

# Pourquoi et dans quel but faut-il lire Manzoni aujourd'hui?

Autor(en): **Stäuble, Antonio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **47 (2004)**

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-269101>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## POURQUOI ET DANS QUEL BUT FAUT-IL LIRE MANZONI AUJOURD'HUI ?<sup>1</sup>

En choisissant le titre de cette leçon, j'ai cédé à la tentation d'imiter un modèle illustre, la leçon inaugurale prononcée par Friedrich Schiller à l'université de Jena en 1789, intitulée *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte* ? En des temps plus proches de nous, en 1967, Hans Robert Jauss intitula sa leçon inaugurale de Constance *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturwissenschaft* ?<sup>2</sup> Vous aurez remarqué que j'ai choisi une formule un peu plus radicale : *faut-il lire* et non pas simplement *lit-on* (*imitatio* et *variatio*, donc).

Le titre ne cache pas un certain goût de la provocation, car il s'agit pour moi d'un double défi.

Le premier est personnel : bien entendu, pendant les 34 ans que j'ai eu l'honneur de passer dans cette université, j'ai souvent parlé de Manzoni dans mes cours, mais il n'a pas occupé beaucoup de place dans mes publications : juste deux petits articles sur des sujets très ponctuels<sup>3</sup>. C'est peu pour un auteur que je persiste à considérer comme un des plus grands écrivains de la littérature italienne, peut-être même le plus grand après Dante. En choisissant Manzoni comme sujet de ma dernière leçon, je fais donc amende honorable.

---

<sup>1</sup> Je publie ici le texte de la « leçon d'honneur » prononcée à l'université de Lausanne le 5 novembre 2003, en conclusion de mon enseignement universitaire. Je reprends le texte tel quel, en ajoutant en note seules les références indispensables.

<sup>2</sup> Publiée in H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort, Suhrkamp, 1970, pp. 144-207.

<sup>3</sup> A. Stäubli, « Il palazzotto di don Rodrigo e il castello dell'Innominato », in *Revue des études italiennes*, 37, 1991, pp. 39-46 ; Id., « Equilibri interni nella struttura del "Cinque maggio" di Manzoni », in *Itinerari europei. Letteratura – Lingua – Società. Per Giovanni Bonalumi*, p. p. O. Lurati et R. Martinoni, Locarno, Dadò, 1991, pp. 117-112.

La deuxième raison est plus consistante : il s'agit de parler d'un auteur dont l'importance et l'actualité sont quelquefois mises en doute aujourd'hui et dont l'inspiration religieuse peut sembler anachronique dans notre époque qui se veut sécularisée. D'où la tentation de voir dans le roman *I promessi sposi* une sorte d'œuvre de propagande écrite dans un but édifiant<sup>4</sup>.

Cependant, le roman de Manzoni reste une borne incontournable dans l'histoire du roman italien moderne<sup>5</sup> ; et il est réjouissant que soit actuellement en cours de réalisation l'Édition Nationale des *Œuvres complètes* de Manzoni, par les soins du Centro Nazionale di Studi manzoniani de Milan et grâce à l'engagement financier d'une grande banque lombarde.

Quant à la France et aux pays francophones, Manzoni n'est pas très aimé dans les milieux intellectuels. Il suffit de penser aux élucubrations de Jean-François Revel, dans son livre juvénile (et passionnément injuste), intitulé par antiphrase *Pour l'Italie*<sup>6</sup>, visant à prouver que Manzoni n'est pas un grand écrivain tout en en étant un... Encore récemment, Bruno Toppan a fait état de ce qu'il appelle l'« incompréhension » et l'« infortune » de Manzoni en France<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Cf. par exemple A. Moravia, « Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico », in *L'uomo come fine*, Milan, Bompiani, 1964, pp. 167-205.

<sup>5</sup> Cf. la thèse de mon élève Fabio Dal Busco (qui sera prochainement soutenue à l'université de Lausanne) intitulée « *La storia e la favola* ». *Ricorrenze e varianti del modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo d'ambiente seicentesco*.

<sup>6</sup> Paris, Julliard, 1958, pp. 46-60.

<sup>7</sup> B. Toppan, « La "Lettre à M. C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie" d'Alessandro Manzoni », in *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, Etudes réunies par F. Livi, préface de Chr. Bec, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 95-108. Voir aussi G. Macchia, préface à A. Manzoni, *Les Fiancés*, traduction d'Y. Branca, Paris, Gallimard, 1995, pp. 9 et 29 : « Aujourd'hui encore, bien des Français considèrent Manzoni comme un catholique timide et solitaire, perdu dans ses méditations, une sorte d'égoïste tranquille [...] Il écrivait au moment où les grands romanciers français n'étaient pas encore apparus à l'horizon. »

Encore une sorte de défi : parler de Manzoni en pays francophone, où, on le sait bien, *Lutetia locuta causa soluta*.

C'est d'autant plus étonnant que Manzoni était nourri de culture française : un vaste éventail qui va des moralistes et des prédicateurs du Grand siècle à Voltaire et aux idéologues des Lumières (Destutt de Tracy, Cabanis, Fauriel). Il est vrai qu'il était moins en syntonie avec la culture française du siècle dans lequel il a vécu, le XIX<sup>e</sup>.

En France, en particulier, on entend répéter que Manzoni est typiquement italien ou trop ostensiblement catholique. Or, je me méfie de l'adverbe *typiquement*, derrière lequel je vois se dresser le spectre du lieu commun, voire du racisme. Quant à la composante religieuse, je pense que, sans nullement mettre en doute l'orthodoxie catholique de Manzoni, sa religiosité inquiète peut cependant parler aussi bien à qui, comme le soussigné, pratique une autre confession, qu'à ceux que l'on appelle par un euphémisme moderne libres-penseurs.

Une sensibilité marquée par une rigueur janséniste, l'héritage des Lumières, ainsi que les idées politiques favorables à l'unification de l'Italie (y compris le refus du pouvoir temporel et le choix de Rome comme capitale du futur royaume, contre la volonté de l'Eglise) : voilà quelques composantes de la personnalité de Manzoni qui pourraient ne pas déplaire aux protestants et aux libres-penseurs.

