

Lisander in fabula

« Pilate lui dit : Qu'est-ce que vérité ? et, ayant dit cela, il sortit, etc » (*Jean*, chap. XVIII). Il est triste pour le genre humain que Pilate sortît sans attendre la réponse ; nous saurions ce que c'est que la vérité. Pilate était bien peu curieux.»

VOLTAIRE, *Vérité* in *Dictionnaire philosophique*.¹

« Lavoro e noia è la scelta che abbiamo in questo mondo ».

MANZONI, Lettre à son fils Enrico, 1er septembre 1839.²

« L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : “ Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses.”»

KUNDERA, *L'art du roman*³

1, *Oeuvres complètes*, tome 7, Paris, Th. Desoer, 1817,p.1781.

2 MANZONI [Alessandro], *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1986,tomo 2,p.110.

3 *L'héritage décrié de Cervantes*,Paris, Gallimard, 1986,p.34. Dans le cadre de cette étude, nous ajouterons cette remarque. « J'aime intervenir de temps en temps directement, comme auteur, comme moi-même. En ce cas-là, tout dépend du ton.Dès le premier mot, ma réflexion a un ton ludique, ironique, provocateur, expérimental ou interrogatif.» Ibid.,p.103.

C'est très probablement vers le mois de juin 1821 que Manzoni rédigea le premier état de son *Introduzione* au roman qu'il venait de commencer à écrire deux mois plus tôt. L'invention conventionnelle du manuscrit trouvé était déjà en acte. Elle le demeurera jusqu'à la fin, c'est-à-dire jusqu'au quatrième état de ce texte pour l'édition dite définitive de 1840-1842. Cette invention, qu'on ne saurait réduire aux piètres dimensions d'un mensonge, fût-il naïf ou enfantin, correspondait, déjà à cette époque, à un topos littéraire. Cependant, Manzoni maintint soigneusement, jusque dans ses ultimes conséquences, cette fiction, qui est la première, donc, que rencontre un lecteur attentif⁴. En fait, suivant une pratique courante dans le roman du XVIII^e siècle, l'écrivain italien, qui s'attaquait pour la première et dernière fois à l'exercice d'une écriture narrative de fiction, procéda à un emboîtement de fables. Car l'auteur anonyme du manuscrit que Manzoni affirmait avoir réécrit en italien moderne et donc lisible était réputé avoir raconté une histoire vraie, c'est-à-dire ayant impliqué des personnes réelles dans des lieux connus et au sein de situations historiques parfaitement repérées. Nous pouvons mettre de côté l'hypothèse qui voudrait que le très catholique milanais ait tenu, par esprit d'humilité, à cacher tout ce que le lecteur doit à sa fantaisie créative : il avait lu les moralistes français, dont La Rochefoucauld, et savait que l'humilité est le piège suprême tendu par le diable aux consciences excessivement orgueilleuses⁵. La motivation principale de ce choix était liée à la volonté déterminée de ne livrer à l'imprimeur que la vérité historique et, si possible, toute la vérité historique.

4. Nous voulons dire un lecteur qui ne prendrait pas l'initiative de sauter cette introduction en la reléguant a priori dans les oubliettes des fantaisies paratextuelles et non fictionnelles. La fiction, dans le cas du roman d'abord et provisoirement intitulé *Fermo e Lucia*, a toujours commencé avec la première phrase de cette *Introduzione*, dont la nature hypertextuelle, pour sa première partie, est douteuse dans la mesure où le texte qu'elle est censée parodier ou pasticher n'a jamais existé. Précisons ici d'emblée que nous faisons nôtre la conclusion négative de Cesare Arieti sur l'authenticité de la lettre dans laquelle Manzoni signale à son ami Tommaso Grossi avoir effectivement trouvé un manuscrit (MANZONI (Alessandro), *Tutte le lettere*, op. cit., tomo terzo, p.471-472 et, pour la note qui conclut à un faux évident, p.860-861).

5. «...; v'ho detto ch'era [il marchese] umile, non già che fosse un portento d'umiltà. N'aveva quanta ne bisognava per mettersi al di sotto di quella buona gente, ma non per istar loro in pari.» *I Promessi Sposi Storia della colonna infame*, edizione a cura di Angelo Stella e Cesare Reppi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, «Biblioteca della Pléiade», p.567.

En réalité, on le sait, l'écrivain a élaboré son roman comme si ses lecteurs, naïfs ou critiques, ne pouvaient oublier qu'ils avaient sous les yeux le texte d'une histoire entièrement imaginée⁶ et racontée par monsieur Alessandro Manzoni. Le texte du roman est, en effet, constellé de messages, généralement brefs et facétieux, destinés pour l'essentiel à rappeler au lecteur que tout le récit n'est qu'un immense et labyrinthique jeu de pistes dans lequel l'auteur anonyme, le manuscrit trouvé on ne sait où ni comment, les personnages, fictifs ou tirés de modèles bien réels⁷, et le narrateur dépendent à tout instant, pour leurs pensées les plus secrètes, leurs sentiments les plus obscurs, leurs actes et leurs discours, d'un seul sujet qui n'hésite pas à se transformer en récitant du coin du feu pour mieux séduire son auditoire⁸. Nous nous proposons d'examiner succinctement quelques-uns des procédés grâce auxquels Manzoni put, pascaliennement, dévotement et malicieusement se divertir par ce jeu qui n'est ni facile ni innocent⁹. Et s'il paraît difficile d'affirmer que l'auteur ait voulu, ici, disparaître derrière son œuvre, il semble en revanche clair qu'il a tout fait pour donner l'illusion qu'il acceptait que son roman parût plus intelligent que lui¹⁰.

6. Les Italiens diraient «inventata di sana pianta».

7. Aucun doute possible s'il s'agit d'en établir la liste exhaustive dans l'ordre d'apparition : Bernardino Visconti (alias l'Innominato), Federigo Borromeo, Marianna di Leyva (alias Gertrude), Gianpaolo Osio (alias Egidio) Antonio Ferrer et Felice Casati.

8. Il faudra attendre un siècle et demi, en Italie du moins, pour qu'un auteur dise explicitement, en ouverture de son livre, ce que Manzoni ne cesse de dire dans tout le sien : « Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.» Torino, Einaudi, 1979, p.3.

9. Le cher don Lisander pouvait-il avoir oublié, en composant le personnage de Lucia Mondella, ces lignes si connues et si terribles ? « Tous les grands divertissements sont dangereux pour la vie chrétienne ; mais entre tous ceux que le monde a inventés, il n'y en a point qui soit plus à craindre que la comédie. C'est une représentation si naturelle et si délicate des passions, qu'elle les émeut et les fait naître dans notre cœur, et surtout celle de l'amour ; principalement lorsqu'on [le] représente fort chaste et fort honnête.» PASCAL (Blaise), *Pensées*, Édition établie d'après la Copie de référence de Gilberte Pascal par Philippe Sellier, Paris, Garnier, 1999, p.431, n°630(n°11 chez Brunschvicg, n°764 chez Lafuma). Ce fragment serait dû, en fait, à la marquise de Sablé, amie de Pascal. Mais Manzoni, qui devait lire les *Pensées* dans l'édition Bossut (*Oeuvres*, La Haye, 1779, tome II), ne pouvait guère le savoir à l'époque.

10. « Le romancier est, selon Flaubert, celui qui veut disparaître derrière son œuvre. [...] ...pendant l'écriture [d'*Anna Karénine*, Tolstoi] écoutait une autre voix que celle de sa conviction morale personnelle. Il écoutait ce que j'aimerais appeler la sagesse du roman. Tous les vrais romanciers sont à l'écoute de cette sagesse suprapersonnelle, ce qui explique que les grands romans sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs.» KUNDERA (Milan), *Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe* in *L'art du roman*, op.cit., p.191-192.

En guise de préambule, nous relèverons le fait que Manzoni, que nous nous garderons bien ici d'essayer de présenter comme un précurseur de la théorie du texte et de la très lointaine narratologie, a employé dans les premiers paragraphes de son texte, et à plusieurs reprises, les termes de *storia*, de *racconto* et de *narrazione* (*narratione* dans le prétendu manuscrit) qui constituent, à en croire un poéticien reconnu, les trois piliers de la sagesse scientifique appliquée aux « mécanismes du texte »¹¹. Certes, il n'entendait pas donner à ces termes et aux notions qu'ils désignent l'exacte portée que certains spécialistes des textes narratifs leur donnent de nos jours. Mais il nous semble que l'emploi de ces signifiants atteste à tout le moins la netteté de la conscience qu'avait l'écrivain de sa place dans le processus de signification qu'est l'écriture d'un roman. De ce point de vue, le titre de notre étude est davantage une citation adaptée de l'archicélèbre formule latine, *lupus in fabula*, chère entre autres à Cicéron et à Térence, qu'un hommage au titre du livre d'Umberto Eco¹². Car si l'on accepte de reprendre la canonique distinction proposée par les Formalistes russes entre *fable* et *sujet*, on doit admettre que le seul phénomène qui puisse nous intéresser ici soit le phénomène par lequel l'auteur apparaît ou se manifeste non point dans la *fable* (« ce qui s'est effectivement passé¹³ ») mais dans le *sujet* (« la manière dont le lecteur en a pris connaissance »), même si celui-ci, comme cela a déjà été noté, gagnerait à recevoir en français une autre appellation¹⁴. Manzoni ne résiste pas à la tentation de montrer, selon l'expression usuelle, le bout de la queue, comme le loup de la fable, chaque fois qu'il s'estime en droit de supposer que le lecteur, toujours plus étourdi et volage qu'on le voudrait, risque de se laisser aller à

11. « Je ne reviendrai pas sur la distinction, aujourd'hui couramment admise, entre *histoire* (l'ensemble des événements racontés), *récit* (le discours, oral ou écrit, qui les raconte) et *narration* (l'acte réel ou fictif qui produit ce discours, c'est-à-dire le fait même de raconter), si ce n'est pour entériner le rapprochement souvent opéré entre la distinction *histoire/récit* et l'opposition formaliste *fable/sujet*. » GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.10.

