

Io sono però : autour d'un personnage de Manzoni, par Augustin Talbourdel

« *Era quell'uomo che nessuno aveva potuto umiliare,
e che s'era umiliato da sé.* »

« Il était celui que personne n'avait pu humilier,
et qui s'était humilié lui-même. »
Alessandro Manzoni, *Les Fiancés*.

Tout a été dit sur *Les Fiancés*¹, le grand roman de Manzoni, et l'on vient trop tard, après Donini et Momigliano, Moravia et Gadda – après ce dernier surtout – ; l'on vient trop tard et avec la double illégitimité de n'être ni italien ni historien, puisque, parmi les grands mérites reconnus aux *Fiancés*, on retient généralement qu'il s'agit, d'abord, du premier roman de langue italienne, ensuite d'un modèle de roman historique. À dire vrai, le roman de Manzoni ne tire pas seulement son originalité de sa langue. Certes, *I promessi sposi* fait l'effet – comme, toute proportion gardée, la *Divina Commedia* – d'être écrit dans une langue étrangère, même pour un lecteur italien. La première ébauche du roman, *Fermo e Lucia*, avait, de l'avis de Manzoni lui-même, le grand défaut de n'être écrit dans aucune langue, puisqu'il employait tous les dialectes italiens de son temps : amalgame de lombard, de toscan, de français, de latin parfois. L'émerveillement de Manzoni, rapporté par Sainte-Beuve, devant le public parisien qui applaudit en masse Molière – communion d'un peuple avec la production de l'un de ses génies, preuve de la vitalité de sa langue –, qu'il soit véridique ou romancé, témoigne de l'insatisfaction du poète devant une nation si divisée que la sienne – « l'Italie, simple expression géographique », résumait l'ambassadeur autrichien d'alors – et une langue comme enfermée dans ses dialectes.

Manzoni, cependant, n'a jamais douté que sa terre lui fournirait la langue littéraire qu'il désirait et que cette langue existait déjà en puissance, moyennant quelques réécritures, dans ce dialecte incomparablement plus beau et plus riche que tous les autres : le toscan. Telle est bien la révolution dantesque² que Manzoni orchestre avec *Les Fiancés* : forger une langue qui respecte le vieux principe d'*adæquatio*, une langue nationale pour un pays qui ne se possède plus lui-même en propre, au temps du récit comme au temps de Manzoni. De même que Dante intitule son poème *commedia* pour signifier le passage d'une *selva oscura* à l'*amor che move*, et use tout le long d'une langue vulgaire, de même Manzoni, tandis qu'il compose une comédie au sens aristotélicien du terme – sens que Dante empruntait déjà, réduisant l'opposition entre les deux genres à la confrontation de deux œuvres, celle de Térence et celle de Sénèque – et qu'il la situe à une époque d'occupation italienne similaire, à certains égards, au temps des conflits florentins du *trecento*, se voit contraint de rénover la langue italienne ; ambition dictée par la situation politique et sociale du pays, selon certains commentateurs, mais que nous préférons interpréter comme essentiellement littéraire. De la première à la troisième rédaction de son roman, Manzoni passe donc d'un mélange de dialectes composite et artificiel à une langue aussi vivante et réaliste que possible ; non pas soutenue mais, au contraire, simple et commune, inspirée des écrivains au style populaire, réaliste et satirique. Le séjour de 1827 à Florence fut, à plus d'un titre, on le sait, une révélation pour le Milanais.

¹ Alessandro Manzoni, *Les Fiancés. Histoire milanaise du XVII^e siècle (I promessi sposi, 1842, traduit de l'italien par Yves Branca, Gallimard, Folio classique, 1995).*

² Les références au poète florentin sont, cela va de soi, nombreuses dans le roman de Manzoni. Le château de l'Innomé, par exemple, est comparé par Don Abbondio au huitième cercle de l'*Inferno*, doté de dix bolges : « Dante n'était pas plus mal au sein de Malebolge (*Dante non istava peggio nel mezzo di Malebolge*) » (p. 507).

Le grand roman de Manzoni ne tire pas d'abord son originalité de sa langue, disions-nous : ceci non seulement parce que les chefs-d'œuvre, nous le savions avant Proust, sont tous écrits dans une sorte de langue étrangère, mais encore en tant que la beauté des *Fiancés*, pour recourir à nouveau à une maxime proustienne, ressemble à « celle qui [s'élève] au-dessus des sons faux tirés par des doigts malhabiles, d'un piano désaccordé »³. Le charme baroque que nous trouvons aux *Fiancés* ne provient pas seulement du fait que, récit d'une histoire qui aurait eu lieu au XVII^e siècle en Lombardie, il procède à une intrusion du romantisme dans un siècle baroque : le baroque est ailleurs. Tout porte à confusion, en effet, dans la narration manzonienne ; toujours l'imprécision et l'ambiguïté sont recherchées, assumées et non feintes, comme l'était la *sprezzatura* des Renaissants, si bien qu'on est en droit de parler du baroque manzonien comme conséquence d'un débordement, d'une surabondance : celle du réel et celle de la langue, celle du réel sur la langue et, à son tour, de la langue sur la langue. Notre alternative, en définitive, obéit à la définition – quasiment intraduisible, comme souvent avec cet écrivain de génie – par Carlo Emilio Gadda de sa propre poétique, dans l'appendice de *La Cognizione del dolore* : « *Barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine* ».