Mais ce n'est pas de cela que je veux parler aujourd'hui. Cette leçon sera consacrée à un personnage des *Promessi sposi* qui fait une apparition relativement courte dans le roman, mais dont l'intervention – placée juste au milieu de l'intrigue – est décisive pour le déroulement de l'action et pour sa conclusion.

Les grandes lignes du récit sont très simples et communes à un grand nombre de romans : une histoire d'amour qui se heurte à une série d'obstacles qui en retardent l'aboutissement. Toutefois, et malgré le titre, les *Promessi sposi* ne sont pas, ne veulent pas être, un roman d'amour, n'en déplaît à ceux qui trouvent un défaut dans l'absence de sexualité. Ils sont surtout un roman historique, une grande fresque de la Lombardie du XVII<sup>e</sup> siècle et de la société de l'époque, vues naturellement à travers la vision négative que les

hommes du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle avaient de l'époque de la Contre-Réforme et de la domination espagnole. L'action se déroule entre 1628 et 1630, en pleine guerre des Trente ans. Deux jeunes paysans de la région de Lecco, sur le lac de Côme, Renzo et Lucia, voient leur projet de mariage entravé par un hobereau local, Don Rodrigo, qui s'est entiché de la jeune fille ; il menace le curé pour qu'il ne célèbre pas le mariage et essaie sans succès d'enlever Lucia. Les deux jeunes gens doivent s'enfuir du village et se séparer pour une période d'environ deux ans au cours desquels ils passeront à travers toute une série d'épreuves, en particulier les trois grands fléaux bibliques, la famine, la guerre et la peste, avant de se retrouver et de réaliser leur projet.

Après l'enlèvement manqué de Lucia, Don Rodrigo décide de recourir à l'aide d'un autre tyranneau, plus puissant et plus scélérat que lui : le personnage dont je voudrais maintenant parler, et dont Manzoni ne nous révèle pas le nom, se bornant à l'appeler l'Innominato, l'Innomé, créant ainsi autour de lui une aura de mystère. C'est lui qui fera enlever Lucia par ses *bravi* (sorte de serviteurs et hommes de main à la fois) ; mais, quand elle est emmenée au château, le spectacle de cette jeune fille en proie à la terreur, invoquant Dieu dans sa détresse, le frappe profondément et il décide de changer de vie et de libérer sa captive. Et c'est à partir de ce moment que l'histoire prendra un autre tournant qui aboutira au *happy ending* ; Lucia devra, il est vrai, affronter d'autres obstacles, mais ils viendront d'événements extérieurs (la guerre, la peste) et non plus des hommes.

Si l'histoire de Lucia est bien sûr inventée et se rattache au vieux *topos* de la jeune fille innocente persécutée par un méchant individu (pensons à Richardson, à Scott, aux romans gothiques anglais, dont Manzoni, de son propre aveu, était un lecteur friand<sup>8</sup>), l'Innominato

---

<sup>8</sup> Manzoni a parlé de son intérêt pour les romans gothiques à son beau-fils Stefano Stampa ; cf. P. Giannantonio, « Manzoni e il romanzo "nero" », in *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna* (Atti dell'XI congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana ; Napoli, aprile 1982), Naples, Loffredo, 1985, pp. 391.

est en revanche un personnage historique. Dans les histoires de Milan qu'il avait consultées quand, dans le sillage du succès de Walter Scott, il avait décidé d'écrire un roman historique, Manzoni avait pu lire qu'avait existé, dans la Lombardie du XVII<sup>e</sup> siècle, un homme nommé Bernardino Visconti, seigneur du château de Brignano. Celui-ci, après avoir exercé le brigandage, avait changé de vie à l'issue d'une rencontre avec le Cardinal Federico Borromeo, archevêque de Milan. Manzoni s'empare du personnage et en fait le véritable pivot de l'action : un des rares titans romantiques de la littérature italienne.

Il est peut-être intéressant de rappeler que Manzoni, une dizaine d'années plus tôt, avait projeté de composer un poème historique sur la fondation de Venise, mais qu'il s'était heurté à une difficulté : l'absence d'un grand personnage, qu'il aurait fallu trouver dans les chroniques ou dans les histoires peu connues<sup>9</sup>. Et c'est bien dans les chroniques qu'il a trouvé Bernardino Visconti. En bon romantique, Manzoni était fasciné par les grandes individualités, mais il voulait qu'elles soient bien ancrées dans l'histoire.

En guerre avec la société de son époque, l'*Innominato* se distingue par toute une série d'actions scélérates et il entretient une petite armée privée de malfaiteurs ; il est également capable quelquefois de redresser des torts et de protéger les faibles. Les comparaisons que l'on a faites soit avec Robin Hood soit avec de grands personnages du Romantisme européen, tels Karl Moor (*Die Räuber* de Schiller) ou Conrad (*The Corsair* de Byron), sont trop faciles et ne rendent pas vraiment compte de la complexité du personnage et encore moins du message que Manzoni voulait faire passer. Manzoni met l'accent sur les traits extrêmes du personnage, dans le bien comme dans le mal, sur son intransigeance, surtout sur son goût du pouvoir, sur sa volonté sans bornes, trait fondamental de son caractère : il est dit que, après sa conversion, sa volonté aura bien changé de but, mais n'aura été nullement affaiblie. Manzoni se plaît à souligner la forte personnalité, même dans la courte présentation physique qu'il en donne :

---

<sup>9</sup> Cf. J. Goudet, « Gli anni francesi del Manzoni (1805-1810) », in *Italianistica*, 2, 1973, pp. 133-151, p. 110.

Era grande, bruno, calvo ; bianchi i pochi capelli che gli rimanevano ; rugosa la faccia : a prima vista, gli si sarebbe dato più de' sessant'anni che aveva ; ma il contegno, le mosse, la durezza risentita de' lineamenti, il lampeggiar sinistro, ma vivo degli occhi, indicavano una forza di corpo e d'animo, che sarebbe stata straordinaria in un giovane.

