

Le noir et le blanc

Pour l'édition illustrée des *Fiancés*

Je prie donc mes lecteurs de recommencer la lecture de cet écrit, et de remarquer non seulement le noir, mais également le *blanc* de celui-ci: je veux dire de prêter attention non seulement aux objets explicitement mentionnés, mais également aux rapports implicites qu'on retrouve si l'on compare les objets dont on parle, et d'en saisir la leçon qu'on peut en tirer à l'avantage des individus et de la société.

G. D. Romagnosi

Vous verrez que le bon homme se flatte, qu'on lira le *blanc* de son livre. Décevant espoir! Je ne sais pas si la dixième partie de la population sait lire; je sais fort bien que de ceux qui ont ce talent à peine la centième partie le met à profit; parmi les lecteurs, ceux qui entendent le *noir* ne sont pas le grand nombre, et encore parmi ceux-ci, ceux qui entendent le *noir* de M^r Romagnosi sont une faible minorité: vous voyez ce qu'il a à espérer pour son *blanc*.

A. Manzoni

Le travail philologique sur lequel se base le texte que nous lisons de l'édition définitive des *Fiancés*, commencé par Barbi et poursuivi surtout par Ghisalberti jusqu'à l'édition Mondadori de 1954 (et à l'éd. Hoepli de 1958) a un défaut fondamental qui ne lui a jamais été reproché: dans aucun des travaux préparatoires¹ de Barbi et de Ghisalberti comme dans aucun point du vaste exposé présent dans l'apparat critique de l'éd. Mondadori qui en grande partie les reprend à la lettre on n'affronte la question de devoir donner l'édition critique d'un texte matériellement constitué, selon la volonté précise de l'auteur, d'écriture et d'illustrations.

1 Voir au moins M. BARBI, «Il testo dei *Promessi sposi*», in *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, Classe di Lettere, serie II, vol. III (1934), pp. 439-468, après, avec des changements importants, dans *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Florence, Sansoni, 1938 (1973²), pp. 195-227; F. GHISALBERTI, «Per l'edizione critica dei *Promessi sposi*», in *Annali manzoniani*, I, Milan, Casa del Manzoni (Florence, Sansoni), 1939, pp. 241-282, et «Studi sul testo dei *Promessi sposi*», *ibid.*, II, 1941, pp. 53-198.

Par deux fois en vérité Barbi et Ghisalberti sont dans l'obligation de reconnaître l'importance de l'éd. de 1840 en tant qu'illustrée. Après avoir parlé de la révision opérée par Manzoni des épreuves en colonne, ils traitent de la révision ultérieure faite sur les épreuves déjà mises en pages. Et ils commentent ainsi: «Cela veut dire qu'il s'était réservé de perfectionner cette impression, pour laquelle il avait tant dépensé en attentions et en moyens financiers, même sur la mise en page définitive. Une raison de cette révision même des dernières épreuves fut certainement le fait que l'édition était illustrée, et une vraie épreuve pour les illustrations était possible seulement avec l'impression du texte mis en page: Manzoni tenait trop à cette partie de l'édition pour ne pas vérifier comment tout se présentait.»² Une dizaine de pages plus loin, au début de l'enquête convaincante sur les prétendues «éditions d'auteur», les 24 réimpressions du roman réalisées du vivant de l'auteur, dont Manzoni se désintéressa presque totalement, ils affirment: «Peut-être qu'il considérait l'éd. illustrée de 1840 comme seule véritable édition d'auteur, et qu'il estimait les autres de simples réimpressions populaires et de vulgarisation»³. Dans les deux cas toutefois, les deux philologues sont bien loin d'admettre cette importance comme un problème qui les interpelle en tant qu'éditeurs.

Je pense que – au-delà de raisons techniques et économiques⁴ – l'antécédent le plus proche de ces positions doit être recherché, sur le plan théorique, dans l'esthétique de B. Croce (que l'on pense, par exemple, au paragraphe de *l'Estetica* sur l'impossibilité des traductions⁵) et, dans le cas

2 A. MANZONI, *I Promessi sposi (1840-42)*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. II, tome I de l'édition de *Tutte le opere* dans les «Classici Mondadori», Milan, 1954, p. 801.

3 *Ibid.*, p. 813.

4 Qui agissent pour Manzoni (cf. les lettres à Montgrand où sont exposées les difficultés rencontrées pour l'éd. française illustrée, la détérioration des bois qui rendit impossible la réutilisation de nombre d'entre eux pour la seconde éd. illustrée, la grave perte économique de l'éd. de 1840) mais ne comptent plus maintenant, et déjà au temps des éd. critiques en question, elles ne devaient plus être aussi importantes si le volume de Parenti, qui date de 1945, «imite» l'éd. 1840 en reproduisant les frontispices, les illustrations, les lettrines.