Tout est baroque chez Manzoni, et ce qui, à première vue, semble résister à cet épanchement continu, cette réduction, non pas de l'être à ses actes mais des qualités à la substance, cette grammaire – plutôt gaddienne que manzonienne d'ailleurs, disons « le côté Gadda » de Manzoni – qui fait de l'adjectif, du verbe ou de l'adverbe le terme principal de la phrase ; ce qui résiste à cette première vague, donc, n'échappe pas à la seconde, celle de la *baroccaggine* du romancier. Certains ont fait remarquer combien l'écriture paradoxale de *La Cognizione del dolore* reposait sur ce qui, classiquement, advient, cependant qu'elle renvoyait, en position d'accident, *ce à quoi* il advient : n'est-ce pas des *Fiancés* que Gadda a tiré cet art qui le rend à l'étroit dans la littérature du *novecento*, comme Manzoni l'était dans celle de son temps ? Les latinismes artificiels de Don Abbondio et le sacrifice altruiste de Fra Cristoforo, la pusillanimité pardonnée de Don Rodrigo et la dévotion vengeresse de la Monaca di Monza, les déambulations picaresques de l'innocent Renzo, surtout, et la pureté mariale et niaise de Lucia : Manzoni nourrit son récit de contrastes, d'extravagances, sans laisser guère le temps à la fiancée de chercher, dans la nuit, celui que son cœur aime, ce qui explique pourquoi, pour beaucoup, *I promessi sposi* reste un roman sans amour. Que le baroque n'ait guère le temps ni l'envie de se mêler de sentiment, cela est encore proprement baroque puisque, première et seule préoccupation du *barocco*, le sentiment est aussi la cible privilégiée de son dédain. En cela, le drame romantique des *Fiancés* nous apparaît « comme ces boîtes, que l'on voit encore dans certaines boutiques d'apothicaires, et où sont écrits des mots d'arabe, mais sans rien à l'intérieur : elle entretiennent le crédit de la boutique » (p. 417). Le roman tire son crédit de son charme, et inversement : l'on se promène dans l'univers manzonien comme dans cette *bottega di speciale* dont parle le romancier où sont exposés des figures et des événements, *con su certe parole arabe, e dentro non c'è nulla* – et parfois, à l'inverse, le dévidoir cache bien des choses⁴ – : l'intérêt est ailleurs.

Aussi Moravia se fourvoie-t-il, de l'avis de Gadda et du nôtre, lorsque, chargé de l'exercice délicat et souvent vain de remettre un classique au goût du jour, il s'emploie, dans son introduction à une édition de 1960 des *Fiancés*, à débarrasser le roman de Manzoni de tout ce qui le rendrait difficile ou désagréable à la lecture, un siècle plus tard. Dans une longue étude intitulée « Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico », Moravia discerne trois *strati* de lecture des *Fiancés* : première strate, celle d'une propagande catholique intentionnelle, qu'il nomme « *tentativo di realismo cattolico* » ; la seconde, celle de la sensibilité politique et sociale de Manzoni, que Moravia salue comme « *unica in tutta la storia della letteratura italiana* » et dans laquelle il voit,

³ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la Recherche du Temps perdu*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1954, p. 833

⁴ « [...] mais comme les pensées douloureuses se coulent partout, tandis qu'elle cousait, ce qui était un métier presque nouveau pour elle, elle pensait bien souvent à son dévidoir : et derrière ce dévidoir, que de choses ! (*ma, come i pensieri dolorosi si caccian per tutto! cucendo, cucendo, ch'era un mestiere quasi nuovo per lei, le veniva ogni poco in mente il suo aspo; e dietro all'aspo, quante cose!*) » (p. 413).

outre les plus grands dons d'écrivain de Manzoni, les plus grands mérites du roman : le repas chez Don Rodrigo (VI), la réception de Gertrude, finalement religieuse (IX), la conversation du comte et du père provincial (XIX). Enfin, la strate des sentiments « authentiques » (*genuini*), bien qu'« obscurs » (*oscuri*), de Manzoni – « *i religiosi e i non religiosi* » – : le Manzoni « décadent » (*decadente*), au sens positif de « faisandée », romancier inscrit malgré lui dans le XIXe, « *come un dato uomo appartenente a una data società* ».

Gadda l'a entrevu mieux que quiconque⁵ : la lecture moravienne de Manzoni, son *tiro critico*, a pour conséquence première de rejeter catégoriquement l'ambiguïté du roman sur le plan politique et social, Manzoni passant, aux yeux de beaucoup, pour l'aède de la non-révolution, c'est-à-dire de la peur conservatrice identifiée hâtivement par Moravia à la « *corruzione borghese della società italiana e cattolica* », dans une succession d'arguments que Gadda juge, à raison, rancuniers et gratuits. Dans sa volonté de placer *I promessi sposi* sur les rayons d'une bibliothèque neuve, non loin des volumes de la « nouvelle critique », Moravia incrimine, bien qu'au milieu de remerciements substantiels, un gentilhomme milanais né en 1785, ayant vécu entre le congrès de Vienne et les années 1840, d'avoir situé son roman dans un XVII^e siècle lombard et espagnol, lansquenet et borroméen, synodal et catholique – « *cattolico era, lui non poteva farlo turco* », commente Gadda. Un XVII^e siècle, en définitive, qui n'est rien d'autre que le grand théâtre de son drame, tel que le définit la première phrase de l'introduction, écrite comme un pastiche de la langue employée dans la littérature du *seicento* italien : « *L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo* ». D'autant que le parallèle historique dressé par Manzoni est plus complexe qu'il n'en a l'air : *I promessi sposi*, « *romanzo che dice di nuora (Spagna) perché di suocera si possa intendere (Austria)* », selon la formule géniale de Gadda, joue avec l'occupation espagnole du XVII^e pour parler de l'occupation autrichienne du XIX^e.