[Il était grand, brun, chauve ; tout blancs, le peu de cheveux qui lui restaient ; le visage creusé de rides : à première vue, on lui donnait plus des soixante ans qu'il avait ; mais le maintien, les mouvements, l'énergique fermeté des traits, l'éclat sinistre mais très vif du regard, indiquaient une force de corps et d'âme qui chez un jeune homme même n'eût pas été ordinaire<sup>10</sup>.]

Le vieux bandit a gardé l'énergie de la jeunesse et l'aplomb du grand seigneur.

Manzoni souligne l'abîme entre le grand malfaiteur et le médiocre vaurien Don Rodrigo, qui n'a même pas droit à une description physique et dont les entreprises les plus audacieuses sont ce que l'on appellerait aujourd'hui « harcèlement sexuel » : une différence que font ressortir aussi les descriptions, aux traits fortement opposés, des châteaux des deux personnages<sup>11</sup>. Le mot *château* est le dernier du chapitre 19 et le premier du chapitre 20 : la figure rhétorique de l'anadiplose est fréquente pour lier entre eux les chants des poèmes épiques de la Renaissance (Arioste, Tasse), mais, pour lier deux chapitres des *Promessi sposi*, elle est employée seulement ici : il ne semble pas que ce soit un hasard, mais plutôt un signal que quelque chose de décisif va se passer<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Les citations françaises sont tirées de la traduction d'Yves Branca, citée dans la note 7.

<sup>11</sup> Cf. A. Stäuble, « Il palazzotto... », cité.

<sup>12</sup> J'ai souligné l'intérêt de cette figure rhétorique dans l'article « Il palazzotto... », cité, p. 40 ; voir aussi maintenant A. M. Negri, « Sulla struttura dei *Promessi sposi* », in *Giornale storico della letteratura italiana*, 175, 1998, pp. 416-419, à la p. 416.

On a beaucoup écrit sur la conversion de l'Innominato. On a évoqué les *Confessions* de Saint-Augustin, ainsi que l'expérience de Manzoni lui-même, qui, libre-penseur dans sa jeunesse, avait retrouvé la foi : ce ne fut probablement pas l'effet d'une fulguration soudaine sur la voie de Damas, comme pourrait le laisser entendre la plaque dans l'église parisienne de Saint-Roch (où la « fulguration » aurait eu lieu), mais bien plutôt l'aboutissement d'une crise, le résultat d'une évolution, même si un événement précis a sans doute contribué au déclenchement final. D'ailleurs, la vie intérieure de Manzoni a toujours été inquiète, marquée par des angoisses et des névroses, par des doutes qui concernaient aussi bien l'homme que le sens de son propre travail de romancier : un homme tourmenté, contrairement à l'impression que pourrait laisser une lecture superficielle de son œuvre. Il est toujours hasardeux de vouloir interpréter un texte littéraire à la lumière de la biographie de l'auteur, mais il n'est pas impossible que Manzoni ait prêté à l'Innominato un peu de ses doutes, de ses inquiétudes ; cependant, ce n'est pas le motif déterminant.

Comme c'est en l'espace d'une seule nuit que la crise de l'Innominato atteint son apogée et son dénouement, on a voulu évoquer la conversion de Pascal dans la nuit du 23 novembre 1654. Mais j'ajouterai un souvenir biblique : la lutte de Jacob avec Dieu pendant une nuit (*Genèse* 32, 24-32), d'où Jacob sort renouvelé, devenu Israël, comme l'Innominato sort renouvelé de cette expérience ; l'un et l'autre ont laissé leurs forfaits derrière eux.

Quant au sens que Manzoni a voulu donner à la conversion de l'Innominato et aux raisons qui l'ont poussé à attribuer un rôle décisif à ce personnage, on a proposé des interprétations différentes et souvent divergentes (ce qui prouve la complexité du personnage). Il va de soi que ma lecture est *une* parmi les lectures possibles et qu'elle n'est pas dépourvue d'une certaine dose de subjectivité.

Il y a naturellement les nécessités de l'intrigue et le désir d'introduire une sorte de suspense sur le sort de Lucia ; après que l'héroïne a échappé à une tentative d'enlèvement conduite de manière dilettantesque par Don Rodrigo, le lecteur peut se demander comment elle

pourra échapper à un enlèvement organisé par un professionnel du crime.

On a souligné la composante édifiante de l'épisode : la Providence protège les opprimés ainsi que les faibles et désarme l'opprimeur, et la conversion de celui-ci célèbre la gloire de Dieu, à l'instar du sermon de Bossuet *Sur la gloire qui revient à Dieu de la conversion du pécheur*<sup>13</sup>.

L'Innominato a-t-il été frappé par la Grâce ? La phrase du Cardinal « Dio vi ha fatto suo » (« Dieu vous a fait sien ») pourrait justifier pareille interprétation. L'Innominato ferait alors partie du « petit nombre d'élus », pour parler avec Massillon, du « *curtus numerus electorum* », avec les paroles de Saint Augustin<sup>14</sup>. C'est en effet dans ce contexte qu'on a souvent évoqué la question épineuse du prétendu jansénisme de Manzoni, une question qui a fait l'objet de débats, parfois trop marquées par les préférences idéologiques des intervenants<sup>15</sup>.

Toujours dans un contexte édifiant, on pourrait aussi, et l'hypothèse ne me déplairait pas, voir l'Innominato comme un représentant de la condition humaine, l'homme en chemin qui s'interroge sur le sens de sa vie, une sorte de *Jedermann* ; et cela expliquerait peut-être la raison de la décision de ne pas révéler le nom (contrairement à ce que Manzoni a fait pour les autres personnages historiques du roman).

Il y a certainement un peu de tout cela dans le récit de la conversion de l'Innominato.

Mais, s'agissant d'un texte littéraire, la question que je voudrais poser est une autre : Manzoni a-t-il réussi à rendre plausible et

<sup>13</sup> Cité par G. Pozzi, « I nomi di Dio nei *Promessi Sposi* », in *Alternatim*, Milan, Adelphi, 1996, pp. 315-389, à la p. 335.

<sup>14</sup> Cf. F. Ruffini, *Studi sul Giansenismo*, p. p. E. Codignola, Florence, La Nuova Italia, 1943, p. 44 ; F. Ulivi, *Dal Manzoni ai decadenti*, Caltanissetta-Rome, Salvatore Sciascia, 1963, p. 102.