5 «Il est possible d'élaborer logiquement ce qui avant était élaboré en forme esthétique, non pas de réduire ce qui a déjà eu sa forme esthétique à une autre forme également esthétique. Toute traduction, en effet, ou diminue et gêne l'expression de départ, ou crée une expression nouvelle, en mettant à nouveau la première au creuset et la mélangeant avec les impressions personnelles de celui qu'on appelle traducteur. Dans le premier cas, l'expression reste toujours une, celle de l'original, l'autre étant plus ou

spécifique, dans un long article de Momigliano, sorti en deux parties en 1930⁶. On y annonçait, pour la première fois, en le décrivant amplement, l'existence du manuscrit manzonien contenant les *Motivi delle vignette dei Promessi sposi* («Sujets des illustrations des Fiancés»). Un texte important, parce qu'il renversait sans aucun doute possible l'affirmation de Stefano Stampa selon laquelle l'écrivain seulement «quelques rares fois proposait le sujet» aux illustrateurs⁷. Non seulement s'y trouvent les propositions des sujets pour la totalité du volume, mais aussi l'indication de la grandeur voulue pour les illustrations, et des suggestions précises sur la façon de les réaliser: s'ajoutant aux lettres de Manzoni à Gonin, déjà publiées en 1881 par Filippo Saraceno⁸, le manuscrit donnait la pleine mesure de l'investis-

moins déficitaire, c'est-à-dire non pas proprement expression; dans l'autre cas il y aurait, oui, deux expressions, mais de deux contenus différents. «Laides fidèles ou belles infidèles»: ce dicton proverbial saisit bien le dilemme que tout traducteur a devant soi. Les traductions inesthétiques, comme celles littérales ou paraphrastiques, sont à considérer comme de simples commentaires des originaux.» (B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1901, Bari, Laterza, 1950, p. 76). Lire aussi le paragraphe, quelques lignes plus bas, sur la «possibilité relative des traductions»: «Et sur de telles ressemblances est fondée la possibilité relative des traductions; non pas en tant que reproductions des expressions originales (ce qu'il serait vain de tenter), mais en tant que productions d'expressions ressemblantes et plus ou moins proches de celles-là. La traduction, qu'on appelle bonne, est une approximation, qui a valeur originale d'œuvre d'art et peut exister d'une façon autonome.» (*ibid.*, p. 82).

6 A. MOMIGLIANO, «Il Manzoni illustratore dei *Promessi Sposi* (da un manoscritto inedito)», dans *Pegaso. Rassegna di lettere e arti*, janvier 1930, pp. 1-14; mars 1930, pp. 309-327 (puis dans *Dante Manzoni Verga*, Messine-Città di Castello, 1944, pp. 145-199).

7 S. STAMPA, *Alessandro Manzoni, la sua famiglia e i suoi amici. Appunti e memorie*, Milan, Hoepli, 1885, 2 vol., vol. I, p. 320. Avec une grande rapidité, le 9 mars 1885 déjà, le jour même où il avait reçu le volume de S. Stampa, Gonin écrivait de Giaveno à son auteur: «Tu dis que Manzoni n'avait jamais corrigé les illustrateurs, etc. etc., mais que *quelques rares fois il proposait le sujet*: tous furent au contraire choisis et fixés par lui, du moment qu'il fallait les insérer dans le texte. Il eut la patience de calculer *combien de lignes* un dessin aurait occupé de façon à l'insérer dans la même page que celle du récit correspondant et, une fois choisi le buis de la dimension voulue, il l'enveloppait dans un papier blanc sur lequel il écrivait le sujet et la page, de telle sorte que l'illustrateur trouvait les dimensions et le sujet déjà fixés» (la lettre peut être lue dans le vaste *Carteggio* relatif à l'éd. illustrée publié dans M. PARENTI, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana*, Bergame, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1945, pp. 223-387, en part. p. 387).

8 *L'edizione illustrata dei Promessi Sposi. Lettere di Alessandro Manzoni a Francesco Gonin*, publiées et annotées par F. Saraceno, Turin, Bocca, 1881.

sement manzonien dans cette entreprise. Mais Momigliano, au lieu d'en tirer parti pour revaloriser l'importance de l'édition illustrée, pour la considérer avec attention comme étant «d'auteur», pour chercher à comprendre les effets de sens de celle-ci telle qu'elle se présente (du moment que c'est avec cette forme qu'elle a été voulue et approuvée par Manzoni), utilise les *Sujets des illustrations* contre l'édition elle-même. Du début à la fin, page après page, il ne fait qu'opposer la génialité du roman et des indications «de scène» que contient le texte qu'il rend public, à la médiocrité, et pire encore, de Gonin et des autres illustrateurs, ne manquant pas non plus de relever les endroits où Manzoni n'aurait pas dû demander l'illustration et où, au contraire, il aurait dû le faire mais ne l'a pas fait. En somme, plutôt que de nous parler de l'édition telle qu'elle est, le critique nous dit comment, à son goût, il aurait été mieux qu'elle fût⁹. A propos de Gertrude il affirme même qu'«il fallait le pinceau de Mosé Bianchi»¹⁰.