Ce que Moravia accepte mal, comme les critiques laïcs de Manzoni un siècle avant lui, c'est « *l'importanza preponderante, eccessiva, massiccia, quasi ossessiva che nel romanzo ha la religione* ». Armé d'une statistique dont la futilité fait sourire Gadda, Moravia compare les quatre-vingt-quinze pour cent de personnages clercs ou catholiques dans *Les Fiancés* contre les cinq pour cent dans les romans de Flaubert, Tolstoï ou Dickens, et en conclut à l'intention apologétique ou propagandiste de l'œuvre, intention que l'humanisme athée de notre temps comprend si mal. Omniprésente ou non, la religion n'apparaît pas toujours sous son meilleur jour chez Manzoni, et Moravia ne peut nier la sévérité du romancier devant le cléricalisme et la lâcheté éhontée de Don Abbondio, le crime de Fra Cristoforo, l'imposture de Gertrude ; non plus qu'il ne peut, devant la conversion de l'Innominato, sa rencontre avec Lucia et sa discussion avec le cardinal Borromeo, manquer de reconnaître la profondeur spirituelle du roman, pour le dire brièvement.

En ce personnage et en son existence se concentre, semble-t-il, l'essentiel de l'esthétique baroque et religieuse – n'en déplaise à Moravia – de Manzoni. Dans la première ébauche du roman, *Fermo e Lucia*, ce personnage porte un nom : il Conte del Sagrato, nom qui lui sera ôté dans *I promessi sposi*. Dans une lettre à Cesare Cantù, Manzoni identifie lui-même l'Innomé à Bernardino Visconti, feudataire de Briganno de la Ghiara d'Adda, dangereux malfrat toujours escorté de ses *bravi* comme Achille par les Myrmidons, et qui a été banni en 1603 par le gouverneur de Milan, le comte de Fuentes. Seul le personnage de Manzoni nous intéresse, bien entendu, et d'abord par son nom que nul n'ose prononcer : « De celui-ci, nous ne pouvons donner ni le prénom, ni le nom, ni même un titre, non plus que la moindre conjecture sur tout cela (*Di costui non possiamo dare né il cognome, né il nome, né un titolo, neanche una congettura sopra niente di tutto ciò*) » (p. 434). Partout, « le plus grand soin d'en éviter le nom (*per tutto un grande studio a scansarne il nome*) », « comme s'il avait dû bruler la plume et la main de l'auteur (*quasi avesse dovuto bruciar la penna, la mano dello scrittore*) ». Nom qui suscite la terreur, dans l'esprit innocent de Lucia, tant elle l'a

⁵ Voir la réponse de Gadda à Moravia, intitulée « Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia », in *I sogni e la folgore*, Einaudi, Torino, 1976.

entendu répéter avec horreur, « dans tant d'histoires où il faisait toujours le personnage de l'ogre (*in cui figurava sempre come in altre storie quello dell'orco*) » (p. 514).

Qui donc est l'Innomé ? Brièvement : un enfant que « le spectacle et le bruit de tant d'abus et de concurrences, et la vue de tant de tyrans (*allo spettacolo e al rumore di tante prepotenze, di tante gare, alla vista di tanti tiranni*) » (p. 435) ont inspiré « un sentiment mâle d'indignation et d'envie impatiente (*un misto sentimento di sdegno e d'invidia impaziente*) ». Faire ce que la loi interdit ou qu'une force quelconque empêche, se rendre maître des affaires d'autrui sans autre intérêt que le goût de commander, être craint de tous, « avoir la haute main chez ceux mêmes qui d'habitude l'avaient chez les autres (*aver la mano da coloro ch'eran soliti averla dagli altri*) » : telles sont et ont toujours été les « passions principales de cet homme (*le passioni principali di costui*) ». Son château, sorti d'un autre siècle – antérieur comme celui dans l'*Ivanhoé* de Walter Scott ou postérieur comme celui de Kafka –, est une « officine aux commis sanglants (*un'officina di mandati sanguinosi*) » : serviteurs dont la tête est mise à prix et qui font métier de trancher les têtes, « ni cuisinier, ni marmiton qui [soit] dispensé d'homicide (*né cuoco, né sguattero dispensati dall'omicidio*) », « des enfants mêmes, aux mains souillées de sang (*le mani de' ragazzi insanguinate*) ». Pour ceux qui ont voulu résister au « *tiranno straordinario* », les choses ont si mal tourné que personne ne s'y éprouve plus : il suffit de prononcer ce nom, « *quel nome tanto temuto e abborrito* », pour remplir chacun d'effroi – et son nom signifiait « quelque chose d'irrésistible, d'étrange, de fabuleux (*qualcosa d'irresistibile, di strano, di favoloso*) » (p. 438) qui restait en mémoire. « Et chaque fois que l'on voyait paraître quelque part des figures inconnues de braves, encore plus vilaines qu'à l'ordinaire, ou qu'éclatait un fait énorme dont on ne pouvait tout d'abord ni désigner, ni deviner l'auteur, on prononçait, on murmurait le nom de celui que, nous-même, grâce à cette fameuse (pour ne pas dire autre chose) circonspection de nos auteurs, nous nous verrons contraint d'appeler « l'Innomé » (*E ogni volta che in qualche parte si vedessero comparire figure di bravi sconosciute e più brutte dell'ordinario, a ogni fatto enorme di cui non si sapesse alla prima indicare o indovinar l'autore, si proferiva, si mormorava il nome di colui che noi, grazie a quella benedetta, per non dir altro, circospezione de' nostri autori, saremo costretti a chiamare l'innominato*) » (p. 438).