12. *Lector in fabula La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1983.

13. *Thématique* par B.V. TOMACHEVSKI in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p.268, n.1.

14. « ...: du point de vue terminologique, mon couple [*histoire/récit*] me semble plus parlant et plus transparent que le couple russe (ou du moins sa traduction française), aux termes si mal choisis que je viens encore, comme toujours, d'hésiter sur leur répartition ;... » GENETTE (Gérard), op.cit., p.10. Certains spécialistes italiens ont éprouvé la même perplexité et ont essayé d'éviter l'équivoque soit en latinisant le terme russe (*sjugét*) soit en le traduisant par *intreccio*.

quelque rêverie. Se montrer dans un texte, par divers procédés, c'est presque toujours exprimer son inquiétude que le destinataire du message démontre, par le relâchement de son attention ou l'arbitraire de sa saisie intellectuelle, que celui-ci n'a pas été bien conçu ou correctement élaboré. Dans cette perspective, *I Promessi Sposi* pourrait effectivement être un paradigmatique exemple de l'écriture romanesque moderne, si l'on veut définir celle-ci par le critère fondateur d'un métalangage narratif qui se traduirait, dans le texte du roman, par la présence discursive d'un commentaire intégré proposé comme un Sésame libre à la conscience imaginante du lecteur.

Nous relèverons également que Manzoni s'est diverti, liminairement, par la critique anticipée de son propre discours à travers le reproche qu'il adresse à l'irréel anonyme pour regretter que « dans les passages les plus terribles ou les plus émouvants de l'histoire »¹⁵ il se soit avisé d'introduire des développements personnels selon sa « rhétorique personnelle ». Pourtant, le travail accompli par le deuxième et véritable auteur n'est pas entièrement de réécriture puisqu'il lui arrive d'être assez satisfait du texte premier pour se contenter de le retranscrire. Certes, on pourrait en douter si l'on s'en tenait à ses propos de l'*Introduzione*, qui semble annoncer un labeur de remise en forme fondamentale, comme tend à le confirmer le participe passé *rifatta* porté sur le frontispice du premier volume imprimé par Ferrario en 1825¹⁶. Mais au chapitre IV, déjà, la volonté de faire croire en l'authenticité de cette « si belle »¹⁷ histoire amène l'écrivain à signaler, dans une parenthèse pseudo-philologique, qu'il a le devoir de recopier une expression trop désinvolte à ses yeux mais figurant dans le manuscrit.

« ...; e borbottava tra i denti : - diavolo d'un frate ! (bisogna bene che noi trascriviamo le sue precise parole) - diavolo d'un frate !... »¹⁸

Et comme pour mieux convaincre un lecteur perplexe, l'auteur véritable, déguisé en narrateur, reporte, en conclusion de l'épisode, ce que raconte « expressément » l'histoire, c'est-à-dire en l'occurrence le texte, qu'il dit recopier fidèlement.

15. « ...,ne' luoghi più terribili o più pietosi della storia,... » *I Promessi Sposi*, op.cit.,p4,§9.

16. *I Promessi sposi storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*.

17. Première tentative de dialogue en trompe-l'oeil avec le lecteur dans l'*Introduzione*. « ...,mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta ; perché, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico, molto bella. Op.cit.,p.5,§11.

« La nostra storia nota espressamente che, da quel giorno in poi, quel signore fu un po' meno precipitoso, e un po' più alla mano. »¹⁹

Comme la plupart des écrivains de son époque, Manzoni avait une idée plus précise qu'il ne voulait bien l'avouer de ce que serait son lecteur moyen. Il entendait faire résonner le timbre spécifique de sa voix jusque dans la ponctuation de son texte²⁰. On peut raisonnablement considérer qu'il a réussi dans cette entreprise car rares sont ceux, même parmi les lecteurs professionnels, qui s'aventurent à distinguer systématiquement ce que dit le narrateur de ce que dit, ouvertement à la première personne, l'auteur. Il est à peine exagéré de dire que la confusion entre les deux sources d'énonciation est admise a priori par ceux qui s'engagent dans une lecture attentive, voire critique, du roman. Il nous paraît toutefois utile de tenter, sommairement, un relevé des principaux procédés par lesquels l'écrivain a choisi de faire entendre sa « petite musique » personnelle pour bien montrer, au-delà des conventions romanesques et des déclarations de fausse modestie, ce qu'il était capable de faire comme poète narratif. Nous en distinguerons cinq principaux.

Le premier relève de la pédagogie et de la pulsion encyclopédique. Manzoni s'est expliqué en la matière. Il voulait, entre autres, faire connaître un moment méconnu de l'histoire de la Lombardie et donc, métonymiquement, de l'histoire nationale - si ce dernier qualificatif n'est ni un anachronisme ni un abus de langage. À l'image des Jansénistes, qu'il disait tenir à distance, il se serait volontiers présenté comme un « ami de la vérité ». De là cette méfiance sourcilleuse envers tout ce qui pourrait apparaître comme pure fiction et la multiplication, en guise de garde-fous, des incises censées relever d'un savoir objectif incontestable²¹. La plupart de ces parenthèses

18. op.cit., p.61, §61. Le personnage censé parler ainsi est le frère de l'homme tué par le futur padre Cristoforo (notons en passant le tour *bisogna bene* qui paraît un calque du français *il faut bien* : ainsi qu'on le dit d'une fastidieuse nécessité).

19. Ibid., p.61, §61.

20. C'est ce qu'on pourrait appeler, avec un mot qu'il employait lui-même, sa *dicitura*.

21. Ces incises non fictionnelles, mais qui sont, chez Manzoni, antifictionnelles, étaient courantes dans le roman contemporain. Pour elles, Umberto Eco a créé le néologisme plaisant de *salgarismo* (cf *Postille a "Il nome della rosa"*, in "Alfabeta", n°49, giugno 1983. Puis Milano, Bompiani, 1984, p.24). Dans ce court essai d'un romancier critique de lui-même, le sémiologue donnait au roman historique un cahier des charges que n'aurait pas rejeté Manzoni. « Ma in un romanzo storico [...] si narra anche per chiarire meglio a noi contemporanei cosa sia accaduto, e in che senso ciò che è accaduto conti anche per noi. »

sont justifiées par le narrateur en fonction de la nécessité où se trouve le lecteur de comprendre la fiction. Mais il est clair que pour Manzoni comprendre la fiction ne relève en rien de l'intelligence qui permet de reconnaître comme humains et d'interpréter de façon vraisemblable des pensées, des sentiments, des discours, des actions, des situations et des péripéties qui s'enchaînent. Il s'agit de bénéficier d'une conférence strictement historique et scientifique qui, une fois assimilée, ne laisse rien dans l'ombre et réduise la fiction à un ensemble de faits et de données totalement maîtrisées par la conscience discursive du lecteur. Pour s'en convaincre, il suffit de voir la place qu'occupent ces incises dans l'économie du roman²². En général, un mot suffit à déclencher l'exposé (dont on peut être sûr qu'il n'est qu'un bref résumé de tout le matériel explicatif accumulé par le chercheur Manzoni), qu'il s'agisse de *bravi* ou de *ciuffo*²³. Parfois, c'est l'attitude prêtée à un personnage et qui ne peut être comprise qu'en fonction de la réalité socio-historique du moment²⁴, ou un détail vestimentaire²⁵, ou encore la durée d'une institution²⁶, quand il ne s'agit pas des raisons d'une guerre²⁷, car les destins individuels des personnages auxquels d'ordinaire s'intéresse le lecteur n'ont strictement aucun sens si le narrateur ne les éclaire pas en les situant dans leur étroite dépendance par rapport aux grands mouvements de l'Histoire.

« Ora, perché i fatti privati che ci rimangon da raccontare, riescan chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici, prendendola anche un po' da lontano.»²⁸

22. Nous parlons des deux états publiés : le premier jet leur faisait la part encore plus belle.

23. « Per intender quest'uscita del dottore, bisogna sapere o rammentarsi che, a quel tempo, i bravi di mestiere, e i facinorosi d'ogni genere, usavan portare un lungo ciuffo, ... ». Op.cit., cap.III, p.41, §27. Ce simple mot entraîne une note encyclopédique d'une page, accompagnée de citations d'époque.

24. « Perciò, non vi maravigliate se fra Cristoforo [...] stesste con una cert'aria di suggezione e di rispetto. » Op.cit., cap.V, p.68, §29.

25. « ... (era il distintivo de' senatori, e non lo portavan che l'inverno, ragion per cui non si troverà mai un ritratto di senatore vestito d'estate) ; ... » Op.cit., cap.VII, p.96, §34.

26. « Finalmente i decurioni (un magistrato municipale composto di nobili, che durò fino al novantasei del secolo scorso) ... » Op.cit., cap.XII, p.182-183, §14. Voir aussi les exposés sur le *vicario di provvisione* (cap.XII, p.188-189, §39) ou sur le *Consiglio segreto* (cap.XVIII, p.271, §38).

27. « ... all'intelligenza del nostro racconto si richiede proprio d'averne [della guerra di succession di Mantova] qualche notizia più particolare. » Op.cit., cap.XXVII, p.389, §1.