<sup>15</sup> Pour l'état présent de la question cf. L. Malusa, Introduction à *Carteggio Alessandro Manzoni-Antonio Rosmini*, p. p. par G. Rumi, L. Malusa et P. De Lucia, Milan, Centro nazionale di studi manzoniani, 2003 (vol. 28 de l'Édition nationale), pp. XCV-CIV.

crédible cette conversion, à la soumettre à une sorte de vérification par la raison, à y introduire des éléments rationnels ? Ce serait bien en harmonie avec les caractéristiques particulières du Romantisme italien, marqué par une tradition classique encore vivante, par une rationalité latine, un Romantisme *sui generis*, un Romantisme plus solaire que nocturne. Le poète dialectal milanais Carlo Porta n'avait-il pas écrit que la tâche des Romantiques était de lutter contre tout ce qui s'oppose à la raison : « tutt quell che tacca lit con la rason » (à la lettre : tout ce qui se brouille avec la raison) ?<sup>16</sup>

Le spectacle d'une petite paysanne terrorisée et implorant Dieu suffit-il à pousser un homme orgueilleux, qui nous a été présenté comme un des pires scélérats de son temps (« terribile uomo, selvaggio signore, un uomo o un diavolo ») à faire, en l'espace d'une seule nuit, un bilan de sa vie, à constater que ce bilan est désastreux et à redresser la barre, à faire prendre un nouveau tournant à son existence ? C'est la question à laquelle je voudrais essayer de répondre ici.

Précisons d'abord que Manzoni fait un usage fort prudent des mots « conversion » et « miracle ». Dans les chapitres qui concernent l'Innominato, ils ne sont jamais employés directement par le narrateur, mais ils sont mis dans la bouche de personnages secondaires qui ne sauraient en aucun cas être considérés comme des porte-paroles de l'auteur.

La meilleure méthode pour mettre en valeur la richesse du personnage de l'Innominato serait une comparaison avec la première rédaction inachevée du roman qui s'intitulait *Fermo e Lucia*, dans laquelle l'Innominato s'appelait il Conte del Sagrato (le Comte du parvis, à cause d'un meurtre commis sur le parvis d'une église). Entre les deux, il existe aussi une autre ébauche intermédiaire limitée au passage où est décrit le début de la carrière du brigand : cette ébauche atteste la fascination que l'Innominato exerçait sur l'auteur,

---

<sup>16</sup> Cf. W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Florence, La Nuova Italia, 1963<sup>2</sup>, p. 85. Selon Manzoni, la foi n'exclut point l'apport de la raison ; plusieurs passages de son ouvrage *Osservazioni sulla morale cattolica* le prouvent.

qui a éprouvé le besoin de retravailler plusieurs fois son personnage et qui a fini par transmettre cette fascination au lecteur. Une comparaison systématique, passage par passage, entre les deux rédactions permettrait de mettre en pleine évidence l'abîme qui sépare un roman médiocre et encore *in progress* d'un chef-d'œuvre pleinement réalisé. Mais cela nous mènerait trop loin ; je me bornerai à quelques renvois ponctuels à la première rédaction.

Il me semble qu'à partir d'un certain moment, en tout cas pendant la rédaction définitive, l'intérêt majeur de Manzoni n'ait plus porté sur la conversion « en soi », mais sur le destin personnel d'un homme et sur sa réalisation artistique ; et c'est là, je crois, un des principaux motifs d'intérêt du roman. Dans la rédaction finale, Manzoni a éliminé quelques détails particulièrement effrayants (dans la tradition du roman gothique) et a mis l'accent plus clairement sur la vie intérieure du personnage, donc sur son humanité.

La différence la plus significative entre *Fermo e Lucia* et *I Promessi sposi* est l'introduction, au chapitre 20, d'un passage entièrement absent dans la première rédaction : une sorte de monologue intérieur, qui révèle quelques analogies avec l'écrit de Pascal *Sur la conversion du pécheur*<sup>17</sup>, mais dans lequel on peut reconnaître aussi d'autres sources littéraires : Job, Saint Paul, Saint Augustin, Pétrarque, Shakespeare<sup>18</sup>.

C'est le moment où l'Innominato vient d'accepter la demande de Don Rodrigo d'organiser l'enlèvement de Lucia : Manzoni nous dit que le personnage avait, depuis quelque temps, commencé à prouver un certain ennui et une certaine répugnance envers ses délits et surtout à être sporadiquement hanté par la pensée du vieillissement et de la mort. De l'ennui au vieillissement à la mort : le passage est construit sur ce *climax*, qui aboutit finalement, quand le procès d'intériorisation est achevé, à faire surgir dans l'imaginaire de l'Innominato un nom qu'il avait toujours délibérément ignoré : Dieu, le Dieu qui prononce les mots « Io sono però » (« Je suis, pour-

---

<sup>17</sup> B. Pascal, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), vol. II, 2000, pp. 99-102.

<sup>18</sup> Cf. V. Di Benedetto, *Guida ai Promessi sposi*, Milan, Rizzoli, 1999, p. 66.

tant »), dont on a indiqué la source dans l'*Exode* (3, 14) : « Je suis qui je suis ».

C'est le seul cas dans tout le roman où Dieu parle en première personne à un personnage : un signe du caractère exceptionnel du personnage. Si, comme l'écrit Giovanni Pozzi<sup>19</sup>, la référence privilégiée de Lucia est la Vierge et celle de Renzo est la Providence, je dirais que celle de l'Innominato est Dieu, Dieu seul, sans intermédiaire. En effet, cet homme puissant, retranché dans son château fort, entouré de bandits sans scrupules qui lui obéissent, habitué à semer la terreur autour de lui, se retrouve seul, seul devant Dieu, ou disons devant sa conscience, pour ne pas trop choquer les esprits forts.