- 9 Ce n'est pas qu'il n'y ait, éparses çà et là, des observations très fines (comme lorsqu'il illustre, pp. 323-324, l'habileté de la distribution des vignettes à l'intérieur de quelques chapitres), mais dans son ensemble l'étude est vraiment gâtée par ce défaut de base. Voici son premier commentaire à une vignette: «Manzoni parfois, en décrivant rapidement le sujet de la gravure, fait comme un abrégé plaisant de la scène racontée dans le roman, en concentre en deux mots l'esprit, pour qui saura l'entendre. Même, dans la première de ces indications, ce que l'écrivain venait de rendre plus vif en colorant d'argutie quelques mots de son raisonnement, devient une parodie et une moquerie. Dans son résumé psychologique de la vie de don Abbondio, Manzoni avait écrit que le curé craintif, quand il avait près de lui des gens «dont il savait fort bien qu'ils étaient incapables de faire du mal», pouvait avec eux donner libre cours à sa mauvaise humeur et «passer son envie d'être lui aussi un peu fantasque, et de crier à tort. Il était censeur rigide des hommes qui ne savaient pas se régler aussi bien que lui, pourvu que sa censure pût s'exercer sans aucun péril, fût-ce le plus lointain. Le battu était toujours, à tout le moins, un imprudent et l'assassiné n'avait pu être qu'un homme louche...». Aux illustrateurs il propose sans plus le sujet: *Don Abbondio qui débat*. Un regard comparatif fait voir dans le peu de mots discrètement soulignés du texte le profil que l'auteur avait entrevu en écrivant; maintenant il libère la figure du voile suggestif de cette prose sagement équilibrée entre réflexion et dessin, accomplit les mouvements finement éparpillés dans la page narrative et met en pleine lumière sa malice. L'illustration, de Paolo Riccardi, comparée avec le titre proposé par Manzoni, fait l'effet d'un éteignoir.» (MOMIGLIANO, *Il Manzoni illustratore*, pp. 3-4. Nous avons reproduit la trad. citée des *Fiancés*, p. 82). Pourquoi ne pas relever, au contraire, l'apport de l'illustration (elle est à la p. 24)? L'on remarquera que les deux interlocuteurs sont identiques, parfaitement symétriques: cela veut-il dire que, des don Abbondio, il y en a plus d'un?
- 10 «Il fallait le pinceau de Mosé Bianchi, le seul qui des *Fiancés* ait tiré un chef-d'œuvre: cette beauté «abattue, fanée et, pour ainsi dire, décomposée»; ces yeux «pleins d'expression et de mystère», qui à certains moments, semblaient quêter «affection, sympa-

Or il est singulier que Momigliano inaugure ainsi deux *topoi* de la critique non encore abandonnés aujourd'hui: l'opposition, justement, entre la médiocrité des illustrateurs et le génie manzonien, et la dissertation sur la façon plus ou moins heureuse dont Gonin, ou n'importe quel autre illustrateur du XIX^e ou du XX^e siècle, a rendu un passage du roman. Naturellement l'on peut parler de tout avec intelligence. Reste cependant le fait que ces discours ne touchent pas le nœud du problème que nous avons posé. Il me paraît même significatif en ce sens, pour en revenir aux philologues avec lesquels nous avons commencé nos considérations, que Ghisalberti, alors qu'il prépare l'éd. Hoepli, la veuille illustrée mais «avec des illustrations de Luigi Borgomainerio, Tranquillo Cremona, Gallo Gallina, Roberto Focosi, Gaetano Previati».

Une incompréhension fondamentale de l'éd. 1840 est attestée même par les éditions qui – sans reproduire photographiquement le texte – se sont jusqu'à présent ornées des illustrations de Gonin.

Dans l'éd. économique Rizzoli par exemple¹¹, les images sont plus ou moins réduites selon les besoins, mais elles sont surtout constamment déplacées. Or Manzoni donnait même des indications au typographe pour des lignes trop pleines ou trop vides, pour remonter ou abaisser le début d'un mot¹²: les illustrations ont été soigneusement insérées sous son contrôle direct en des points précis. Il suffit que le lecteur vérifie, par exemple à la page 43, comment apparaît le nom et l'image de Lucie pour réussir à imaginer, même sans avoir sous les yeux l'éd. Bur (vol. I, p. 120), comment

thie, pitié); l'inquiétude du regard et des lèvres; son vêtement, en même temps étudié et négligé: nous retrouvons tout cela dans cette figure trépidante, dans laquelle on lit l'histoire d'une femme sensuelle et égarée, et les troubles sont exprimés avec un profondeur et un calme manzoniens» (*ibid.*, p. 320).

11 Ed. préparée par Guido Bezzola, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 1977, 2 vol.

12 «De chaque folio furent faites avant le tirage plusieurs épreuves d'impression en fascicules de huit pages, pour permettre une révision définitive de la plus grande précision du point de vue typographique et linguistique. En connaisseur Manzoni tenait beaucoup même aux plaisirs de la vue que donne une impression soignée. Ainsi, il note par exemple à la page 277: «Aller à la ligne, tout en conservant le même nombre de lignes mais, si c'est possible, sans rendre les caractères trop denses», et à la page 640: «Il me semble qu'il faudrait transporter ici le premier mot de la ligne suivante, parce que celle-là est trop vide». Et, ayant remarqué qu'à la page 716 deux lignes successives commençaient l'une par *contargliene*, l'autre par *continuato*, écrit: «Voir à déplacer l'un des deux *con* qui commencent les deux lignes.» (éd. Chiari-Ghisalberti, pp. 801-802).

peut éteindre totalement l'effet voulu par l'auteur une recomposition de l'imprimé qui déplace «– E Lucia? –» en bout de ligne, et surtout l'éloignement de l'image de la ligne où le nom est prononcé¹³.