D'intention pédagogique, à l'adresse d'un lecteur élève ou catéchumène, sont également ces périphrases ludiques et, à l'occasion, énigmatiques qui eurent le don d'irriter Gramsci²⁹. La plus remarquable est la citation en italien d'une formule de Voltaire faisant de Shakespeare un « barbare »³⁰. Mais on pourrait également mentionner l'allusion cryptée à l'œuvre *in fieri* de son ami Tommaso Grossi, *I Lombardi alla prima crociata*, en notant que Manzoni ne s'est pas donné la peine de corriger son texte pour l'édition de 1840 qui continua donc à présenter comme inédit un texte publié en 1826³¹. De même, l'éloge malicieux de son ami Torti, au chapitre XXIX, fait-il partie de ces libertés récréatives, totalement arbitraires par rapport à l'histoire racontée, que l'écrivain avait décidé de s'accorder³². Dans tous les cas, il s'agissait d'utiliser le discours fondateur du texte du roman comme d'un support aux joies diverses de l'exercice d'écriture.

La justification romanesque intrinsèque est un peu plus sensible dans les analogies traditionnelles imaginées par l'écrivain. La plupart sont d'ascendance classique, parfois dantesque, et utilisent mécaniquement l'animal comme comparant. Mais il arrive que Manzoni les emploie pour établir un contact familier et immédiat avec le lecteur en suscitant la mémoire collective, comme dans ce passage du chapitre X qui fait penser aux fameux début du chant VI du *Purgatoire* et permet à l'écrivain de s'exprimer indirectement sous forme d'une énonciation à travers le recours à la deuxième personne.

28. Op.cit., cap. XXVII, p. 403, § 60. Notons le lapsus - ou la volontaire ambiguïté - que constitue l'emploi du mot *racconto* pour annoncer la très rigoureuse analyse politique, économique et sociale du chapitre XXVIII, consacré à l'examen des causes de la disette : quelle que soit la définition que l'on donne au mot *racconto*, il ne saurait s'appliquer à ces développements inspirés par les économistes libéraux de l'époque, Gournay en tête.

29. «...questa ironia che ha bisogno di essere spiegata per essere compresa e assaporata [è] in fondo un'ironia in «gergo» da conventicola letteraria.» *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950 (1972) p. 78.

30. «...(ha detto un barbaro che non era privo d'ingegno),...» op.cit., VII, p. 104, § 79. Manzoni en fut quitte pour écrire une longue lettre d'explications et de regrets à son traducteur anglais, Charles Swan, qui ne décolérait pas de cette insulte au génie national (lettre n° 282 in *Tutte le lettere*, op.cit., t. I, p. 480-483).

31. «...quel bel verso, chi volesse saper donde venga, è tratto da una diavoleria inedita di crociate e di lombardi, che presto non sarà più inedita,...», op.cit., XI, p. 173, § 46. Manzoni ne pouvait reprendre son texte pour la première édition parce que le premier des trois tomes du roman, qui incluait les chapitres I à XI, avait été imprimé par Vincenzo Ferrario entre juillet et octobre 1824.

32. « Radunò i servitori che gli eran rimasti, pochi e valenti, come i versi di Torti;...», op.cit., XXIX, p. 434, § 56 (Cf. *Tutte le lettere*, op.cit., t. I, p. 801). On appréciera la qualité du lien, on ne peut plus incertain, entre comparé (thème) et comparant (phore).

« Fosse arte o caso, era avvenuto come quando il giocator di bussolotti facendovi scorrere davanti agli occhi le carte d'un mazzo, vi dice che ne pensiate una, e lui poi ve la indovinerà ; ma le ha fatte scorrere in maniera che ne vediate una sola.»³³

Le texte du roman continue d'être, dans ces cas-là, le vecteur d'une recherche personnelle qui relève à la fois de la science historique et d'une éthique. Les éléments de la fiction ne sont là que pour servir d'instruments de travail et faire progresser la connaissance générale, qui ne peut pas s'obtenir par des procédés douteux comme l'induction³⁴. Ainsi, le premier personnage qui apparaît dans le texte romanesque, don Abbondio, au nom antiphrastique puisqu'il n'a pas reçu en partage les vertus chrétiennes avec l'abondance que suggère le signifiant, fait-il l'objet d'une digression destinée à faire comprendre les rapports difficiles d'une nature humaine peu courageuse avec un environnement politique et social particulièrement agressif pour les individus d'origine modeste³⁵. Le roman manzonien est fait pour que le responsable du discours régulateur puisse regrouper à sa guise des informations objectives afin d'analyser le monde selon des critères incontestables et communiquer dans un froid procès-verbal les résultats de cette analyse, après s'être convaincu qu'il a compris parfaitement un élément pertinent de ce monde, comme peuvent l'être un caractère humain, une guerre, une épidémie ou une société donnée. Si l'auteur décide qu'il doit représenter une émeute, selon le principe mimétique traditionnel que les grammairiens de Port-Royal utilisaient encore pour étudier la langue³⁶, il indiquera, le cas échéant, d'où proviennent les pierres utilisées par les émeutiers, non pas pour apporter ce qu'on appellera un peu plus tard un petit détail qui fasse vrai, mais parce que la fonction du romancier est de prolonger et de compléter le travail de l'historien professionnel³⁷ en pro-

33 Op.cit.,X,p.153,§49.

34 « Tant'è vero che, a giudicar per induzione, e senza la necessaria cognizione de' fatti, si fa alla volte gran torto anche ai birbanti ». Op.cit.,XVIII,p.263,§4.

35 « Come stesse di dentro, s'intenderà meglio, quando avrem detto qualche cosa del suo naturale, e de' tempi in cui gli era toccato di vivere. » Op.cit.,I,p.15,§39.

36 La grammaire dite de Port-Royal figurait dans l'importante collection d'ouvrages sur la langue que Manzoni avait rassemblée (cf. lettre n° 1375 in *Tutte le lettere*, cit.,t.III,p.277).

37 « Noi, esaminando e confrontando, con molta diligenza se non altro, tutte le relazioni stampate, più d'una inedita, molti [...] documenti [...] abbiamo tentato di distinguere e di verificare i fatti [...], di disporli nell'ordine reale della lor successione [...] d'osservare la loro efficienza reciproca, e di dar così [...] una notizia succinta, ma sincera e continuata, di quel disastro.»Op.cit.,XXXI,p.447,§6-7.

posant une hypothèse vraisemblable, même si celle-ci ne sert finalement qu'à fournir une image mentale et donc à abuser innocemment le lecteur en contribuant à lui faire croire qu'il assiste, en spectateur objectif, aux événements racontés³⁸.

Il n'est pratiquement pas de domaines du connaissable dans lequel le romancier ne puisse intervenir ouvertement. Certes, il en est qui l'attirent plus particulièrement comme, par exemple, celui de la langue. Et il ne résiste pas, à l'occasion, à la tentation de placer un commentaire tout personnel, traversé d'ironie espiègle³⁹, sur l'usage populaire d'un mot qui n'a qu'un très lointain rapport avec la fiction.

« Per capire questa baggianata del povero Renzo, bisogna sapere che, presso il volgo di Milano, e del contado ancora più, poeta non significa già, come per tutti i galantuomini un sacro ingegno [...] ; vuol dire un cervello bizzarro e un po' balzano, che, ne' discorsi e ne' fatti, abbia più dell'arguto e del singolare che del ragionevole. »⁴⁰

La pratique de l'intrusion subjective, fût-ce sous couvert scientifique, est visible régulièrement dans le texte du roman qu'elle ponctue de remarques qui finissent par fournir une sorte de critique discursive d'apparence extemporanée. Le roman y gagne une qualité proche de l'autobiographie dans la mesure où le lecteur ne peut longtemps oublier qu'il dépend, pour suivre la fiction, d'un informateur bien décidé à faire entendre sa voix et à introduire, sans fausse honte, dans le discours narratif, sa vision du monde⁴¹, sur la base imaginaire de l'univers créé offert à la conscience humaine comme un merveilleux livre ouvert⁴². Ainsi peut s'expliquer la curieuse comparaison, au chapitre XXX, entre les objets du saccage de la cure de don Abbondio et les

38. « Intanto, padroni e garzoni della bottega, ch'erano alle finestre de' piani di sopra, con una munizione di pietre (avranno probabilmente disselciato un cortile), urlavano... », op.cit., XII, p.186, §30.

39. « Espiègle [...] Altération du nom propre *Ulespiegle*, francisation du néerl. *Till Uilenspiegel*, personnage célèbre « par ses petites tromperies ingénieuses... ». *Dictionnaire étymologique de la langue française*, par Oscar BLOCH et W. VON WARTBURG, Paris, P.U.F., 1932 (1949), p.225b.

40. Op.cit., XIV, p.214, §40.

41. En l'occurrence, il s'agit bien d'une *Weltanschauung* d'ascendance romantique.

42. Rappelons la fameuse phrase que Rousseau a mise dans la bouche du jeune calviniste au livre IV de *Émile ou de l'éducation* (juste avant la *Profession de foi du vivaire savoyard*). « On eût dit que la nature étalait à nos yeux toute sa magnificence pour en offrir le texte à nos entretiens. »

éléments sémantiques implicites d'un discours qui aurait l'élégance janséniste d'un laconisme idéal.