Je voudrais attirer l'attention sur une remarque qui figure seulement dans la rédaction définitive : un détail, mais, comme chacun sait, le bon Dieu se cache dans les détails (le diable aussi, d'ailleurs). Au début de la présentation du personnage, l'auteur nous dit que le jeune homme, issu d'une grande famille, avait éprouvé, devant le spectacle des délits et des abus qu'il voyait commettre autour de lui, un « misto sentimento di sdegno e d'invidia impaziente » (chapitre 19) : une réaction ambivalente, faite d'impatience de s'essayer à la violence, mais aussi d'indignation. Quelques commentateurs ont remarqué qu'il y a là une certaine idée confuse de justice et d'intransigeance mais, à ma connaissance, personne n'a souligné le fait que la phrase apparaît seulement dans la rédaction définitive.

Ce sens de la justice refait surface, de manière encore rudimentaire, instinctive, quand l'Innominato rencontre Lucia et regrette qu'elle ne soit pas la fille d'un de ses ennemis, car alors il aurait joui de la voir désespérée : c'est comme s'il souhaitait trouver une raison (la vengeance) pour faire souffrir l'innocence, une justification devant lui-même. Cette phrase est une autre tentative d'expliquer pourquoi les larmes et le désespoir d'une petite paysanne inconnue ont le pouvoir de troubler un grand seigneur devenu brigand.

Je vous propose maintenant de procéder à un examen rapide du passage du chapitre 21 où est relatée la façon dont mûrit la décision

---

<sup>19</sup> G. Pozzi, *op.cit.*, pp. 350-351 et 368.

de l’Innominato. Dans les grandes lignes, ce texte remarquable est déjà dans *Fermo e Lucia* ; les éléments essentiels y sont, mais d’une façon quelque peu désordonnée. Une analyse détaillée des deux rédactions montrerait comment Manzoni – toujours dans le dessein de rendre le personnage crédible – a mis de l’ordre dans ces éléments pour reconstruire une progression rationnelle qui mènera, dans une parfaite logique, à la décision finale. C’est un texte dans lequel les commentateurs ont déniché des réminiscences bibliques (Job, Epîtres de Saint Paul) et des échos littéraires, qui vont de Shakespeare à Byron, d’Alfieri à Goethe et Schiller<sup>20</sup>.

Mais d’abord il me semble essentiel de rappeler une remarque de Manzoni dans des notes réunies sous le titre *Materiali estetici*, et qui a ensuite passé dans la *Lettre à Monsieur Chauvet sur l’unité de temps et de lieu dans la tragédie* (unité dont Manzoni conteste évidemment le bien fondé) ; nous y lisons une analyse de *Richard II*, peut-être influencée par Wilhelm August Schlegel (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*) : ce qui impressionne Manzoni dans la tragédie de Shakespeare est surtout le fait que c’est « par degrés » que le caractère du roi évolue ; et c’est exactement cela qu’il a essayé de faire dans le cas de l’Innominato<sup>21</sup>.

Dans le texte du chapitre 21, s’alternent le discours direct et le discours indirect, les monologues et les passages où l’auteur donne expression à la voix intérieure du personnage. On peut reconnaître cinq moments de cette évolution par vagues successives, comme l’a écrit Remo Fasani<sup>22</sup> : cinq moments qui vont de la tentative de faire taire toute inquiétude à la décision de libérer Lucia, décision libératrice pour l’Innominato lui-même : cinq séquences du récit, dont

---

<sup>20</sup> Cf. V. Di Benedetto, *op. cit.*, pp. 76-82.

<sup>21</sup> Cf. G. Bardazzi, « Manzoni, l’insetto e il pensiero dominante », in *Tra due mondi. Miscellanea di studi per Remo Fasani*, Locarno, Pro Grigioni Italiano et Dadò, 2000, pp. 253-282, aux pp. 279-280.

<sup>22</sup> « La notte dell’Innominato, infine, è una successione di ondate sempre più forti, ognuna delle quali porta un’ansietà più violenta » (R. Fasani, *Non solo «Quel ramo...»*. Cinque saggi su I Promessi sposi e uno sul canto V dell’Eneide, Florence, Cesati, 2000, p. 85).

chacune rappelle à l'Innominato la présence de Lucia dans le château et l'injustice qu'il est en train de commettre.

Il y a lieu ici, pour le rôle que Manzoni veut confier à Lucia, de rappeler le passage d'une lettre que Manzoni adressera en 1842 à un ami, Marco Coen : « Il Signore ha voluto che la sua forza arrivi spesso a un uomo per mezzo degli altri, e divenga anche strumento e vincolo di carità »<sup>23</sup>.

*Première séquence* : c'est la nuit, l'Innominato est dans sa chambre. Dès la première phrase, un lien est établi avec Lucia, car le récit enchaîne directement sur le moment où la jeune fille, après avoir prié la Vierge, est tombée dans un sommeil profond. L'Innominato ne trouve pas le sommeil et a l'impression que l'image de Lucia lui dit « Tu non dormirai » (écho de *Macbeth* : « Sleep no more » ; la citation est plus proche de la traduction française de Le Tourneur, « Tu ne dormiras pas », que de l'original anglais). Il essaie de balayer ses inquiétudes avec une allusion méprisante à Lucia : « Che diavolo ! non ho mai sentito belar donne ? » [« Diable ! Je n'ai donc jamais entendu de femmes bêler ? »].

*Deuxième séquence* : Le souvenir de ses gestes criminels ne l'aide pas ; au contraire, il fait naître en lui un sentiment qui ressemble au repentir :

Ma la rimembranza di tali imprese, non che gli ridonasse la fermezza, che già gli mancava, di compir questa, non che spegnesse nell'animo quella molesta pietà ; vi destava in vece una specie di terrore, una non so qual rabbia di pentimento.

[Mais le ressouvenir de ces entreprises, loin de lui rendre la force, qui déjà lui manquait, d'achever celle-ci ; loin d'éteindre en son âme cette pitié importune, y éveillait au contraire une sorte de terreur, et je ne sais quelle fureur de repentir.]

---

<sup>23</sup> In A. Manzoni, *Tutte le opere*, vol. VII, tome 2, p. p. C. Arieti, Milan, Mondadori, 1970, p. 145.