Mais nous pourrions donner nombre d'exemples similaires. Je ne comprends pas pourquoi on a pu récemment insister à plusieurs reprises sur l'«autonomie» des vignettes par rapport à la narration écrite¹⁴. C'est précisément le contraire qui est vrai.

Prenons encore, à la p. 642, la vigne de Renzo: il suffit d'un rien et la recomposition et le déplacement annulent, là encore, l'effet voulu (voir le vol. II, p. 343 de l'éd. citée). Il en advient de même pour la fort belle pause marquée par Ferrer qui, arrivé à la maison du vicaire, descend sur le marchepied de la voiture (p. 265; cf. éd. Bur cit., vol. I, pp. 387-388). Et encore: du *recto* au *verso* d'une même feuille, aux pp. 279-280 du chap. XIV, Manzoni construit une relation très efficace entre armoiries et devise comme rapport de la fiction au dévoilement où le caractère pompeux des armes (de la même façon que les édits sur lesquels ces armes sont représentées) a pour réel revers, selon la douloureuse expérience de Renzo, l'anarchie: l'éd. citée présente armoiries et «devise» à gauche et à droite sur deux pages contiguës, non sans avoir changé une fois de plus le point d'intersection de l'image et du texte...¹⁵

Le fac-similé du *De pestilentia* de Frédéric rencontré dans le chap. XXXII, à la p. 622, pose un problème plus complexe. Ici Barbi¹⁶, suivi à la

13 Mais il faut également noter que, dans l'éd. de 1840, cette p. 43 avec le portrait de Lucia répète exactement la p. 33 avec le portrait de Renzo: non seulement dans les deux pages il n'y a, avant l'image, qu'une seule ligne de texte mais dans cette ligne, précisément en plein milieu, apparaît le nom du personnage représenté (avec un peu plus de perfection, naturellement, pour Lucia). Il n'y a même pas lieu d'indiquer que dans l'éd. Bur, aussi pour ce qui concerne le rapport d'analogie avec l'image de Renzo, tout cela disparaît.

14 Cf. F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milan, Il Saggiatore, 1985, où on lit, à la p. 150, concernant précisément l'éd. de 1840-1842 (que Mazzocca appelle, on ne sait pourquoi, «l'édition de 1841»), que le rythme du récit représenté par les illustrations «se déroule d'une façon en quelque sorte parallèle et autonome par rapport à la narration» et encore, à la p. 156 (et dans *L'officina dei P.S.*, catalogue publié par F. Mazzocca, avec une intervention critique de D. Isella, Milan, 1985, p. 130): «Mais, documentaire ou bien fictive, l'image n'avait aucune valeur à elle seule: c'était le rythme de la narration par images qui intéressait; on pouvait en suivre le déroulement sans liaison directe avec la narration écrite».

15 Ed. Bur, I, pp. 404-405.

16 *Annali manzoniani*, II, pp. 14-15.

lettre par l'édition Mondadori¹⁷, commence par affirmer que la répétition du texte en latin après le résumé donné par l'auteur,

si elle trouve sa justification dans l'édition illustrée de 1840 en tant qu'expédient ingénieux pour présenter, avec ces mots notables, un fac-similé de l'autographe de Fédérigo [...], n'a aucune raison profonde, dans l'ensemble du récit, qui la justifie; et [qu'] à la lire hors de l'édition 1840 elle apparaît non pas opportune mais encombrante,

puis décide de résoudre le problème non pas, conformément aux éditions «de l'auteur», en laissant dans le texte le passage latin et le «crochet» *Ecco le sue parole* («Voici ses propres paroles») et en mettant en note le titre de l'œuvre, mais en imprimant, comme l'avait fait l'éd. de 1827, le passage latin et le titre en note. Même si l'on admet la légitimité de l'opération¹⁸, il n'en reste pas moins que l'édition Mondadori a ensuite opéré avec une excessive désinvolture: non seulement en négligeant la virgule après «Pestilentia» (qu'elle donne avec la minuscule), mais surtout en ajoutant au titre l'indication «chap. V», présente dans l'éd. de 1827 mais absente dans le fac-similé, sans juger bon de devoir mentionner l'intervention en apparat. Ainsi à partir de l'éd. interlinéaire préparée par Caretti, qui utilise le texte critique de l'éd. Mondadori, le lecteur est amené à croire que le texte latin est en note dans les deux éditions et que dans celles-ci figure l'indication «chap. V», et à penser que, l'ajout «Voici ses propres paroles» étant en caractères gras, Manzoni avait éprouvé le besoin de l'insérer avant la note dans un second temps, quand au contraire il ne se justifiait dans l'éd. définitive que parce que le passage avait été rapporté dans le texte. Quant à l'éd. Bur, le résultat, dans ce cas, ne pouvait pas être plus malheureux: y figurent en même temps la note de l'éd. Mondadori (qui, ironie du sort, est