« Solo nel focolare si potevan vedere i segni d'un vasto saccheggio accozzati insieme, come molte idee sottintese, in un periodo steso da un uomo di garbo.»⁴³

Le deuxième procédé dérive techniquement du premier et consiste à placer entre la fiction et le lecteur le filtre d'un récitant commentateur qui pourrait se confondre avec le narrateur mais qui, à la différence de ce dernier, n'aurait comme charge que de proposer son expérience personnelle, d'exposer ses réflexions et de donner librement ses avis personnels⁴⁴. Il paraît difficile de croire que Manzoni ait vraiment pensé respecter sans faille, d'un bout à l'autre de son roman, le précepte évangélique selon lequel il ne faut point juger de peur d'être jugé soi-même⁴⁵. Il est vrai que ce principe est rappelé par le narrateur assez tôt dans le roman et, très précisément, dans l'une de ces interventions grâce auxquelles Manzoni joue à déléguer une part de sa responsabilité sur le lecteur qui souhaiterait la prendre.

« Questioni importanti ; ma che il lettore risolverà da sé, se ne ha voglia. Noi non intendiamo di dar giudizi : e ci basta d'aver dei fatti da raccontare.»⁴⁶

Mais, très vite, la nécessité d'interrompre la narration pour feindre d'improviser une réflexion (en fait, pour reproduire un commentaire soigneusement élaboré) s'impose.

« In mezzo a questo serra serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione.»⁴⁷

43. Op.cit.,XXX,p.444,§44.

44. Ici encore, l'assimilation avec Manzoni est plus que tentante, puisqu'elle est souvent suggérée par l'auteur lui-même.

45. « Nolite iudicare ut non iudicemini ; in quo enim iudicio iudicaveritis iudicabimini, et in qua mensura mensi fueritis remetietur vobis. » Matt.VII,1.

46. Op.cit.,VI,p.81,§25.

47. Op.cit.,VIII,p.110,§26. Notons, au passage, que cette interruption du récit en faveur d'une digression commentative correspond, mutatis mutandis, au phénomène d'écriture baptisé par Umberto Eco *salgarismo* (cf supra note 21). Voir aussi chap.XXVIII,p.405,§9-11 «È poi facile anche vedere, e non inutile l'osservare...[...] Ci si permetta d'osservar qui di passaggio...».

Sans doute une «réflexion», une «observation» ou un commentaire relèvent-ils de la conscience intellectuelle (*Bewusstsein*) et non de la conscience morale (*Gewissen*)⁴⁸. Mais il se trouve, précisément, que la voix qui se fait entendre à travers le texte du roman a très souvent des accents subtils où les deux consciences tendent à se fondre. Ainsi lorsque l'auteur choisit de donner à Renzo l'idée que la peste est pour lui une heureuse occasion d'entrer dans Milan sans se faire arrêter, il fait aussitôt intervenir son récitant qui, dans une parenthèse, s'étonne avec tristesse des effets les plus choquants de l'égoïsme.

« - (La peste ! Vedete un poco come ci fa qualche volta adoprare le parole quel benedetto istinto di riferire e di subordinar tutto a noi medesimi !) »⁴⁹

Ou encore lorsqu'il fait manier par son commentateur la plus pure des ironies pour fustiger le parasitisme de certains chevaliers au Moyen Âge.

« Bello, savio ed utile mestiere [quello dei cavalieri d'un epoca del medioevo] ! mestiere proprio, da far la prima figura in un trattato d'economia politica. »⁵⁰

La satire est en fait souvent présente, et le ton familier qui est censé en atténuer la vigueur n'enlève rien à son implacable rigueur. Le romanesque hors fiction règne en maître dans ces cas-là et la part de l'imagination peut sembler non plus servir d'occasion pour un discours de censure mais, à la limite, n'être qu'un prétexte pour que l'auteur puisse impunément livrer ses vérités. Nombre de formules, plus ou moins personnelles, dont on sait, par les lettres et les témoignages, qu'elles étaient volontiers utilisées par l'homme Manzoni se retrouvent, sans un iota de changé, dans le texte du roman sous la forme de sentences ou d'aphorismes, rarement en faveur de la grandeur de l'homme⁵¹.

48. Manzoni avait une notion nette de cette distinction canonique. « Certo, se in alcun caso par che si possa dare in tutto l'errore all'intelletto, e scusarne la coscienza, ... » XXXII, p.466, §14.

49. Op.cit., XXXIII, p.486, §34.

50. Op.cit., XXXIII, p.488, §39. Voir également (note 5) le dur jugement sur l'humilité de façade du marquis, dans le chapitre final.

51. «...: giacché è uno de' vantaggi di questo mondo, quello di poter odiare ed esser odiati, senza conoscersi. » IV, p.53, §20. Voir, à ce propos, la remarque sur le père de Gertrude, qui concerne aussi, accessoirement, le système du fidéicommiss associé au majorat « ...aveva destinati al chiostro tutti i cadetti dell'uno e dell'altro sesso, per lasciare intatta la sostanza al primogenito, destinato a conservar la famiglia, a procreare cioè de' figliuoli, per tormentarsi a tormentarli nella stessa maniera. » IX, p.133-134, §41.

« Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà.

Ma che sa il cuore ? Appena un poco di quello che è già accaduto.»⁵²

« I provocatori [...] sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi.»⁵³

L'une des plus amères ou désabusées de ces «observations» est celle que le très catholique commentateur, soucieux de rappeler qu'il n'est de vraie justice que dans le Royaume du Père, propose à la fin du chapitre IV, en se servant d'une malheureuse formule glissée, par l'auteur, dans la conscience tourmentée d'un personnage.

« ...; e lo sposo se n'andò, col cuore in tempesta, ripetendo sempre quelle strane parole : - a questo mondo c'è giustizia, finalmente ! - Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che dica.»⁵⁴

La structure du roman paraît faite de cette trame de principes moraux et de valeurs fondamentales que la matière fictionnelle viendrait, plus ou moins habilement, habiller et encadrer dans une affabulation contingente. Car l'interdépendance des deux éléments est telle qu'on peut se demander si l'auteur n'a pas choisi de montrer certaines situations à la seule fin de pouvoir conclure leur représentation littéraire par une appréciation toute personnelle. Quand on lit, en conclusion d'une scène d'émeute, que Dieu peut bien bénir ceux qui, au moment le plus intense de la fureur collective, résistent encore à la violence grâce à un mouvement intime de refus du sang versé et des atrocités, on croit entendre un prêcheur pour qui ne compte, finalement, que les occasions de dire ce qui est, pour lui, l'essentiel⁵⁵. Très souvent, l'essentiel porte sur la

52. Op.cit.,VIII,p.123,§88. « Nous connaissons la vérité non seulement par la raison, mais encore par le coeur.» PASCAL (Blaise), *Pensées*, op.cit.,p.202 (n°142; Brunschvicg n°282 ; Lafuma n°110). Voir aussi ce qui suit. «...: così fatto è questo guazzabuglio del cuore umano.» X,p.156,§65. À rapprocher du célèbre « Que le coeur de l'homme est creux et plein d'ordure » *Pensées*,op.cit.,p.222 (n°171 ; Brunschvicg n°143 ; Lafuma n°139).

53. Op.cit.,II,p.32,§47.

54. Op.cit.,IV,p.49,§62.

55. «...; altri senz'altro impulso che d'un pio e spontaneo orrore del sangue e de' fatti atroci. Il cielo li benedica.»XIII,p.196,§23.

distinction pratique entre le Bien et le Mal⁵⁶ et l'auteur ne s'est pas privé d'exercer son ironie dans ce domaine, au point de donner une patine de mélancolie désabusée à son humanisme mesuré. Mais il arrive aussi que cet exercice d'écriture d'apophtegmes soit concentré sur le rapport entre signifiant et signifié⁵⁷. Cette possibilité a été utilisée par Manzoni pour se faire juge d'Alessandro⁵⁸ et s'offrir la volupté intellectuelle de petits dénigrement sans importance, glissés au détour d'une phrase ou d'un paragraphe pour exprimer les repentirs spontanés et instantanément enregistrés de l'artiste narratif. Dans un discret métalangage l'auteur devient le critique, plus ou moins de bonne foi, du narrateur⁵⁹. C'est ce que l'on constate au chapitre XIII, en pleine représentation de l'émeute pour le pain, juste avant l'arrivée de Ferrer, qui fera repartir la narration après une pause réflexive et informative.

« Tutta questa chiacchierata s'è fatta per venire a dire che [...] l'apparizione d'Antonio Ferrer diede [...] un gran vantaggio alla parte degli umani, ... »⁶⁰

Plus audacieuses dans la facétie apparaissent les félicitations que le véritable auteur s'adresse à lui-même à propos de ses créations onomastiques⁶¹ ou l'utilisation de la prolepse pour prévenir une réaction de perplexité du lecteur en insistant sur un détail.

56. « Per fare il bene, bisogna conoscerlo ; e, al pari d'ogni altra cosa, non possiamo conoscerlo che in mezzo alle nostre passioni, per mezzo de' nostri giudizi, con le nostre idee ; le quali bene spesso stanno come possono. » XXV, p.368, §23. La remarque s'appuie, en l'occurrence, sur le personnage de donna Prassede.

57. « Si potrebbe però [...] evitare, in gran parte, quel corso così lungo e così storto, prendendo il metodo proposto da tanto tempo, d'osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare. Ma parlare, questa cosa così sola, è talmente più facile di tutte quelle altre insieme, che anche noi, dico noi uomini in generale, siamo un po' da compatire. » Op.cit., XXXI, p.462, §74-75.

58. Rappelons que les *Trois dialogues* (*Rousseau juge de Jean-Jacques*) furent publiés posthumes, en 1789.

59. Cf. ce passage qui se présente comme une contribution ironique et désabusée à la définition du « bon livre » à partir des exigences ou des possibilités supposées du lecteur moyen. « Noi riferiremo soltanto alcune delle moltissime parole che [Renzo] mandò fuori, in quella sciagurata sera : le molte più che tralasciamo, disdirebbero troppo ; perché, non solo non hanno senso, ma non fanno vista d'averlo : condizione necessaria in un libro stampato. » XV, p.218, §55.