Cette brève description du personnage suffit à saisir sa nature et, partant, la raison de cette incapacité du narrateur à le nommer. L'Innominato apparaît bien comme une figure du Mal, puisque dès qu'un mal est commis, notre personnage s'avère, de façon directe ou non, en être l'auteur ; plus qu'une figure, il en est *la* figure. Lorsque l'Innomé fait sa première apparition dans le roman, en effet, il succède à une première figure de tyran, nommé celui-là – Don Rodrigo –, qui semblait posséder déjà, dans la terreur qu'il suscite chez Don Abbondio, le monopole du vice. Avec l'apparition de l'Innomé, auquel Don Rodrigo demande un service qu'il est incapable d'accomplir lui-même, ce dernier, qui hantait les premières pages, est relégué au rang de médiocre bandit ; surenchère de puissances qui confère à l'Innomé, cet « homme terrible » dont il décide « d'aller chercher le secours (*cercare il soccorso d'un terribile uomo*) » (p. 434), une *aura* sans équivalent dans *Les Fiancés*, sinon chez le cardinal que Manzoni s'apprête à introduire. Cette figure de l'horreur et du mal que tous les grands romanciers ont sondé avec plus ou moins de profondeur, des chevaliers de Chrétien de Troyes au Kurtz de Conrad, est rendue innommable par ses propres actes ; visage de l'horreur qui apparaît à Lucia en autant de « trognes affreuses qui lui faisaient face (*quegli orridi visacci che le stavano davanti*) » et lui semblent « se confondre et flotter ensemble en un monstrueux mélange (*confondersi e ondeggiare insieme in un mescuglio mostruoso*) » (p. 450).

Le choix du romancier, d'ailleurs, n'avait rien d'évident : l'on connaît des personnages dont la nature, mêlée à de semblables ténèbres, se voit cependant dotée d'un nom propre – Kurtz – ou d'une initiale – le K. de Kafka –, tandis que, par une dépossession totale de son être, l'Innomé, auquel Manzoni, comme le Monte-Cristo de Dumas, attribuait un titre en guise de nom dans la première ébauche du roman – il Conte del Sagrato –, ne donne aucune appellation dans *I promessi sposi*, ni l'Οὐρανός d'Homère ni le capitaine Nemo de Jules Verne qui, pourtant, partage beaucoup avec l'Innomé. La mythologie grecque offre, d'ailleurs, de nombreux exemples de ces *sans noms*. Lorsque, par exemple, dans l'*Odyssee*, Tyro raconte comment Poséidon l'a fécondée, ce dernier

l'exhorte de ne pas prononcer son nom : « νῦν δ' ἔρχεο πρὸς δῶμα, καὶ ἴσχεο μηδ' ὀνομήνης· / αὐτὰρ ἐγὼ τοί εἰμι Ποσειδάων ἐνοσίχθων. » (XI, v. 251-252), c'est-à-dire retiens-toi ou abstiens-toi de prononcer mon nom. Le méfait du dieu est innommable et doit rester dans le secret. De même, Cerbère, monstre celui-là et non dieu, lorsqu'il apparaît dans la *Théogonie* d'Hésiode, est désigné comme celui qu'on ne peut nommer, dont on ne peut parler : « οὐ τι φατειὸν » (v. 311). La conception platonicienne du nom comme *eikon* d'une *pragma*, c'est-à-dire comme figuration ou expression d'une réalité, justifie suffisamment cette loi qui vaut depuis Homère : l'essence et le comportement de l'Innomé excèdent l'entendement et se rendent inintelligibles, à tel point qu'aucun nom ne suffirait à exprimer cet être – Innommable – ; et, même si ce nom existait, il ne devrait pas être prononcé – Innomé – sous peine de faire advenir la réalité qu'on a appelé de sa voix, ou sous peine, simplement, de l'avoir à l'esprit.