L'image de Lucia refait surface (désignée de façon neutre par le pronom « costei ») :

Di maniera che gli parve un sollievo il tornare a quella prima immagine di Lucia, contro la quale aveva cercato di rinfrancare il suo coraggio. – È viva costei, – pensava, – [...] le posso anche dire : perdonatemi... Perdonatemi ? io domandar perdono ? a una donna ? io... ! – [...] via ! sono sciocchezze che mi son passate per la testa altre volte. Passerà anche questa. –

[Si bien que lui parut un soulagement de revenir à cette première image de Lucia, contre laquelle il avait cherché à ranimer son courage. « Elle est vivante, celle-ci, se disait-il [...] je peux même lui dire : « Pardonnez-moi... » Pardonnez-moi ? demander pardon, moi ? à une femme ? moi... ! » [...] « Assez ! ces sottises-là me sont passées par la tête d'autres fois. Cela aussi passera. »].

L'idée de demander pardon est provisoirement écartée.

*Troisième séquence* : nous assistons à une autre tentative de l'Innominato de vaincre ses inquiétudes : songer aux entreprises qu'il a projetées :

E per farla passare, andò cercando col pensiero qualche cosa importante, qualcheduna di quelle che sollevano occuparlo fortemente, onde applicarvelo tutto, ma non ne trovò nessuna.

[Et pour la faire passer, il mit son esprit en quête d'une affaire importante, de celles qui toujours l'occupaient fortement, où il l'appliquait tout entier, mais il n'en trouva pas une.]

En vain :

Il tempo gli s'affacciò davanti voto d'ogni intento, d'ogni occupazione, d'ogni volere, pieno soltanto di memorie intollerabili.

[Le temps devant lui se présentait vide de tout dessein, de toute occupation, de tout vouloir, plein seulement de souvenirs intolérables].

Et il songe à libérer Lucia, qu'il appelle maintenant « quella poverina » [« cette pauvre fille »].

E se volle trovare un'occupazione per l'indomani, un'opera fattibile, dovette pensare che all'indomani poteva lasciare in libertà quella poverina.

– La libererò, sì ; appena spunta il giorno, correrò da lei, e le dirò : andate, andate. La farò accompagnare... E la promessa ? e l'impegno ? e don Rodrigo ?... Chi è don Rodrigo ? –

[Et quand il voulut trouver une occupation pour le lendemain, une œuvre faisable, il dut penser que le lendemain il pouvait remettre en liberté cette pauvre fille.

« Je la libérerai. Oui, dès que le jour poindra, je courrai à elle, je lui dirai : « Allez, allez. » Je la ferai accompagner... Et ma promesse ? Et mon engagement ? Et don Rodrigue ?... Qui est don Rodrigue ? »]

Cette question marque le moment décisif : en effaçant la personne du mandataire, l'Innominato coupe tout lien avec le monde que Don Rodrigo représente, mais aussi avec son propre passé.

*Quatrième séquence* : un homme nouveau est né qui juge l'ancien :

Quel nuovo *lui*, che cresciuto terribilmente a un tratto, sorgeva come a giudicare l'antico.

[Ce nouveau *lui-même*, qui terriblement grandi tout d'un coup, se levait comme pour juger l'ancien.]

Il y a peut-être ici le souvenir de l'opposition homme nouveau – homme ancien chez Saint Paul (Epîtres aux Romains, aux Ephésiens, aux Colossiens<sup>24</sup>). Lucia est maintenant « un'infelice sconosciuta » et chez l'Innominato le débat avec la conscience devient explicite :

E il tormentato esaminator di sè stesso, per rendersi ragione d'un sol fatto, si trovò ingolfato nell'esame di tutta la sua vita. Indietro, indietro,

---

<sup>24</sup> Romains 6, 6 ; Ephésiens 2, 15 et 4, 22-24 ; Colossiens 3, 9-10.

d'anno in anno, d'impegno in impegno, di sangue in sangue, di scelleratezza in scelleratezza.

[Et cet examinateur tourmenté de soi-même, pour se rendre raison d'un seul acte, se vit engouffré dans l'examen de toute sa vie. Toujours plus loin, d'année en année, de querelle en querelle, de flots de sang en flots de sang, de scélératesse en scélératesse.]

La vie repasse comme un film devant ses yeux : le rythme du récit souligne la rapidité et le caractère obsédant de l'évocation. On a cité, à propos de cet examen que l'Innominato fait de sa vie passée, une scène célèbre de *Richard III* de Shakespeare (V, 3) : le cauchemar du roi avant la bataille finale, où il revoit ses victimes, qui lui répètent le sinistre refrain « Despair, and die » ; il est vrai que l'analogie se justifie plutôt dans *Fermo e Lucia*, où le souvenir des victimes est plus précis, plus personnalisé, alors que dans les *Promessi sposi* il n'y a qu'une allusion générale.

L'évocation des crimes débouche sur l'idée du suicide, issue ou solution des vicissitudes de tant de héros romantiques :

Afferrò una pistola, la staccò, e... al momento di finire una vita divenuta insopportabile, il suo pensiero sorpreso da un terrore, da un'inquietudine, per dir così, superstite, si lanciò nel tempo che pure continuerebbe a scorrere dopo la sua fine. S'immaginava con raccapriccio il suo cadavere sformato, immobile, in balia del più vile sopravvissuto ; la sorpresa, la confusione nel castello, il giorno dopo : ogni cosa sottosopra ; lui, senza forza, senza voce, buttato chi sa dove. Immaginava i discorsi che se ne sarebbero fatti lì d'intorno, lontano ; la gioia de' suoi nemici.

[Il [...] saisit un pistolet, le décrocha ; mais... au moment de mettre fin à une vie désormais insupportable, sa pensée, surprise d'une terreur, d'une inquiétude qui, pour ainsi dire, lui survivaient, s'élança dans le temps qui néanmoins continuerait à s'écouler après cette fin. Il s'imaginait avec horreur son cadavre défiguré, immobile, à la merci de ce qui demeurerait après lui de plus vil, la stupeur, la confusion dans le château, le lendemain ; tout sens dessus dessous ; et lui sans force,

sans voix, jeté qui sait où. Il imaginait les propos qu'on ferait là même. Aux alentours, plus loin ; la joie de ses ennemis.]