17 Ed. Chiari-Ghisalberti, p. 940.

18 En tant que «réimpression populaire et de vulgarisation» cependant, non pas comme «édition critique». La reconstruction conjecturale apte à fournir (en remontant aussi à l'éd. de 1827) la meilleure correction possible, sans illustrations, des endroits où l'éd. illustrée avait besoin d'être «traduite», aurait pu être faite, cependant, avec plus de rigueur. Dans les trois éd. Ghisalberti, et de là dans presque toutes les éd. scolaires, par exemple, l'*incipit* du passage de style XVII^e siècle de l'introduction est sans guillemets alors que l'*explicit* les ferme («accidenti...»). L'éd. de 1827 avait naturellement les guillemets au début et à la fin: ce fut l'initiale «L» avec vignette qui dans l'éd. illustrée imposa la chute des guillemets d'ouverture. Qui lit au contraire l'éd. interlinéaire préparée par Caretti croit tomber, juste dans le premier signe qu'il rencontre, sur le passage d'une forme correcte (éd. de 1827) à une forme erronée (éd. de 1840), d'autant plus que cela n'arrive pas dans un cas analogue, l'*incipit* du chapitre VI: là les éditeurs s'étaient en fait souvenus de réintégrer les guillemets.

suivie de l'indication «Note de l'auteur») et, dans la page d'à côté et déplacé plus bas par rapport à l'imprimé, le fac-similé. Ce dernier non seulement ne coïncide pas avec la note et en dénonce donc l'arbitraire mais, de nécessaire qu'il était, est ainsi devenu pléonastique. L'insertion du fac-similé n'était au contraire pas du tout fortuite. Quand Barbi écrit que dans l'éd. 1840 la «répétition» (qui n'en est pas une) «trouve sa justification [...] en tant qu'expédient ingénieux pour présenter, avec ces mots notables, un fac-similé de l'autographe de Fédérigo», il ne répond pas à la question de savoir quel est le sens de l'insertion de ce fac-similé dans le texte. Agosti écrit:

Le Narrateur cite, dans le corps même de la page, non pas en note comme il le fait normalement, le texte original du cardinal Borromeo, que sa traduction a de toutes les façons contribué à atténuer: «Voici ses propres paroles: «Unguenta vero haec aiebant componi conficique multifariam, fraudisque vias fuisse complures; quarum sane fraudum, et artium, *aliis quidem assentimur* [alors que la traduction dit: elles nous *semblent* vraies], alias vero fictas fuisse comentitiasque arbitramur».

C'est le point où l'apparat protecteur du méta-discours se casse («Nous aimerions pouvoir donner à son aimable et glorieuse mémoire...»), en ouvrant la fiction, juste dans son lieu central et métaphysiquement représentatif, à la violence et à la négativité de la *res*. A ce point-là, l'idéologie positive du roman (le bien, la providence etc.), se trouve associée, dans le même emblème qui l'incarne, le cardinal Borromeo, *non pas à une idéologie de signe contraire mais à un éclat de «réel» qui fait corps avec elle, même en étant avec elle idéalement incompatible.*

C'est en somme le point où le roman offre la clé de lecture de ce qu'il est: c'est à dire, un dispositif sémiotique complexe qui, en opérant une séparation nette par rapport à l'idéologie de réalité (ici, la figure historique du cardinal), vise à produire ce qui – dans la réalité et dans son idéologie, dans les formes et dans les pensées qui la pensent, en un mot: dans l'Histoire – *n'est jamais donné* parce qu'il n'est pas susceptible d'assimilation aux structures et aux codes qui règlent nos constructions du monde: c'est à dire un effet de Réel.¹⁹

19 S. AGOSTI, «Per una semiologia della voce narrativa nei *Promessi Sposi*», dans *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologne, Il Mulino, 1989, p. 189. On peut lire aussi ces considérations du même auteur sur le sens de la structure métadiscursive dans le roman de Manzoni: «Sa fonction «déréférentialisante» correspond à l'installation d'une scène où puisse devenir possible une représentation non comprise et non compréhensible dans l'idéologie de réalité. C'est-à-dire une représentation dans laquelle ne se manifestent pas tellement les contradictions du monde (le bien et le mal) ou ses non-contradictions (l'idée de providence, un parcours téléologique des événements, etc.) mais plutôt ce qui constitue la vérité du monde au-delà des systèmes «idéologico-culturels» qui en fixent et en proposent la figure» (*ibid.*, p. 141) et: «En installant, par le biais de la césure «déréférentialisante» de la voix métadiscursive, une autre scène, séparée de l'idéologie de réalité (même si une telle scène

L'intervention à propos de ce fac-similé est de toute façon la seule que les éditeurs aient justifiée, bien que de façon imparfaite, dans l'apparat critique. Aucune justification n'est fournie au sujet des deux autres interventions sur le texte du chap. XXXII (p. 604 et p. 624)²⁰, ni au sujet de l'apostille autographe de Verri rapportée dans la *Colonne Infâme*, à la p. 798 de l'éd. illustrée: et dans ce dernier cas, le fac-similé ne répétait pas le texte, fût-il dans la langue d'origine, comme ici pour le *De pestilentia*, mais remplaçait complètement les caractères imprimés. L'édition Mondadori imprime l'apostille avec les caractères typographiques normaux et dans le texte, entre guillemets, comme la suivante (qui l'est aussi dans le texte de 1840: voir p. 799) et sans aucune note à ce propos.