60. Op.cit., XIII, p.197, §27.

61. Nous savons par la correspondance que Manzoni avait consacré du temps à la recherche et à la forgerie des surnoms des hommes de main de don Rodrigo : il s'agit donc bien d'inventions personnelles et la qualification d'*autoironia* (ce que W.Jankelevitch appelle *ironie sur soi*) proposée par certains commentateurs (*I Promessi Sposi*, a cura di Franca Gavino Olivieri,

« Intanto i tre bravi sopraddetti [Tiradritto, Montanarolo, Tanabuso], e lo Squinternotto ch'era il quarto (oh ! vedete che bei nomi, da serbarceli con tanta cura),...»⁶²

« ...e, quando vide ch'era tutto quieto, andò finalmente a dormire. Sì, a dormire ; perché aveva sonno.»⁶³

Mais l'exemple le plus éloquent de cette critique immédiate de l'écriture se trouve, nous semble-t-il, au chapitre XXVII, dans un passage où Manzoni a voulu distinguer, dans une sorte de confrontation idéale, le paysan analphabète du paysan qui sait lire et écrire⁶⁴ et sert d'écrivain public pour les gens de son village. Ce dernier, baptisé pompeusement et peut-être moqueusement *letterato*, n'en fait qu'à sa tête lorsqu'il s'agit de mettre sur le papier les sentiments, les pensées et les projets qu'on lui confie oralement pour qu'il leur donne une forme écrite définitive⁶⁵. Et l'écrivain, qui court utopiquement après un texte exhaustif et clair, serait comparable à cet arrogant manipulateur.

« Con tutto ciò, al letterato suddetto non gli riesce sempre di dire tutto quel che vorrebbe ; qualche volta gli accade di dire tutt'altro : accade anche a noi altri, che scriviamo per la stampa.»⁶⁶

Milano, Principato, 1990, p.292,n.52) ne nous paraît pas pertinente. Cf la lettre adressée depuis Brusuglio à Tommaso Grossi, en août 1824. « Quanto al soprannome del bravo bergamasco, sappi che non ti lascio requiare fin che non ne hai trovato uno a mio talento. [...] Io ho dovuto inventarne due, e sono lo Sfregiato, e il Tira-Dritto. Così s'inventano i soprannomi.» Lettre n°206 in *Tutte le lettere*, op.cit.,t.I,p.368).

62. Op.cit.,XX,p.290,§7.

63. Op.cit.,XXIV,p.362,§93. Le sommeil est signe de sérénité lorsque que le sens du devoir est satisfait et la conscience en repos (cf l'incipit du chapitre II).

64. Manzoni ne pouvait guère songer, pour le deuxième cas, qu'à ces enfants que le curé de la paroisse obtenaient de faire entrer au séminaire diocésain ou bien qui, acceptés comme serviteurs dans un couvent, réussissaient à s'alphabétiser en ce lieu (voir la nouvelle de Verga *Il Reverendo*, qui met en scène un remarquable arriviste à qui les Capucins du coin ont « insegnato a dir messa, e a leggere e a scrivere per carità » *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979,p.229).

65. « ..., non c'è rimedio, chi ne sa più degli altri non vuol essere strumento materiale nelle loro mani ; e quando entra negli affari altrui, vuol anche fargli andare un po' a modo suo.» Op.cit.,XXVII,p.393-394,§19.

66. Ibid.

À partir de là, il n'est pas étonnant que l'écrivain feigne également des tentatives de réécriture improvisées ou, plus simplement, de correction et d'amélioration de ce texte, pratiquement sous les yeux du lecteur. On trouve donc, dans le texte du roman, diverses formes d'expolition qui sont réputées engager un texte déficient dans la voie sinon de la perfection du moins d'une plus grande justesse⁶⁷. C'est l'un des signes de l'apparition ouverte de l'écrivain dans son texte et le roman de Manzoni est parcouru dynamiquement par de très diverses formes d'énonciation, qui vont de la fausse confiance d'un sujet indiscernable du narrateur aux brefs épanchements lyriques d'un rhapsode qui s'émeut de ce qu'il se surprend à raconter⁶⁸. Le passage le plus frappant, de ce point de vue-là, est celui où, après avoir mis avec une savante, pour ne pas dire sadique, progressivité le personnage de Lucia dans une situation objectivement angoissante, Manzoni, supposant sans doute qu'il est parvenu à ce point de son récit à bouleverser son lecteur, fait dire par son narrateur que la souffrance du récit l'amène à accélérer le cours de sa narration, dans la plus pure tradition du témoignage dantesque.

« Poi ricadeva ancora senza sentimenti, poi si riaveva di nuovo, per rivivere a nuove angosce. Ma ormai non ci regge il cuore a descriverle più a lungo : una pietà troppo dolorosa ci affretta al termine di quel viaggio, che durò più di quattr'ore;...»⁶⁹

Il peut aussi arriver que les choix formels du narrateur paraissent déterminés par ses sentiments ou ses avis personnels⁷⁰. Parfois, en revanche, c'est la vie intime de l'écrivain qu'il faut soupçonner de fournir un matériau analogi-

67. Quelques exemples parmi bien d'autres. « ...sentiva come un ribrezzo, direi quasi un terrore.» XX, p.298, §43. «...quella carrozza che veniva avanti passo passo, come un tradimento, che so io ? come un gastigo,...» XX,p.299,§45. « ...e, dirò così, gl'impondeva silenzio.» XXIII,p.326,§8. «...una, direi quasi, bellezza senile,...» XXIII,p.326,§9. «...per nascondere la noia, che dico ? l'affanno e l'amaritudine...»XXIII,p.332,§35. « Infatti, sul volto dell'innominato si vedevano, per dir così, passare i pensieri, come, in un'ora burrascosa, le nuvole trascorrono dinanzi alla faccia del sole,...»XXIII,p.338,§66. « I suoi disegni eran ben diversi da quelli della madre, o, per dir meglio, non n'aveva ;...» XXV,p.367-368,§20.

68. « Quel nome [Lucia], per il quale anche noi sentiamo un po' d'affetto e di riverenza,...»XIV,p.219,§60.

69. Op.cit.,XX,p.298,§42. Est-ce un hasard si le narrateur, qui joue effectivement ici au témoin direct, est en train de représenter un terrible voyage ?

70. « Il principe (non ci regge il cuore di dargli in questo momento il titolo di padre) non rispose...» X,p.144,§3.

que au narrateur⁷¹. Ailleurs, le récitant ne peut s'empêcher de s'indigner, fût-ce dans une brève incise, d'une réaction que l'auteur a donnée (par nécessité ?) à un personnage⁷², de reconnaître conventionnellement sa stupeur et presque son incompréhension devant le courage surhumain d'un autre personnage qui lui coupe littéralement le souffle⁷³ ou encore de s'interroger mélancoliquement sur les raisons du succès ou de l'insuccès d'un livre, indépendamment de ses qualités intrinsèques⁷⁴.

Le troisième procédé met en œuvre tous les mécanismes rhétoriques qui permettent de donner au lecteur bienveillant le sentiment que l'auteur essaie d'établir un dialogue avec lui, même si le lecteur critique, qui ne saurait sommeiller longtemps sous le lecteur cursif, sait bien qu'il ne peut s'agir que d'un dialogue en trompe-l'œil, comme nous l'avons vu. De façon relativement empirique, malgré sa solide formation classique, Manzoni a eu recours pratiquement à tous les expédients de ce que les anthropologues ont appelé la fonction conative et de ce que les linguistes nomment la fonction phatique. L'un des premiers exemples de ce genre d'interventions que rencontre le lecteur se présente sous la forme d'une interjection familière qui ne laisse pas de surprendre de la part d'un narrateur par ailleurs soucieux de rigueur et plutôt réservé.

71. « Ho visto più volte un caro fanciullo, vispo, per dire il vero, più del bisogno... », XI, p. 174, § 49 (c'est le passage sur les cochons d'Inde d'Enrico Manzoni, né en 1819).

72. Il s'agit du récit qu'Agnese improvise devant Federigo Borromeo et au cours duquel elle dénonce, en quelque sorte, don Abbondio et n'hésite pas à signaler que celui-ci s'est servi de ses supérieurs hiérarchiques pour renvoyer la célébration du mariage. « ...: raccontò del matrimonio concertato, del rifiuto di don Abbondio, non lasciò fuori il pretesto *de superiori* che lui aveva messo in campo (ah, Agnese !);... », XXIV, p. 357, § 72.

73. « ...; anche noi, dico, sentiamo una certa ripugnanza a proseguire : troviamo un non so che di strano in questo mettere in campo, con così poca fatica, tanti bei precetti di forza e di carità, di premura operosa per gli altri, di sacrificio illimitato di sé. Ma pensando che quelle cose erano dette da uno che poi le faceva, tiriamo avanti con coraggio. » XXVI, p. 376, § 1.

74. « ...: libro raro però e sconosciuto [quello di Lorenzo Ghirardelli sulla peste], quantunque contenga forse più roba che tutte insieme le descrizioni più celebri di pestilenze : da tante cose dipende la celebrità de' libri ! », XXXIII, p. 485-486, § 31. Du même ordre, cette embaardée de la syntaxe affective, dans une parenthèse, au chapitre XI. « Ma (come vanno alle volte le cose di questo mondo !)... », XI, p. 173, § 48. Il doit être clair qu'il s'agit là de fausses embaardées : programmées, calculées, soupesées dans le moindre détail de leur formulation, elles ont pour fonction de casser, par la brusque apparition familière d'une réaction subjective, la raideur du procès-verbal textuel dans lequel le lecteur pourrait ne voir qu'une longue collection de purs énoncés.