Il se pose la question de ce qui adviendra après : à son corps d'abord, à sa renommée ensuite (l'orgueil de l'homme ancien a un dernier sursaut), à son âme enfin :

E se c'è quest'altra vita... !

[Et si cette autre vie existe... !]

*Cinquième séquence* : le doute sur l'au-delà déclenche le désespoir :

A un tale dubbio, a un tal rischio, gli venne addosso una disperazione più nera, più grave, dalla quale non si poteva fuggire, neppur con la morte.

[Le sentiment d'un tel doute, d'un tel risque, fit fondre sur lui un désespoir plus noir, plus lourd encore, et que l'on ne pouvait fuir dans la mort même.]

mais aussi le début d'une délivrance, grâce au souvenir des paroles que Lucia avait prononcées le soir précédant :

Tutt'a un tratto, gli tornarono in mente parole che aveva sentite e risentite, poche ore prima : – Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia ! – E non gli tornavano già con quell'accento pieno d'umile preghiera, con cui erano state proferite ; ma con un suono pieno d'autorità, e che insieme induceva una lontana speranza. Fu quello un momento di sollievo.

[Et soudain lui revinrent à l'esprit ces paroles, qu'il avait entendues et entendu répéter peu d'heures auparavant : « Dieu pardonne tant de choses, pour une œuvre de miséricorde. » Mais elles ne lui revenaient point avec l'accent d'humble prière dont on les avaient prononcées, elles sonnaient pleines d'une autorité, qui suggérait aussi une lointaine espérance. Il en fut un moment soulagé.]

Lucia dispense maintenant les grâces et les consolations. C'est le point final du *climax* qui caractérise les cinq références à Lucia dans chacune des cinq séquences : *belar donne – costei – quella poverina – un'infelice – dispensa grazie e consolazione*. Mais la délivrance n'est pas encore totale, car se pose la question de savoir quelle sera la vie future :

E ricaduto nel vòto penoso dell'avvenire, cercava indarno un impiego del tempo, una maniera di passare i giorni, le notti.

[Retombé dans le vide si pénible de l'avenir, il cherchait en vain quelque emploi de son temps, quelque manière de passer ses jours, et ses nuits.]

La description de la nuit s'achève comme elle avait commencé, avec la mention du sommeil de Lucia, spéculaire à l'insomnie de l'Innominato : c'est l'aube qui s'annonce par un joyeux son de cloche, par le spectacle de toute une multitude en chemin : c'est la fin du chapitre 21.

Les références temporelles cadencent l'évolution psychologique de l'Innominato : c'est au coucher du soleil que, saisi d'une étrange inquiétude, il attend l'arrivée de Lucia, la nuit c'est l'examen de conscience, la lutte avec lui-même, et l'aube annonce la délivrance.

Un des théoriciens de la génération romantique de 1816, Ermete Visconti, a écrit, à propos d'un autre passage du roman, que le texte lui semblait pensé par Pascal qui l'aurait fait rédiger par Shakespeare<sup>25</sup>. Il aurait, me semble-t-il, pu dire la même chose à propos de la nuit de l'Innominato.

On pourrait se souvenir aussi d'une autre remarque du même Visconti, dans un article (parue en 1818 dans *Il Conciliatore*, la revue

---

<sup>25</sup> Cf. G. G. Amoretti, « "L'eterno lavoro". Manzoni e Visconti », in *Gli autori dei Promessi sposi*, Turin, Paravia, 1996, pp. 27-48, à la p. 27. La remarque de Visconti concerne, il est vrai, un passage du *Fermo e Lucia*, mais c'est un passage qui sera repris dans les *Promessi sposi*.

des romantiques italiens) sur la différence entre la tragédie ancienne et la tragédie moderne : dans la première, le protagoniste est en conflit avec un antagoniste (Antigone avec Créon, Œdipe avec le destin), dans la deuxième, le héros se trouve face à lui-même ; et il ajoutait que dans toute l'antiquité il n'y aurait aucune scène comparable par intensité à celle du délire de Lady Macbeth dans *Macbeth* (V, 1 : « All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand... »)<sup>26</sup>. L'antithèse est peut-être trop simpliste et ne rend pas vraiment justice aux tragédies anciennes, mais dans le texte que nous avons vu, c'est bien avec lui-même, avec son ancien *lui*, que le nouveau *lui* est en conflit.

Et d'ailleurs, pour ce qui est du renvoi à Shakespeare, Friedrich Schlegel voyait dans les drames de Shakespeare l'authentique base du roman, le roman étant le genre littéraire véritablement romantique.

Au début du chapitre suivant, l'Innominato apprendra que le village est en fête pour la visite du Cardinal et il décidera d'aller le voir. Dans *Fermo e Lucia*, le passage contemplatif était absent ; le Comte apprenait la nouvelle dans le même chapitre ; dans les *Promessi sposi*, en revanche, Manzoni a introduit cette pause contemplative, soulignée par la coupure des chapitres<sup>27</sup> : il accorde à l'Innominato un moment de réflexion avant la décision qu'il va prendre.

Bien entendu, il ne va pas se confesser chez le curé du village ; pour officialiser une décision qu'il a en réalité, dans son for intérieur, déjà prise, il a besoin d'un interlocuteur de son rang : Federico Borromeo, le rejeton d'une des plus grandes familles de l'aristocratie lombarde, érudit et mécène, prince de l'Eglise, titulaire d'un diocèse prestigieux, l'ancien siège épiscopal de Saint Ambroise. Le seul interlocuteur possible pour ce personnage exceptionnel ; l'égalité est

---

<sup>26</sup> E. Visconti, « Idee elementari sulla poesia romantica », in *Il Conciliatore*, numéros 23-28, 19 novembre-6 décembre 1818, dans l'édition de *Il Conciliatore*, p. p. V. Branca, Florence, Le Monnier, 1948-1954, vol. I, p. 400.

<sup>27</sup> Cf. D. Delcorno Branca, « Strutture narrative e scansione in capitoli tra *Fermo e Lucia* e *Promessi sposi* », in *Lettere italiane*, 32, 1980, pp. 314-350.

soulignée – encore un détail – par l’usage des deux côtés non pas du *Lei*, mais du *voi*, aujourd’hui tombé en désuétude, mais à l’époque employé comme forme de courtoisie habituelle entre égaux, plus confidentielle que le *Lei*.