Cette stratégie manzonienne de «plaisir» textuel, ou mieux, puisqu'il s'agit d'un texte dramatique, d'invitation à l'attention, à la lecture, et au déchiffrement des signes, des indices, des documents, ce fait de porter les documents dans leur matérialité sur la scène de l'écriture, avait bien le droit d'être reconnu, de ne pas être perdu: que fait l'édition Bur de la *Colonne Infâme* «avec les illustrations de Francesco Gonin» parue en 1987 (et qui a des caractéristiques analogues à celle des *Fiancés* sortie dans la même collection)? Elle omet ici de reproduire le fac-similé...

Mais il est temps de cesser d'insister sur les éditions qui se parent ainsi des illustrations de Gonin²¹: d'après ce que nous avons vu, il paraît établi

n'est ni pensable ni constructible sinon par cette idéologie et à partir d'elle), Manzoni est arrivé à créer le lieu même où la vérité du Réel peut se produire dans toute son «excédance» ou bien, pour le dire encore une fois avec Lacan, dans son «impossibilité». *C'est le récit comme espace séparé qui permet la présentation de la vérité: une vérité qui n'est ni assumée ontologiquement ni déduite idéologiquement du monde, mais qui est construite, comme quelque chose qui ne connaît pas des lieux conceptuellement habitables*» (pp. 142-143).

20 Nous nous arrêtons dans peu de temps sur le premier d'entre eux. Pour le second, il convient d'observer que tout le passage sur la lettre du «grand chancelier» est un ajout de l'éd. de 1840: le fac-similé de la souscription finale fait corps avec celui-ci en rappelant au lecteur oublieux, en plus du reste, que le «grand chancelier» était justement Ferrer.

21 A la différence de l'éd. Bezzola (Bur, déjà citée), qui les reproduit toutes, la récente éd. Pampaloni (Novare, De Agostini) en abandonne beaucoup et augmente encore l'arbitraire de la disposition. Mieux vaut alors une fois abandonnée l'idée de fidélité à l'original, apprécier les illustrations comme on peut le faire, grâce aux efficaces agrandissements, dans l'éd. Sansoni du roman préparée par Giovanni Getto. Des agrandissements utiles du point de vue du plaisir pris en soi aux illustrations de Gonin sont visibles aussi dans l'apparat iconographique de: AA. VV., *Manzoni europeo*, dirigé par G. Pontiggia, Milan, Cariplo, 1985.

combien on s'intéresse peu, non seulement dans les années où a été préparée l'édition critique, mais encore aujourd'hui même à l'aspect «matériel» du texte.

Si l'on prend du reste la récente édition avec texte critique du *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre²² on ne peut que s'étonner de la façon dont les chapitres sont imprimés sans changement de page entre l'un et l'autre, ce qui abolit ces grands espaces blancs de césure sur l'importance desquels Getto avait insisté à de nombreuses reprises, et justement pour les *Fiancés*, il y a vingt cinq ans déjà²³. Que l'on pense à ce que cela signifie pour un roman comme le *Voyage*, d'un goût sternien évident, dont le chapitre douze contient seulement, isolée au milieu de la troisième ligne d'une page rayée, l'expression «le Tertre» sans nul autre signe écrit, et dont le chapitre treize n'a que quelques lignes...

Mais le lecteur qui veut d'autres vérifications n'a qu'à ouvrir *Tristram Shandy* dans sa plus récente édition italienne²⁴, à la fin du chapitre douze du premier livre: il trouvera, au bas d'une page, un carré noir de quatre centimètres de côté, aux angles supérieurs arrondis (en forme de pierre sépulcrale) et, sur la page d'à côté, une petite rayure noire grande d'un demi-centimètre et entrecoupant le texte. Ce n'est certes pas ainsi que le texte était apparu à Botta, qui écrivait en 1796: «A l'aurore, entre le sommeil et la veille, il me semble voir les pages teintées de noir du *Tristram Shandy*»²⁵. Et Manzoni le lisait encore différemment, comme en témoigne

22 X. de MAISTRE, *Nouvelles*, introduction de Jacques Lovie, texte établi et présenté par Pierre Dumas, Piero Cazzola et Jacques Lovie, Genève, Slatkine, 1984.

