les mêmes termes l'échange avec le lecteur.

Le plaisir du lecteur naît aussi du jeu avec une figure auctoriale qui ne cesse de suggérer sa présence dans l'ensemble du livre. L'ironie que Nodier exerce implicitement à l'encontre du manque de lucidité des personnages et du narrateur s'exerce aussi vis-à-vis de lui-même. Sbogar/Lothario qui fait l'objet du jeu de piste précédemment analysé constitue, en effet, à bien des égards, un double malheureux de l'auteur. Il livre ses pensées à ses « tablettes » mais celles-ci n'éclairent en rien Antonia qui en prend connaissance. Il s'apparente aussi à une figure auctoriale en raison de son don d'ubiquité et de l'omniscience qu'il manifeste à plusieurs reprises⁴⁴ – omniscience qui fait souvent cruellement défaut au narrateur. Plusieurs passages de l'œuvre incitent quasi explicitement à opérer ce rapprochement : au chapitre 15 par exemple, Antonia, décrivant les créatures de son cauchemar, présente Sbogar comme « le magicien qui présidait à tous ces enchantements de la mort »⁴⁵. Or dans le lexique nodierien, l'*enchantement* renvoie au pouvoir exercé par l'auteur sur son lecteur⁴⁶. Incapable d'empêcher Antonia de mourir, Sbogar se révèle cependant un piètre maître de la fable.

La relation qui se noue entre l'écrivain et le lecteur de *Jean Sbogar* dans les détours de l'écriture se fonde ainsi sur une double quête : celle du personnage principal, mais aussi celle d'un écrivain dont le corps s'est comme dissous dans le corps du livre. La connivence appelée de ses vœux par le texte se révèle fragile, assujettie qu'elle est à la perspicacité du lecteur. C'est aussi ce qui fait tout son prix. Dans les contes publiés ultérieurement par Nodier, le lecteur se voit représenté en auditeur d'un auteur-conteur : se fait ainsi entendre le désir d'un échange où le récit, délivré par le biais de la parole, pourrait se doubler d'un non-dit où le corps jouerait un rôle essentiel. Dans *Jean Sbogar* rien de tel. L'analyse de ce récit montre néanmoins de quelle manière Nodier a pu

⁴³ Le lecteur s'habitue, par exemple, à associer à Sbogar le chapeau à panache mentionné lors de la première apparition.

⁴⁴ Il déclare par exemple à Ziska à propos d'Antonia : « Mon âme s'attache à elle, plane sur elle, vois-tu, et la suit à travers cette courte vie, au milieu de toutes les embûches des hommes et de la destinée, sans qu'elle m'aperçoive un moment. » (*Ibid.*, p. 91).

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 193-194.

⁴⁶ Caroline Raulet, *La figure du lecteur dans les Contes de Charles Nodier*, op. cit., pp. 44-46.

mettre les ressources de l'écriture romanesque au service de la quête d'un lien oblique avec son lecteur. Le corps de l'auteur disparaît dans l'écriture, mais le texte s'attache à susciter le *désir* de s'en approcher malgré tout. Toutes les ambivalences de Nodier apparaissent ici : sa défense nostalgique et conservatrice d'une culture orale en voie de disparition ne doit pas occulter son exploration concertée de l'écriture romanesque, notamment son souci de fonder la communication littéraire sur la recherche d'un implicite. C'est par ce détour – davantage que par la mise en scène d'une oralité nécessairement factice – que Nodier nous semble retrouver dans *Jean Sbogar* quelque chose de la muette éloquence du corps, le plaisir d'un non-dit partagé.

Pour citer cet article : Caroline Raulet-Marcel, « Discours du corps et détours de l'écriture : *Jean Sbogar* de Charles Nodier », Site des *Cahiers d'Études Nodieristes*, mis en ligne le 01 janvier 2012. URL : www.cahiers-nodieristes.fr