L’entretien entre les deux hommes nous frappe par le contraste saisissant entre le langage essentiel et désespéré de l’Innominato (« ho l’inferno nel cuore... Dov’è questo Dio ?... Se c’è questo Dio [...] che volete che faccia di me ? » [« J’ai l’enfer dans le cœur [...] Où est ce Dieu ? [...] S’il existe, ce Dieu [...] que voulez-vous qu’il fasse de moi ? » ] ; on a rappelé le Dieu caché d’Isaïe, 45, 15, cité dans deux textes célèbres de Pascal<sup>28</sup>) et le langage du Cardinal marqué par l’éloquence du prédicateur. Manzoni connaissait bien Pascal, tout comme les grands prédicateurs français : Bossuet, Bourdaloue, ainsi que les jansénistes Arnauld, Nicole et Massillon.

Je ne peux approfondir ce point ici. Il suffit de rappeler que tout ce que Manzoni nous dira par la suite contribuera à souligner les traits exceptionnels qu’il a voulu attribuer au personnage ; ses hommes voyaient en lui « un santo, ma un di que’ santi che si dipingono con la testa alta, e con la spada in pugno [...] sempre fuori della schiera comune, sempre capo » [« un saint, mais l’un de ceux que l’on représente la tête haute, l’épée au poing, [...] toujours hors de la troupe commune, toujours chef »]. Nous le rencontrerons pour la dernière fois quelques chapitres plus loin. Quand les troupes impériales envahiront la Lombardie, il accueillera dans son château tous ceux qui tenteront d’échapper aux pillages et aux violences de la guerre. Manzoni pouvait lire dans ses sources quelles étaient les ravages commis par les troupes de Wallenstein, contrairement à la discipline de fer imposée aux armées suédoises par Gustave Adolphe, au moins selon ce que nous dit Schiller dans sa *Geschichte des dreissigjährigen Krieges* (mais Schiller a quelque peu idéalisé le personnage du roi de Suède). Comme autrefois, mais dans un but opposé, l’Innominato se servira de sa petite armée privée pour

---

<sup>28</sup> B. Pascal, *Lettre à Mlle de Roannez*, fin octobre 1656 et *Pensées*, série III, 398, in *Œuvres complètes*, cité, vol. II, pp. 31 et 681.

affronter, le cas échéant, les pillards ; à la tête de ses hommes armés, mais lui-même sans armes, comme s'il voulait faire amende du trop de violence exercée autrefois.

On a dit que cette deuxième partie de l'histoire de l'Innominato a quelque chose d'hagiographique et qu'elle n'atteint pas l'intensité de la première. Je ne partage pas cet avis ; cette deuxième partie est essentielle, car, sans elle, le personnage serait incomplet, et tout se réduirait à l'histoire personnelle d'un homme qui se repentit de ses forfaits, change de vie et se préoccupe du salut de son âme. Ce serait à peu près l'histoire de Bernardino Visconti, que l'on pouvait lire dans les chroniques milanaïses. Mais Manzoni a voulu faire davantage, transmettre un message ; il a voulu que ce changement ait un sens au-delà de la personne du protagoniste : en se mettant au service de la communauté, l'Innominato donne un sens à sa vie.

Je sollicite peut-être un peu trop le texte, mais je suis assez enclin à imaginer que l'engagement positif de l'Innominato pourrait, entre autre, cacher un sens politico-social : la transition entre la noblesse ancien régime et une nouvelle aristocratie libérale (à laquelle appartenait le comte Manzoni) qui aurait dû assumer une nouvelle tâche, une mission d'utilité publique : la lutte pour la liberté et l'unification du pays (dans le cadre d'une idéologie sociale plutôt modérée et conservatrice) ; et certains des représentants de cette classe ont joué un rôle important dans le *Risorgimento*. Manzoni, comme en général les romantiques italiens, prônait une littérature utile, engagée sur des problèmes actuels ; aurait-il voulu donner aussi (pas exclusivement) un sens politique à son roman ?

Après cet épisode on ne parlera plus de l'Innominato. Dernier trait de distinction, peut-être : c'est le seul parmi les personnages principaux du roman dont Manzoni ne nous dit pas quel sera son sort pendant la peste de 1630, dont la description occupe les derniers chapitres. Bien avant l'apparition du fléau, l'Innominato sera pour ainsi dire « sorti » du roman de la même manière, abrupte et mystérieuse, dont il y était « entré ».

Il aura alors rempli sa fonction dans le récit ; Manzoni aura complété son portrait du héros romantique, déjà esquissé dans la

tragédie médiévale *Adelchi* et dans l'ode « Cinque maggio » pour la mort de Napoléon (admirée par Lamartine qui la jugeait « parfaite », en ajoutant : « je voudrais l'avoir faite »<sup>29</sup>) ; mais, contrairement au prince longobard et à l'empereur français, pour lesquels Manzoni avait imaginé une hypothétique Rédemption dans l'au-delà, pour l'Innominato il a voulu que tout se passe dans la réalité de l'immanence. Le sort d'Adelchi était marqué par la terrible alternative, qui ne laisse aucun espoir : dans le monde règne la loi du plus fort, il faut faire le tort ou le subir : « non resta / che far torto, o patirlo. Una feroce / forza il mondo possiede, e fa nomarsi / dritto » (V, 8, vv. 354-356). On a remarqué l'analogie avec des paroles de Wallenstein dans la troisième partie de la trilogie de Schiller (*Wallensteins Tod*, II, 2) : « Ich muss Gewalt ausüben oder leiden / [...] Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht / Dem guten ».

L'Innominato montrerait donc qu'il est possible, dans le monde, *hic et nunc*, d'échapper à ce dilemme ; et c'est sur cette conclusion optimiste que je voudrais prendre congé.

Antonio STÄUBLE  
*Université de Lausanne*

---

<sup>29</sup> Et le poème « Bonaparte » des *Nouvelles Méditations* contient des échos évidents de l'ode de Manzoni.