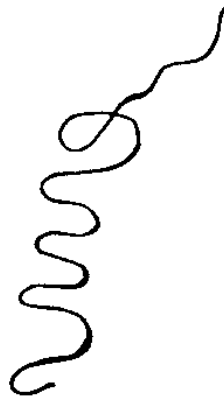
23 Cf. G. GETTO, *Lecture manzoniane*, p. 93, p. 151 et *passim*. Sur ce sujet voir l'étude approfondie de D. DELCORNO BRANCA, «Strutture narrative e scansione in capitoli tra *Fermo e Lucia* e *Promessi Sposi*», dans *Lettere italiane*, XXII (1980), pp. 314-350. L'édition du *Voyage* préparée par l'auteur (Turin, 1794), sur laquelle pourtant l'éd. citée dit se fonder, change toujours, justement, de page à chaque nouveau chapitre.

24 Cet essai a été écrit pendant l'été 1989 et nous faisons alors allusion à L. STERNE, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, introd. de M. Bulgheroni, trad. de A. Meo, Milan, Garzanti, 1987. La même traduction (de 1958) – passée ensuite chez Mondadori (1974 et 1983), avec quelques variantes graphiques secondaires – a été ensuite rééditée par l'éditeur d'origine: Turin, Einaudi, 1990. Je note maintenant avec plaisir que la présence de mon texte, qui devait servir d'introduction à une édition photographique des *Fiancés* finalement avortée, au bureau de rédaction des «Oscar Grandi Classici» de Mondadori n'a pas été inutile car la correction désirée lui a été apportée (cf. l'éd. de *Tristram* dans les «Oscar Grandi Classici», 1992).

25 C. BOTTA, *Per questi dilettoni monti*, roman inédit publié, avec introduction, des notes et une bibliographie, par L. Badini Confalonieri, avec une préface d'A. Battistini, Bologne, Clueb, 1986, p. 89 (I, 2, 68-70). Botta lisait le texte dans l'original anglais.

l'exemplaire des *Œuvres complètes* de Sterne, en six volumes, possédé rue Morone, où, si manquent les deux pages complètement noires, existe pourtant une importante suspension du texte, avec une page entière consacrée à la grande inscription «Hélas! Pauvre Yorick!» après laquelle seulement commence le chapitre suivant²⁶.

Mais il convient de s'arrêter sur le goût sternien des Fiancés. Que l'on prenne le «girigologo»²⁷ de la p. 604 et qu'on lise la phrase où, avec une précision extrême, il est inséré. Et voici Tristram, au chapitre quatre du livre neuf: «tant qu'un homme est libre, s'écria le caporal...» Et en même temps il fit avec son bâton le moulinet par-dessus sa tête à-peu-près en cette manière:



– Un million des syllogismes les plus subtils de mon père n'en auroit pas dit davantage en faveur du célibat»²⁸. Le passage manzonien en reprend, comme on le voit, non seulement l'idée d'insertion graphique mais aussi le mode d'immédiate et très efficace interprétation symbolique. Et cela est

26 L. STERNE, *Œuvres complètes*, nouvelle édition avec XVI gravures, Paris, J. F. Bastien, an XI 1803, 6 vol. Le *Tristram* est publié dans les vol. 1-4 (avec des changements dans la division des chapitres et dans leur intitulé). En particulier, voir la p. 53 du premier volume. Dans l'édition italienne citée plus haut le chapitre suivant commence au contraire à la même page. Pour le texte anglais, voir l'éd. établie par M. et J. New (L. STERNE, *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Gainesville, University Presses of Florida, 1978, 2 vol.) à laquelle a fait suite le monumental vol. III, *The Notes*, préparé par M. New, *ibid.*, 1984: on peut y trouver, selon la volonté de Sterne, les deux «pagine di nero tinte» (cf. vol. I, pp. 37-38).

27 «griffonnage entortillé» (trad. cit., p. 673).

28 L. STERNE, *Œuvres complètes*, cit., vol. IV, p. 189 (chap. LXVIII).

d'autant plus vrai que toute la phrase est un ajout de l'éd. 1840, conçue donc en un même mouvement dans ses aspects linguistique et graphique (qui sait pourquoi on n'a pas fait pour le passage de Sterne comme pour celui de Manzoni: le publier sans l'illustration; au fond, il suffisait d'enlever le «crochet» «à-peu-près en cette manière» et de remplacer l'article défini par l'indéfini devant «moulinet»...).

Mais un autre ajout de l'éd. 1840 peut rappeler Sterne: l'alinéa entier des pp. 366-367, de «Chi fosse stato lì a vedere»²⁹ a «ottenerla»³⁰, qui introduit une pause dans la conversation entre le comte et le père provincial³¹. Dans l'éd. 1827 on passait directement de «(pur troppo eh, padre molto reverendo?)»³² (l'indication de l'écart de ton était confiée aux parenthèses) à «tocca a noi di aver senno pei giovani, e di rattoppare le loro malfatte»³³. La suspension rappelle celle que le chapitre dix neuf du livre II de *Tristram* introduit dans la conversation entre l'oncle Tobie, le docteur Slop et le père du protagoniste:

Laissons tomber le rideau sur cette scène. Ce ne sera pas pour long-temps: mais cela est indispensable. Il faut absolument que je fasse souvenir le lecteur d'une chose, et que je lui en apprenne une autre.