« Il nostro autore [...] dice ch'era un uomo così fatto, che [...]faceva professione d'esser molto amico de' galantuomini in generale, ma, in atto pratico, usava molto maggior compiacenza con quelli che avessero riputazione o sembianza di birboni. Che carattere singolare ! eh ? »⁷⁵

Ces appels incessants à la complicité active du lecteur⁷⁶ constituent parfois un discours d'autocélébration, en insistant sur l'attractivité de l'objet référentiel de la fiction, selon la conviction du narrateur, comme on le voit dans le passage suivant.

« ...: e son certo che, se il lettore, informato come è delle cose antecedenti, avesse potuto trovarsi lì in terzo, a veder con gli occhi quella conversazione così animata, a sentir con gli orecchi que' racconti [...] son certo, dico, che ci avrebbe preso gusto, e sarebbe stato l'ultimo a venir via.»⁷⁷

Ils peuvent aussi tendre à assurer au lecteur naïf un certain confort dans son travail de compréhension⁷⁸ qui, comme l'indique le mot dans son origine, suppose une capacité d'intellection totale, parfaitement capable de répondre activement au labeur de sémantisation complète fourni par l'auteur et, partant, d'épuiser tout le sens du discours offert. Il n'est pas une page du roman dans laquelle on ne trouve un signe de cette volonté de sollicitation du lecteur, par-

75. Op.cit.,VII,p.103,§72. Voir aussi ce qui suit. « Noi ci ralleghiamo, non senza invidia, con que' nostri lettori che non han visto le cose in quello stato : ciò vuol dire che [...] non hanno avuto tempo di far molte corbellerie .» XI,p.179,§71.

76. Il peut s'agir de simples questions rhétoriques par lesquelles le narrateur feint de tester l'attention du lecteur (« ...: chi sa se ve ne rammentate più !...» XXIX,p.429,§31) ou de prolepses destinées à faire parler celui-ci («...si potrebbe anche provare o quasi provare, che dovette essere ai primi di quel mese ; ma certo, il lettore ce ne dispensa.» XXXI,p.452,§26). Parfois, la prolepse est pure, i.e. limitée à une question directe, suivie de sa réponse. « Direte forse : come andava col bando ? L'andava benone:...» XXXVII,p.553,§37.

77. Op.cit.,XXXVII,p.551,§26. Donnons la conclusion de cette cheville rhétorique : le meilleur roman est celui que l'imaginaire du lecteur écrit sans signes tangibles dans sa conscience . « Ma d'averla sulla carta tutta quella conversazione, con parole mute, fatte d' inchiostro, e senza trovarci un solo fatto nuovo, son di parere che [il lettore] non se ne curi molto, e che gli piaccia più d'indovinarla da sé.» Ibid.,§27.

78. Nous avons entrevu la complexité de ce que pouvait être pour Manzoni la *compréhension* du discours romanesque : l'écrivain semble souvent prévenir une difficulté possible à partir du postulat que le plus sûr a priori dans toute entreprise de communication est le malentendu ou, précisément, l'incompréhension.

fois presque agressé dans ses réserves d'appréhension gnoséologique, ou bien traité avec la diligence discrètement condescendante du maître pour l'élève peu motivé, comme on peut le noter dans une des phrases les plus désinvoltes et désabusées du roman.

« Questioni importanti ; ma che il lettore risolverà da sé, se ne ha voglia.»⁷⁹

Le principe d'écriture tient dans la conviction que la mission de celui qui compose une fiction à partir de faits historiques doit se contenter de fournir des éléments d'information, qui seront comme des pièces articulables que le lecteur agencera à sa guise dans son travail de révélation imaginaire. Et le ton sur lequel sont livrées ces matériaux de base peut être franchement martial.

« Pensando al buon frate [Renzo] sentiva più vivamente la vergogna [...]; e contemplando l'immagine di Lucia ! non ci proveremo a dire ciò che sentisse : il lettore conosce le circostanze ; se lo figuri.»⁸⁰

L'idée de la liberté suffisante du lecteur n'est évidemment pas une commodité d'écriture pour l'auteur. Elle suppose une participation qui engage les deux parties dans un contrat, habituellement tacite, auquel Manzoni a souhaité donné une forme, fût-elle artificielle. Cette liberté factice est à mettre en relation avec l'idée de confort lectoral qui se manifeste tout particulièrement lorsqu'il s'agit, pour l'écrivain-historien, d'annoncer une digression de type encyclopédique. Elle prend un tour presque burlesque lorsque l'auteur montre une complaisance ironique envers le lecteur pressé et soucieux de la seule narrativité.

« Intorno a questo personaggio⁸¹ bisogna assolutamente che noi spendiamo quattro parole : chi non si curasse di sentirle, e avesse però voglia d'andare avanti nella storia, salti addirittura al capitolo seguente.»⁸²

79. Op.cit.,VI,p.81,§25.

80. Op.cit.,XVII,p.253,§24.

81. Il s'agit de Federigo Borromeo.

82. Op.cit.,XXII,p.316,§12. Le confort du lecteur tient aussi dans les ellipses qu'on veut bien lui accorder. « Risparmio al lettore i lamenti, le condoglianze, le accuse, le difese [...] tutti i pasticci in somma di quel colloquio.» II,p.31-32,§46.

Le mythe de la clarté sans défaut, ni ombre, ni tremblement, agit efficacement dans la moindre phrase⁸³. La critique du discours narratif, intégrée soigneusement dans le texte romanesque, permet à l'occasion de donner même au lecteur des conseils, d'ordre psychologique ou historique⁸⁴, en alternance avec des justifications souvent confiées à des prétéritons.

Le quatrième procédé concerne ce que nous appellerons les coulisses du récit. Manzoni, prolongeant systématiquement son travail d'interpellation du lecteur, suppose que celui-ci anticipe volontiers son discours, souvent avec bonheur, et peut donc avantageusement dispenser l'auteur de développer certains points en les écrivant lui-même, s'il le souhaite, dans une sorte de discours mental implicite. Cette science imaginée du lecteur tend, on le comprend, à renforcer le mythe de l'autonomie du narré : se représenter par avance ce qu'il a pu arriver, c'est reconnaître, sans le dire ni même nécessairement en avoir conscience, que cela est effectivement survenu, à un moment donné et dans des conditions bien déterminées. Par ailleurs, Manzoni a renforcé cette pratique par des mentions explicites des coordonnées de la fiction en relation avec le récit du narrateur. On voit ce procédé à l'œuvre dans toute sa pureté au chapitre IV. Le narrateur s'était interrompu au début du chapitre en posant, au discours direct, quelques questions pédagogiques sur le comportement de fra Cristoforo afin de pouvoir introduire une digression sur l'histoire personnelle du personnage. Cela lui permet de relier, idéalement, à la fin du chapitre, la temporalité irréaliste de la fiction et celle, bien réelle, du discours narratif, qui peut coïncider avec celle de la lecture.

« Ma intanto che noi siamo stati a raccontare i fatti del padre Cristoforo, è arrivato, s'è affacciato all'uscio ; e le donne [...] si sono alzate, dicendo, a una voce :- oh padre Cristoforo ! sia benedetto ! »⁸⁵

83. De ce point de vue, la poétique romanesque de Manzoni n'a rien de romantique : même le relatif silence sur les préjugés du cardinal Borromeo ne saurait constituer un début de ténèbres.

84. « Fece la strada che gli era stata insegnata, e si trovò a Porta orientale. Non bisogna però che, a questo nome, il lettore si lasci correre alla fantasia l'immagini che ora vi sono associate. » XI, p. 176, § 58.

85. Op. cit., IV, p. 62, § 67. On retrouve ce jeu sur le rapport imaginaire temps de la fiction/temps du récit vers la fin du roman; «...; e forse [Renzo] non istette tanto a guardarla, quanto noi a farne questo po' di schizzo.» XXXIII, p. 493, § 65.

Dans cette perspective imaginaire, le devoir d'information du narrateur⁸⁶ est fondamental. La reconnaissance la plus explicite et la plus précise de celui-ci rappelle ce qu'était pour Manzoni le juste rapport entre le romanesque poétique et l'analyse historique.

« E in questo racconto il nostro fine non è, per dir la verità, soltanto di rappresentare lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi ; ma di far conoscere [...] un tratto di storia patria più famoso che conosciuto. »⁸⁷

Cet impératif à la fois scientifique, moral et politique doit cependant recouper la science constitutive du narrateur qui n'hésite pas à montrer tous ses pouvoirs de fabuliste sur l'organisation du récit, tel un démiurge omnipotent mais assez modeste pour se situer dans le temps et dans l'espace afin de rendre des comptes précis sur les éléments cardinaux de toute fiction : décor, temporalité, personnages et actions⁸⁸. Quand il voile ou retarde la manifestation de sa science, presque toujours en se cachant sous l'égide de l'auteur anonyme du manuscrit, c'est pour des raisons profondes qu'il s'empresse d'indiquer ou de suggérer, en stimulant l'appétit herméneutique du lecteur et en se donnant le beau rôle par rapport à la pusillanimité de l'historiographe.