Qu'il provienne de l'hébreu ou du grec, le nom de « Satan » signifie, on le sait, soit l'ennemi ou l'adversaire, soit le titan ; celui de « Diable » désigne celui qui divise (διαβάλλω). Notre personnage est tout cela, du moins agit-il comme un possédé – nous y reviendrons –, puisque Manzoni le dote d'un corps, comme Lucifer ou Méphistophélès : « 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 (*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 giovine*) » (p. 443). Ce corps est la condition *sine qua non* de sa rédemption à venir puisque, quelques pages seulement après ce portrait de l'Innomé, Manzoni décrit déjà la révélation qu'il s'apprête à recevoir et qui ne naît pas, comme certains commentateurs ont pu le croire, *ex nihilo*, comme une grâce miraculeuse – la rencontre avec Lucia –, mais croît déjà chez notre personnage sous la forme, sinon d'un remords, du moins d'un « ennui de ses méfaits (*una cert'uggia delle sue scelleratezze*) ». Dès l'instant où l'Innomé éprouve une lassitude et une répugnance à commettre le mal, là où le Dieu paulinien ne se lasse jamais de faire miséricorde, il est, pour ainsi dire, sauvé. Ses méfaits à l'esprit, « laids et multipliés », l'Innomé ne supporte plus « l'accroissement continué d'une pesanteur qui déjà l'incommodait (*il crescere e crescere d'un peso già incomodo*) » (p. 444).

Plus exactement, l'Innomé, c'est-à-dire celui par qui la mort arrive, a subitement à l'esprit *l'immagine della morte* ; non pas une mort qu'on puisse repousser avec des armes, ni « d'un bras plus prompt », mais une mort qui vient seule, qui naît du dedans (« *veniva sola, nasceva di dentro* »), encore lointaine peut-être mais qui avance à chaque instant (« *forse ancor lontana, ma faceva un passo ogni momento* »). Et soudainement, accompagnant l'image de la mort, main dans la main, l'idée de Dieu se fait jour, « ce Dieu dont il avait entendu parler, mais que, depuis bien longtemps, il ne se souciait plus ni de nier ni de reconnaître, occupé seulement à vivre comme s'Il n'était pas (*quel Dio di cui aveva sentito parlare, ma che, da gran tempo, non si curava di negare né di riconoscere, occupato soltanto a vivere come se non ci fosse*) » (p. 445) ; Dieu qui, à certains moments d'abattement sans motif, de terreur sans péril (« *terrore senza pericolo* »), crie au-dedans de lui-même : « Pourtant, Je suis » (« *Io sono però* »).

On pourrait longuement interroger ce *però* qui semble davantage répondre à l'insensé qui dit dans son cœur : « il n'y a pas de Dieu », qu'à l'Innomé qui ne lui porte jamais la contradiction ni ne cherche à le nier. Son existence, répondra-t-on, est une négation vivante du Christ – quoique le nom du Médiateur ne soit pas formellement prononcé –, un crachat supplémentaire à son visage, un refus explicite de la loi (*legge*) que l'Innominato a « entendu annoncer en son Nom » et qui lui est d'abord parue odieuse (*odiosa*). Loin de s'ouvrir à quiconque de cette nouvelle inquiétude, l'Innomé la masque des « apparences d'une férocité plus sombre » et cherche à se la cacher aussi à lui-même, ou à l'étouffer (« *nasconderla a sé stesso, o di soffogarla* »).

Le *Io sono però*, en définitive, répond bel et bien à l'existence *Etsi Deus non daretur* de l'Innomé : contradiction vivante à l'existence de Dieu, notre personnage, parvenu sans doute au plus profond

de la nuit du péché et du vice, nuit de feu s'il en est, entend un *non* impérieux résonner dans son esprit (« *un no imperioso che risonò nella sua mente* »). Celui qui se révèle à l'Innominato est d'abord un Dieu moral dont l'existence jusque-là hypothétique dans l'esprit du criminel rend insupportable, à ses propres yeux, ses méfaits. La conversion en puissance de l'Innomé provient d'abord de cette idée de Dieu, pour emprunter une expression théologique, idée innée, quoiqu'on pense du rôle de Lucia. Celle-ci ne fera que confirmer cette intuition première, intuition qui se crée une place dans l'esprit de l'Innomé à mesure que la jeune fille approche du château et s'y installe : « il demeura un peu à la fenêtre, les yeux fixés sur ce carrosse, qui déjà paraissait beaucoup plus grand ; puis il les leva vers le soleil, qui à ce moment se cachait derrière la montagne ; puis il regarda les nuages épars plus haut, et sombres, qui, presque en un instant, devinrent de feu (*si fermò alquanto alla finestra, con gli occhi fissi a quella carrozza, che già appariva più grande di molto; poi gli alzò al sole, che in quel momento si nascondeva dietro la montagna; poi guardò le nuvole sparse al di sopra, che di bruno si fecero, quasi a un tratto, di fuoco*) » (p. 455).