« Il nostro autore non descrive quel viaggio notturno, tace il nome del paese [...]. Dal progresso della storia si rileva poi la cagione di queste reticenze. Le avventure di Lucia in quel soggiorno, si trovano avvilupate in un intrigo tenebroso di persona appartenente a una famiglia come pare, molto potente, al tempo che l'autore scriveva. »⁸⁹

Cette science narrative est toujours liée à la nécessité rationaliste d'expliquer exhaustivement les causalités de tout événement ou de toute situation,

86. « Intanto nella casetta di Lucia, erano stati messi in campo e ventilati disegni, de' quali ci conviene informare il lettore. » VI, p. 82, 28. « Convien però che il lettore sappia qualcosa di più preciso [...]; e, per informarlo di tutto, dobbiam tornare un passo indietro, e ritrovar don Rodrigo, ... » VII, p. 95, § 32.

87. Op. cit., XXXI, p. 446, § 2.

88. Voir l'annonce des ennuis qui attendent don Abbondio sans qu'il s'en doute. « Tanto il pover'uomo era lontano da prevedere che burrasca gli si addensasse sul capo ! », VIII, p. 106, § 1.

89. Op. cit., IX, p. 125, § 3. Voir la suite du discours (§§ 4, 5 et 6), dans laquelle le narrateur se félicite de la qualité de ses « inductions érudites » et déclare taire certaines informations pour « lasciare ai dotti qualche soggetto di ricerca ».

individuelle et morale ou historique et collective⁹⁰. Mais ici encore, la veine facétieuse voulue par Manzoni permet au narrateur de jouer au plus malin en toute liberté expressive.

« Un po' meglio informati che fra Galdino, noi possiamo dire come andò veramente la cosa.»⁹¹

Elle lui permet également de jouer ouvertement avec les personnages comme avec des marionnettes, ce qui pourrait paraître contradictoire, si l'on oubliait la convention romanesque de base, avec tous les procédés qui tendent à accréditer l'idée que le noyau de la fiction est une réalité objective et historique.

« Lasciamoli andare, e torniamo un passo indietro a prendere Agnese e Perpetua, che abbiám lasciate in una certa stradetta.»⁹²

La règle avouée est le contrat implicite avec un lecteur humaniste de bonne volonté qui ne souhaite savoir et comprendre que ce qui pourra lui être utile, comme l'élaboration du roman le fut pour l'écrivain, à mieux se connaître, à s'amender et à se sentir un tant soit peu meilleur au moment de refermer le livre. Le discours narratif est chargé, entre autres, de s'ouvrir, çà et là, à l'inscription détaillée de ce programme récréatif et éducatif.

« Questo spettacolo, noi non ci proponiam certo di descriverlo a parte a parte, né il lettore lo desidera ; solo, seguendo il nostro giovine nel suo penoso giro, ci fermeremo alle sue fermate, e di ciò che gli toccò di vedere diremo quanto sia necessario a raccontar ciò che fece, e ciò che gli seguì.»⁹³

90. « ...; e i suoi discorsi divennero a poco a poco così strani, che, in vece di riferirli, noi crediam più opportuno di raccontar brevemente la storia antecedente di questa infelice ; quel tanto cioè che basti a render ragione dell'insolito e del misterioso che abbiám veduto in lei, e a far comprendere i motivi della sua condotta, in quello che avvenne dopo.» IX, p.133, §40.

91. Op.cit., XVIII, p.271, §38.

92. Op.cit., VIII, p.114, §47. Voir l'image des cochons d'Inde au chapitre XI (ici note 71) qui sert à introduire cette conclusion technique. « Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi:...», p.174, §49.

93. XXXV, p.516, §2.

On a vu l'habileté avec laquelle Manzoni fait tenir à son narrateur le rôle de témoin oculaire (dans la pure virtualité d'une fiction)⁹⁴. Il lui arrive aussi de s'excuser pour ses initiatives en faveur d'une reconstitution de l'histoire, lorsqu'il s'agit, par exemple, de prêter à un personnage des sentiments, des discours et des actes au sein d'une situation historique, notamment dans sa rencontre avec des personnes ayant réellement existé. C'est une situation qui a paru idéale à l'écrivain pour confondre sous le mot mot d'histoire la réalité objective et l'invention romanesque, celle-ci devant être heureusement contaminée par celle-là.

« Del resto, quel che facesse precisamente [il vicario] non si può sapere, giacché era solo ; e la storia è costretta a indovinare. Fortuna che c'è avvezza. »⁹⁵

Mais il peut aussi continuer à user jusqu'à l'extrême de la convention de l'auteur anonyme du manuscrit pour développer un discours totalement étranger à la fiction (prétendument recopié) et afin de s'accorder, en conclusion, le privilège d'une condamnation de principe de ce genre d'écart non romanesque⁹⁶. Cela revient à s'octroyer, successivement, le plaisir de la transgression et la félicité d'une confession qui consiste à battre sa coulpe sur la poitrine d'autrui - spécialité exquise dont on ne puisse dire qu'elle soit typiquement janséniste. La finalité de ces manœuvres présente cependant un réel intérêt technique : il s'agit, dans tous les cas, de s'approcher concrètement d'une définition valorisée du narrable, généralement orientée vers le dramatique ainsi que vers l'excès représentatif fondé sur le malheur. Et le roman s'arrête précisément quand le destin, ou plutôt, la Providence, décide de laisser souffler

94. C'est un témoin au second degré, qui fait toute confiance à son informateur anonyme censé avoir recueilli ses informations à la source. «... (e tutto conduce a credere che il nostro anonimo l'avesse sentita da lui [Renzo] più d'una volta),...». XXXVII, p.547, §11.

95. Op.cit., XIII, p.193, §5.

96. C'est le cas pour les pages consacrées à don Ferrante dont il n'est pas exagéré de dire qu'elles pourraient être entièrement retirées du texte romanesque sans que la jouissance de celui-ci par le lecteur s'en trouve le moins du monde amoindrie. «...; ma noi cominciamo a dubitare se veramente il lettore abbia una gran voglia d'andar avanti con lui [l'anonimo] in questa rassegna, anzi a temere di non aver già buscato il titolo di copiator servile per noi, e quello di seccatore da dividersi con l'anonimo sullodato, per averlo bonariamente seguito fin qui, in cosa estranea al racconto principale, e nella quale probabilmente non s'è tanto disteso, che per isfoggiar dottrina, e far vedere che non era indietro del suo secolo. » XXVIII, p.402, §56.

un moment les protagonistes : le bonheur, intrinsèquement provisoire, n'est pas digne d'un récit.

« ..., dolori e imbrogli della qualità e della forza di quelli che abbiám raccontati, non ce ne furon più per la nostra buona gente : fu, da quel punto in poi, una vita delle più tranquille, delle più felici, delle più invidiabili ; di maniera che, se ve l'avessi a raccontare, vi seccherebbe a morte.»⁹⁷

Le cinquième procédé tend à développer, par l'intermédiaire d'une critique implicite du roman⁹⁸, une écriture du doute, qu'on pourrait également nommer poétique négative dans la mesure où il s'agit pour l'auteur véritable de tisser une partie de son texte en annonçant ce qu'il ne doit pas faire et ce qu'il ne fera pas⁹⁹. Il arrive même que Manzoni pousse le jeu jusqu'à une sorte de paradoxe, en faisant affirmer par son narrateur que le lecteur attentif doit savoir qu'on ne sait pas tout de ce qu'il est en train de raconter parce que l'auteur anonyme du document de base a, une fois de plus, comme il le dit, «gardé une information dans sa plume» - forme courante de constipation scripturale dont on ne sait exactement si le lecteur gourmand doit se désoler ou se féliciter.

97. XXXVIII,p.571,§63. Il semble clair que, pour Manzoni, le départ entre ce qui est romanesquement narrable et ce qui ne l'est pas est parfaitement net. « Fino all'autunno del seguente anno 1629, rimasero tutti [...]nello stato a un di presso in cui gli abbiám lasciati, senza che ad alcuno accadesse, né che alcun altro potesse far cosa degna d'esser riferita.» XXVIII,p.402,§58. Mais les lectures d'autodidacte brumeux et les croyances saugrenues de don Ferrante, remarquable anticipation de messieurs Bouvard et Pécuchet, méritent, elles, des pages entières de digression. Il ne s'agit pas d'invoquer le mystère de l'arbitraire et du bon plaisir auctorial : Manzoni privilégie ses recherches historiographiques et négligent les scènes de genre. On le voit dans une fausse confiance du narrateur qui, au chapitre XIV, dédaigne la représentation de l'intérieur de la taverne où Renzo s'enivre. « Intanto alcuni di que' compagni s'eran rimessi a giocare, altri a mangiare, molti a gridare [...] tutte cose che non hanno che fare con la nostra storia.» XIV,p.215,§43.

98. Manzoni n'a pas hésité à multiplier les déclarations d'indignité romanesque et poétique, parfois avec une certaine familiarité de ton. «...: come deve sapere anche chi non avesse letta altra storia che la presente ; che starebbe fresco.»XIX,p.276,§4.

99. Voir la boutade affectueuse de Sainte-Beuve à propos de Maurice de Guérin, parfait contemporain de Manzoni pour ce qui concerne l'écriture de son *Journal*. « Je n'ai point de regret à ce poème biblique ; il va nous en dire assez, tout en disant ce qu'il ne saurait faire .» *Sur Maurice de Guérin* in DE GUÉRIN (Maurice), *Journal, Lettres et Poèmes*, Paris, Didier,1872 (13° éd.),p.XXVI. On peut aussi lire comme une plaisanterie cet aveu d'incertitude du narrateur manzonien (à moins qu'il ne s'agisse d'une pique contre certains philosophes épris de catégorisations). « Ma appena ebbe chiusi gli occhi, cominciò nella sua memoria o nella sua fantasia (il luogo preciso non ve lo saprei dire),...» XVII,p.253,§23.

« Ma, come il lettore sa, era una storia che nessuno la conosceva tutta ;
e per Lucia stessa c'erano delle parti oscure, inesplicabili affatto.»¹⁰⁰

Les événements qui méritent une transmutation en écriture romanesque sont liés à la souffrance des hommes : Renzo souffre de ne pouvoir posséder Lucia dans les délais prévus par sa coupable concupiscence. L'artiste a pour tâche de donner une expression vraisemblable et convaincante, donc émouvante, à ces souffrances, mais il se trouve que ce travail lui-même ne peut se faire que dans la peine et avoir une gestation pénible autant qu'incertaine dans son issue et ses effets. On comprend, dans ces conditions, que ce travail sur le malheur, tel qu'il apparaît au sein de la fiction¹⁰¹, s'accompagne régulièrement d'incises sur l'indécent¹⁰², l'inconnaissable¹⁰³, l'inexplicable¹⁰⁴, l'indescriptible, l'inexprimable¹⁰⁵, l'inénarrable¹⁰⁶, l'irreprésentable¹⁰⁷ et l'inutile, alors même que le discours narratif accueille, parfois généreusement, des digressions et des commentaires relevant, de l'aveu même du narrateur, de ces catégories. L'intention implicite de Manzoni est de faire croire en la profondeur de son ignorance afin de pouvoir revendiquer sporadiquement des réticences rhétoriques, justifiées par le souci de rigueur historique, le respect

100. Op.cit.,XXIV,p.354,§37.

101. C'est la question que Virgile se pose à lui-même au début de l'*Énéide*. « Musa, mihi causas memora, quo numine laeso / quidue dolens regina deum tot uolere casus / insignem pietate uirum, tot adire labores / impulerit.» *Aeneidos*, I, 8-11.

102. «...; ma quelli [...] s'allontanarono, cantando una canzonaccia che non voglio trascrivere.» I,p.15,§38.

103. «...; chi può ora entrar nel cervello d'Antonio Ferrer,...» XII,p.182,§14.

104. «...; e quel che sentì, a quella vista, non si saprebbe spiegare. Altro non vi so dire,...» XXXVII,p.547-548,§12.

105. L'inexprimable est, pour Manzoni, presque toujours dépendant de la paresse de l'homme ou de son incapacité à s'expliquer les choses. Voir ce passage où l'auteur donne un avantage, au sein des ténèbres, au narrateur par rapport au personnage. « Questo era, a un di presso, il pensiero del govine ; però men chiaro ancora di quello ch'io l'abbia saputo esprimere.» XVII,p.258,§43.

106. Mais Manzoni s'est bien gardé d'aborder la question de l'ineffable : rien a priori (rien d'humain, du moins) ne peut échapper au discours. Il se trouve simplement que la science expressive est très imparfaite. « Chi potrà ora descrivere il terrore, l'angoscia di costei, esprimere ciò che passava nel suo animo,», XX,p.295,§33.

107. Littre a accueilli ce qualificatif dans son supplément.

d'autrui ou l'impertinence à l'endroit des érudits¹⁰⁸, et d'affecter une imprécision qui le condamne aux approximations d'un apprenti du récit¹⁰⁹, parfois oublieux de ce qu'il a écrit un peu plus haut¹¹⁰. En même temps, l'appétit défaillant du lecteur peut être stimulé par des provocations discètes qui amènent à s'interroger sur l'essence même du roman comme objet de communication sociale, esthétique et intellectuelle.

« Però lasciando scritto quel ch'è scritto, per non perder la nostra fatica, ometteremo il rimanente, per rimetterci in istrada : tanto più che ne abbiamo un bel pezzo da percorrere, senz' incontrare alcun de' nostri personaggi, e uno più lungo ancora, prima di trovar quelli ai fatti de' quali certamente il lettore s'interessa di più, se a qualche cosa s'interessa in tutto questo.»¹¹¹

L'ignorance proclamée peut être le signe d'une conviction philosophique : il n'est pas donné à l'homme de discerner les causes profondes de tous les phénomènes naturels, à quelque règne qu'ils appartiennent. L'ouverture du chapitre XIX est exemplaire, de ce point de vue. Manzoni s'est servi d'une très simple réalité botanique, qu'il connaissait bien (l'apparition d'une belle plante de patience dans un champ mal entretenu), pour faire avouer par le narrateur son incapacité à sonder les reins et le coeur d'un sinistre personnage secondaire.

« Così anche noi, non sapremmo dire se dal fondo naturale del suo cervello, o dall'insinuazione d' Attilio, venisse al conte zio la risoluzione di servirsi del padre provinciale per troncane nella miglior maniera quel nodo imbrogliato.»¹¹²

Cette ignorance, dont l'auteur décide souverainement s'il va se l'attribuer ou non, qui est donc une ignorance inventée et qui appartient à la fiction comme motif structurant, porte la plupart du temps sur la matière de la fiction,

108. « Potremmo anche, sopra congetture molto fondate, dire il nome della famiglia ; ma [...] ci par meglio lasciarlo nella penna, per non metterci a rischio di far torto neppure ai morti, e per lasciare ai dotti qualche soggetto di ricerca. » IX, p.126, §6.

109. « Dopo non so quanti giorni, ritornò al paese nativo, » XXXVII, p.552, §32.

110. « Affondata [la strada] (com'eran tutte ; e dobbiamo averlo detto altrove) tra due rive, » XXXVII, p.547, §9.

111. Op.cit., XXXVIII, p.402, §57.

112. Op.cit., XIX, p.275, §1.

comme on le voit dans deux passages du chapitre VII. Dans un cas, Manzoni a choisi de laisser le narrateur apparent, qui est pourtant une instance supérieure à celle de l'anonyme¹¹³, dans la même ignorance que ce dernier quant au sentiment d'un personnage de la fiction.

« Qui l'autore confessa di non sapere un'altra cosa : se Lucia fosse, in tutto e per tutto, malcontenta d'essere stata spinta ad acconsentire. Noi lasciamo, come lui, la cosa in dubbio.»¹¹⁴

Dans l'autre cas, soit trois paragraphes plus haut, l'écrivain a tenu à renforcer la fiction de la réalité objective des personnages en complétant la science de l'anonyme par une hypothèse sur l'état de la conscience de l'un de ceux-ci.

« Il nostro autore protesta di non ne saper nulla ; e io credo che nemmeno Renzo non lo sapesse bene.»¹¹⁵

Ainsi, ce que l'auteur paraît perdre en prestige et en autorité, la fiction le gagne en authenticité putative, car toute affirmation conventionnelle sur un défaut de connaissance du narrateur par rapport aux sentiments et aux pensées d'un personnage, ou à son refus d'en dire plus, tendent à faire croire au lecteur qu'il existe effectivement un objet à connaître. Manzoni donne un plaisant exemple de ce jeu avec le chantier de l'écriture au chapitre VII, quand il s'exonère de terminer le compte-rendu d'une scène censée se terminer hors cadre.

« Noi tralasciamo di riferir que' concerti, perché, come il lettore vedrà, non son necessari all'intelligenza della storia ; e siam contenti anche noi di non doverlo trattener più lungamente a sentir parlamentare que' due fastidiosi ribaldi.»¹¹⁶

113. Pour la connaissance de l'histoire (la fiction) comme de l'Histoire (les faits réels), ce narrateur fonctionne parfois comme une cour d'appel par rapport à l'anonyme.

114. Op.cit.,VII,p.93,§22.

115. Ibid,p.92,§19. Voir également ce que dit le narrateur à propos de l'état d'esprit et des sentiments de Lucia lorsque *donna Prassede* lui reproche de penser encore à Renzo. « Ma da queste apologie *donna Prassede* ricavava nuovi argomenti per convincer Lucia, che il suo cuore era ancora perso dietro a colui. E per verità, in que' momenti, non saprei ben dire come la cosa stesse.» XXVII,p.397,§33.

116. Ibid.,p.99,§54.

On retrouve ici la principale visée du romancier, qui le porte à renforcer systématiquement la puissance de l'Histoire, objective, positive et incontestable par la reconnaissance de l'infirmité du fabuliste et du narrateur¹¹⁷. Le roman manzonien tient dans cette entreprise paradoxale, à la fois grandiose et sournoisement naïve, pénétrée de mauvaise foi ironique, qui tend à exploiter au maximum les ressources indéfinies sinon infinies de l'imaginaire pour démontrer la supériorité écrasante et intraitable du Réel. Raconter des histoires serait un péché, fort peu véniel, si cela ne servait à rappeler qu'aucun être humain ne peut inventer, deviner et pressentir rien qui n'ait été déjà présent, avec bien plus de complexité qu'on ne saurait le concevoir, dans le grand livre de l'Univers. Le premier devoir d'un raconteur est de taire qu'il a eu le front de se mettre en position d'imaginer des objets, des individus, des faits et des situations et de les disposer à sa guise sur un papier coupable, à l'instar d'un enfant qui regroupe, à la fin de la journée, ses jouets, inanimés ou vivants. Le respect devant le Grand Tout impose que l'on souligne, sinon dans chaque phrase du moins dans chaque séquence du récit, que tout ce qui est dit est pauvrement humain, imparfait, inexact et confus. Le roman est un monstre qui se nourrit voracement de l'indignité d'un narrateur infirme, condamné par essence à balbutier et à enchaîner des images auxquelles seul un lecteur pervers peut donner, s'il en a la témérité, la beauté du Diable.

Denis FERRARIS

117. Il n'est pas rare que Manzoni décide d'afficher une ignorance sur un infime point de détail, ce qui revient à construire le texte du roman sur le principe d'un réalisme négatif (pour ne pas dire négateur). « A Lucia, ch'era a sedere, orlando non so che cosa, cadde il lavoro di mano ;... » XVIII, p.266, §17.