Second ébranlement du tyran : le témoignage d'un de ses *bravi*, nommé *il Nibbio* (le Milan), qui a rencontré la jeune Lucia et aurait préféré ne pas la voir ni l'écouter (« *senza sentirla parlare, senza vederla in viso* »), tant elle lui a inspiré de la compassion. « *Compassione! Che sai tu di compassione? Cos'è la compassione?* » Le Diable ne connaît pas la compassion, pas plus que la peur, puisque la compassion est « une affaire, un peu comme la peur : si on se laisse prendre, on n'est plus un homme (*è una storia la compassione un poco come la paura: se uno la lascia prender possesso, non è più uomo*) » (p. 458). Second ébranlement et second « *no interno* », plus impérieux que le premier : la rencontre, jouée et rejouée depuis la nuit des temps, entre Esther et Haman, Judith et Holopherne, entre Lucia, celle qui souffre le martyr, et l'Innomé, celui qui le commet, aura bien lieu. À l'homme sans nom, Lucia fait connaître Celui qui est au-dessus de tout nom : « *Dio, Dio, [...] sempre Dio* », qui ne suscite d'abord que le mépris de l'Innomé : « Que prétendez-vous donc, avec ce mot ? Me faire... Il laissa la phrase en suspens (*Cosa pretendete con codesta vostra parola? Di farmi... ? e lasciò la frase a mezzo*) » (p. 461). Et la vérité éternelle du christianisme, qu'évangiles et épîtres ne font finalement que commenter, l'unique objet des Écritures selon Pascal : « Dieu pardonne tant de choses, pour une œuvre de miséricorde (*Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia*) » (p. 461).

Ici commence la nuit de l'Innomé, nuit au cours de laquelle il meurt à l'ancien homme, au vieil Adam : « *Io?... io non son più uomo, io? Cos'è stato? che diavolo m'è venuto addosso? che c'è di nuovo?* » ; plus loin : « *Tutto gli appariva cambiato* ». L'Innomé assiste, impuissant, au cours d'une nuit sans fin déjà annoncée – « Mais cette image, plus que jamais présente, il lui parût à ce moment qu'elle lui dît : « Tu ne dormiras pas » (*Ma quell'immagine, più che mai presente, parve che in quel momento gli dicesse: tu non dormirai*) » (p. 468) –, à sa propre métamorphose : « ce nouveau lui-même, qui terriblement grandi tout d'un coup, se levait comme pour juger l'ancien (*quel nuovo lui, che cresciuto terribilmente a un tratto, sorgeva come a giudicare l'antico*) » (p. 469). La simple possibilité du bien s'étant révélée à lui, l'angoisse du jugement le saisit : chacune de ses scélératesses (*scelleratezza*) reparaît à son esprit « conscient et renouvelé (*consapevole e nuovo*) » (p. 470), avec « une monstruosité que ces sentiments n'avaient jamais laissé percevoir (*con una mostruosità che que' sentimenti non avevano allora lasciato scorgere in essa*) ». Notre personnage, accomplissant la phrase célèbre, choisit la bouche du pistolet avant les pieds de la croix : « Il s'assit d'un bond, jeta furieusement ses mains à la paroi voisine du lit, saisit un pistolet, le décrocha ; mais... au moment de mettre fin à une vie désormais insupportable, sa pensée, surprise d'une terreur, d'un inquiétude qui, pour ainsi dire, lui survivaient, s'élança dans le temps qui néanmoins continuerait à s'écouler après cette fin (*S'alzò in furia a sedere, gettò in furia le mani alla parete accanto al letto, 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 slanciò nel tempo che pure continuerebbe a scorrere dopo la sua fine*) ». Ultime intuition de cette nuit interminable – « *E la notte? la notte, che tornerà tra dodici ore! Oh la notte! no, no, la notte!* » – : après l'inanité de sa propre vie, l'inanité d'une fuite dans la mort (« *non si poteva fuggire, neppur con la morte* »).

Ici s'achève la nuit de l'Innomé qui, à son réveil, sait que, même si chacun « doit bien avoir son Diable qui le tourmente (*ognuno di costoro avrà il suo diavolo che lo tormenti*) » (p. 473), personne n'en aura un comme le sien (« *nessuno n'avrà uno come il mio* »), ni une nuit comme la sienne (« *nessuno avrà passata una notte come la mia* »). Converti, l'Innomé ressemble surtout à un homme libéré d'un démon, celui de l'athéisme – « La haine de Dieu me fait toujours penser à la possession. “Alors le diable s'empara de lui (Judas)””. Oui, à la possession, à la folie », lit-on dans le *Journal d'un curé de campagne*. Suit, enfin, la célèbre discussion avec le cardinal Borromeo, le lendemain. Jusque-là, nous ne connaissions aucun nom au-dessus de celui de l'Innomé, instrument d'autorité entre tous (« *l'autorità di quel nome* »), tant ce nom, « par quelque bouche qu'il fût prononcé en ce lieu, les faisait empesser tous ; car il ne venait à l'esprit de personne que l'on pût être si hardi de s'en servir faussement (*da chiunque fosse pronunziato in quel luogo, li faceva spicciar tutti; perchè a nessuno veniva in testa che ci fosse uno tanto ardito da servirsene falsamente*) » (p. 456). Ici a lieu le rapport de force le plus spectaculaire du roman, puisque *Les Fiancés* met bien en scène des *rapporti di fatto*, selon Moravia comme selon Gadda ; mais, tandis que les rapports avaient jusque-là lieu entre deux pauvres – Renzo et les bandits de Milan – ou entre un puissant et un faible – Don Abbondio et Don Rodrigo –, la confrontation concerne ici deux puissants : l'Innomé et le cardinal. Telle est bien la singularité du roman de Manzoni : non seulement introduire une quête spirituelle au sein d'une histoire *a priori* amoureuse – on croit déambuler dans un univers stendhalien et l'on se trouve nez-à-nez avec un personnage de Dostoïevski –, mais aussi préparer cette sorte de gigantomachie métaphysique entre les deux personnages par des conflits mineurs, qu'on le veuille ou non, car politiques ou sentimentaux.

Il s'agit bien d'une gigantomachie, à la manière d'Hésiode, d'une rencontre entre des Titans : dans le sens platonicien du *Sophiste*, où fils de la terre et amis des Formes se mènent une lutte ontologique ; dans un sens biblique, évidemment – Jacob et l'ange –, voire mythique et néo-païen, dans le conflit si souvent imaginé entre les forces du mal et celles du bien. Gigantomachie audacieuse, certes, puisqu'il fallait façonner un personnage qui ait autant de consistance littéraire et humaine que l'Innomé ; gigantomachie décevante, disons-le, du moins dont l'issue était assez prévisible – les pleurs du fils prodigue dans les bras du père – : « Dieu vraiment grand, Dieu vraiment bon ! Je me connais, maintenant ; je comprends qui je suis ; mes iniquités s'étalent devant moi ; j'ai horreur de moi-même ; et pourtant... ! Et pourtant, j'éprouve un rafraîchissement, une joie, oui, une joie que je n'ai jamais éprouvée dans toute cette horrible vie ! (*Dio veramente grande! Dio veramente buono! io mi conosco ora, comprendo chi sono; le mie iniquità mi stanno davanti; ho ribrezzo di me stesso; eppure...! eppure provo un refrigerio, una gioia, sì una gioia, quale non ho provata mai in tutta questa mia orribile vita!*) » (p. 495).

Quiconque raconte la conversion de l'Innominato se réfère généralement à cette fameuse nuit du chapitre XXI et à cette non moins fameuse rencontre du chapitre XXIII. Pourtant, les deux demeurent insuffisantes tant qu'on se limite à contempler l'étoile dansante, sans songer au chaos que portait l'Innomé pour la mettre au monde. Le critique Paride Zaiotti, au début du XIXe, regrettait que Manzoni ait privé le cardinal du mérite de la conversion de l'Innomé, argument historique à l'appui : l'Innomé, raconte Francesco Rivola, premier biographe du prélat, s'est converti aussitôt après sa discussion avec le cardinal Borromeo. Nous souscrivons plus volontiers à la version de Momigliano, qui entrevoit dans le *Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia* la véritable conversion de l'Innomé, encore que l'homme qui reçoit cette phrase de Lucia soit déjà ébranlé, miné : l'inquiétude avec laquelle, de la fenêtre du château, il regarde dans la vallée la voiture qui doit lui amener Lucia n'est ni l'excitation d'un homme passionné, en proie aux caprices de sa nuit, ni l'orgueilleuse inquiétude du puissant qui, dans le succès d'un bien, voit le chef-d'œuvre de son arrogance, mais une angoisse autrement profonde, faite de remords, de rébellion, de pitié colérique. Lorsqu'il se met à « marcher de long en large dans la salle, du pas d'un voyageur pressé (*si mise a camminare innanzi e indietro per la stanza, con un passo di viaggiatore frettoloso*) » (p. 456), on pourrait presque songer au Frédéric Moreau de Flaubert – « il tournait dans son désir, comme un prisonnier dans son cachot ». Mais la *krisis*, selon toute vraisemblance, a

eu lieu et l'Innomé a déjà choisi, entre la bouche du pistolet et les pieds de la croix, entre bon et mauvais larron.

L'auteur de la « *gran conversione* » de l'Innomé, en somme, importe peu – pas plus que la cause du retour à Dieu de Manzoni lui-même, dont il n'a jamais rien dit –, puisque tout concorde, dans le roman, à prouver ce bouleversement. Après cette révélation, située au milieu des *Fiancés*, le cours du récit s'inverse et, du sentiment premier de lutter contre les événements, dans le sens contraire de l'histoire, la narration passe à une résolution progressive des tensions, et avec elle le style littéraire de Manzoni⁶. Au sortir de sa rencontre avec cette figure de sainteté qu'est le cardinal, le visage de l'Innomé a changé – « tantôt on dirait saint Antoine au désert, et tantôt Holopherne en personne (*ora pare sant'Antonio nel deserto; ora pare Oloferne in persona*) » (p. 506) – sans que Manzoni le dote pourtant d'un nom, comme les Écritures l'ont souvent fait – Abram en Abraham, Jacob en Israël, Saül en Paul. Du reste, s'il ne change pas de nom, l'Innomé retrouve le sommeil – celui du juste –, seulement après avoir fait sa prière : « Il trouva en effet, dans un recoin secret et profond de son esprit, les prières qu'on l'avait instruit à réciter dans son enfance ; il commença à les dire ; et ces paroles, demeurées là tant de temps comme enveloppées ensemble, venaient l'une après l'autre comme un fil qui se dévide. Il éprouvait à cela un mélange de sentiments indéfinissables : une certaine douceur à ce retour mécanique aux habitudes de l'innocence ; un redoublement de douleur à la pensée de l'abîme qu'il avait ouvert entre ce temps-là et celui-ci ; une ardeur d'arriver, par des œuvres d'expiation, à une conscience nouvelle, à l'état le plus rapproché de cette innocence, à laquelle il ne pouvait retourner ; une reconnaissance, une foi, envers cette miséricorde qui pouvait le conduire à cet état, et qui déjà lui avait donné tant de signes de le vouloir »⁷ (p. 538). L'Innomé garde son nom, un nom qui conserve son autorité tout en perdant la terreur qu'il inspirait, et ceci parce que, dans cet abaissement volontaire, la présence et le maintien de l'Innomé ont gagné, sans qu'il le sût lui-même, « je ne sais quoi de plus élevé, et de plus noble, car l'on y découvrait mieux encore qu'auparavant, l'indifférence à tout péril (*un non so che di più alto e di più nobile; perché ci si vedeva, ancor meglio di prima, la noncuranza d'ogni pericolo*) » (p. 632).

Si l'attendrissement du cœur de l'Innomé par Lucia relève d'un drame pré-claudélien, la prière de l'Innomé au pied de son lit nous rappelle davantage une page de Dostoïevski : celle, par exemple,

⁶ Aux premières lignes célèbres des *Fiancés*, dont Gadda fait grand cas dans *La Cognizione del dolore*, ou à celles qui closent le chapitre VIII, lors du départ des fiancés, répondent, dans les dernières pages du roman, celles du retour de Renzo dans son village : « Il n'avait pas cessé de pleuvoir ; mais à un moment, le déluge s'était changé en pluie, et cette pluie en une bruine très fine, tranquille, calme, égale ; les nuages, hauts et légers, tendaient au ciel un voile ininterrompu, mais lâche et diaphane, et la clarté de l'aube fit connaître à Renzo le pays d'alentour : son village y était (*Non era mai spiovuto; ma, a un certo tempo, da diluvio era diventata pioggia, e poi un'acquerugiola fine fine, cheta cheta, ugual uguale: i nuvoli alti e radi stendevano un velo non interrotto, ma leggero e diafano; e il lume del crepuscolo fece vedere a Renzo il paese d'intorno. C'era dentro il suo*) » (p. 785). Suit cet auto-portrait de Renzo, si fidèle à la poétique baroque de Manzoni que nous ne résistons pas à le citer en son entier : « Il jeta aussi un regard sur sa personne, et se trouva un peu étrange, mais tel, à vrai dire, qu'il se sentait, et qu'il se figurait ce que devait être son aspect ; tous ses effets trempés et tout collés sur lui ; de la tête à la taille, une soupe, une gargouille ; de la taille, à la pointe des pieds, couvert de boue et de crottes ; ce qui n'était pas tout crotté pouvait s'appeler éclaboussure ; et s'il s'était vu tout entier dans un miroir, le bord du chapeau lâche et tombant, les cheveux plaqués et collés sur le visage, il se serait fait belle impression (*Diede un'occhiata anche a sè, e si trovò un po' strano, quale, per dir la verità, da quel che si sentiva, s'immaginava già di dover parere: sciupata e attaccata addosso ogni cosa: dalla testa alla vita, tutto un fradiciume, una grondaia; dalla vita alla punta de' piedi, melletta e mota: le parti dove non ce ne fosse si sarebbero potute chiamare esse zacchere e schizzi. E se si fosse visto tutt'intero in uno specchio, con la tesa del cappello floscia e cascante, e i capelli stesi e incollati sul viso, si sarebbe fatto ancor più specie*) » (p. 785-786).

⁷ Citons la fin du chapitre XXIV *in extenso* : « *Andò dunque in camera, s'accostò a quel letto in cui la notte avanti aveva trovate tante spine; e vi s'inginocchiò accanto, con l'intenzione di pregare. Trovò in fatti in un cantuccio riposto e profondo della mente, le preghiere ch'era stato ammaestrato a recitar da bambino; cominciò a recitarle; e quelle parole, rimaste lì tanto tempo r avvolte insieme, venivano l'una dopo l'altra come sgomitandosi. Provava in questo un misto di sentimenti indefinibile; una certa dolcezza in quel ritorno materiale all'abitudini dell'innocenza; un inasprimento di dolore al pensiero dell'abisso che aveva messo tra quel tempo e questo; un ardore d'arrivare, con opere di espiazione, a una coscienza nuova, a uno stato il più vicino all'innocenza, a cui non poteva tornare; una riconoscenza, una fiducia in quella misericordia che lo poteva condurre a quello stato, e che gli aveva già dati tanti segni di volerlo. Rizzatosi poi, andò a letto, e s'addormentò immediatamente* ».

de l'hallucination d'Ivan dans *Les Frères Karamazov* (XI, 9), où le Diable raconte son hésitation lorsque, tandis que le Verbe crucifié montait au ciel, les chérubins chantaient hosanna. Qu'advierait-il si Satan chantait hosanna ? Dostoïevski : « Tout s'éteindrait dans le monde, il ne se passerait plus rien ». Et pourtant, jusque dans ses négations, l'homme sans Dieu – l'athée – ne cesse de parler de Dieu, et ses refus ne viennent jamais à bout de cette idée. La conversion de l'Innomé – œuvre juste qui, accomplie, rachète toutes les autres – ressemble à cet hosanna chanté par le diable, cette capitulation du Mal, là où la destinée de Gertrude, religieuse malgré elle, fait œuvre de dé-conversion. Il n'y a guère que deux voies – le châtement ou la miséricorde (p. 757) – et seule la seconde mène au royaume : « *può esser castigo, può esser misericordia* ».