[...]

Dès que j'aurai fini avec ces deux choses, les poulies tourneront et relèveront le rideau. Mon père, le docteur Slop et mon oncle Tobie reprendront leur conversation. Si elle est interrompue, ce ne sera pas ma faute.³⁴

Notez, cette fois encore, comme la vignette est attentivement insérée: le lecteur est d'abord obligé de dépasser l'illustration pour finir la phrase puis il est contraint par le texte lui-même à s'arrêter et à reprendre cette image. Je veux dire que l'arrêt provoqué par la vignette trouve sa justification, son équivalent, son espace vital (mais la synergie est réciproque) dans cette proposition du texte écrit. (Nous trouvant déjà là, tournons la page et regardons comme est superbement exécutée, dans le rapport entre texte et image, la pause évocatrice du comte: «Lei vede; siamo una casa, abbiamo attinenze...»³⁵).

29 «S'ils avaient parlé devant un témoin...» (trad. cit., p. 428).

30 «... une fois qu'ils l'auront obtenue.» (ibid., p. 429).

31 Dans la trad. «Folio» citée, pp. 428-429 (chap. XIX).

32 «(Malheureusement! n'est-ce pas, très révérend père?)».

33 «C'est à nous à être sages pour les jeunes gens, et à réparer leurs méfaits».

34 *Ibid.*, vol. II, p. 4 (chap. II). Mais cf. également la suite immédiate du chapitre (pp. 5-6) avec la description de don Ferrante à la fin du chap. XXXVII.

35 «Vous le voyez; nous sommes une grande maison, nous avons des liens...» (la trad.

Il faudrait s'arrêter sur les ajouts textuels de l'éd. de 1840³⁶. Si le «cominciava don Abbondio, contando sulla punta della dita»³⁷ de la p. 35 introduit une indication figurative qui n'a donné lieu à aucune illustration (la pause serait devenue excessive: ainsi elle est opportunément limitée à cette ligne du texte, à une brève mais efficace suggestion figurative), la phrase ««Un febbrone,» rispose Perpetua dalla finestra»³⁸ (qui n'est que la vive exécution de la prescription de don Abbondio déjà présente dans l'éd. 1827: ici à la p. 42) naît en même temps que la vignette qui clôt le chapitre II. Il en est de même pour l'ajout sur Menico qui fait des ricochets, autre pause divagante introduite dans un dialogue, avec cette illustration ouvrant un espace étendu et suspendant la phrase entre, au recto (p. 123), la partie descriptive et, au verso (p. 124), la considération amusée, en forme de clin d'œil (le phénomène d'écho entre le gamin qui lance des cailloux, j'entends Menico, «un ragazzetto di circa dodici anni, sveglia la sua parte»³⁹, et le «caro fanciullo, vispo, per dire il vero, più del bisogno»⁴⁰ de la célèbre comparaison du chap. XI, est occasionnel, ou ne sont-ils pas tous deux une contre-figure bien significative du narrateur?).

D'autres ajouts plus minutieux, mais liés au rapport entre texte et illustrations⁴¹, pourront être vérifiés par le lecteur lui-même.

Bien plutôt, prêter attention à l'aspect figuratif de l'éd. 1840 et à l'aventure complexe mais aussi amusante de sa préparation, peut entraîner des corrections et des ajouts à la riche tradition des commentaires textuels.

«Folio» propose ici un inacceptable: «nous avons des dépendants...»).

36 Ils ne sont évidemment pas tous liés aux illustrations. Il y en a d'historiques (cf. par ex. les p. 729, p. 738, p. 739 de l'éd. Caretti) ou de psychologiques (par ex. les deux petits ajouts de la p. 133 – toujours de l'éd. Caretti –; tout aussi bref mais fin celui de la p. 584): de toute façon l'opinion répandue que les changements entre les deux éd. des *Fiancés* n'aient été que de nature linguistique est donc injustement restrictive.

37 «commençait don Abbondio, en comptant sur ses doigts» (légèrement différente est la trad. «Folio», p. 92).

38 ««Une grosse fièvre!» leur cria Perpétua par la fenêtre» (ibid., p. 104).

39 «un garçonnet d'environ douze ans, des plus éveillés» (ibid., p. 182).

40 «un aimable enfant, leste et vif, à vrai dire, plus qu'il ne faudrait» (ibid., p. 287).

41 Telle celle qui introduit le portrait d'Urbain VIII (p. 510); ou bien les retouches à la scène émue et puissante du vieux frappé à l'église (p. 606); ou encore, toujours dans le chap. XXXII, l'ajout «Mentre quel tale stava intento a guardare, la carrozza s'era fermata; e» («Tandis que ce quidam restait à regarder ce spectacle, le carrosse s'était arrêté; et»), trad. cit., p. 689), traduit dans le dessin précis de Gonin (p. 618).

De Sanctis, repris entre autres par Nardi et De Michelis, notait au «Pour l'amour du ciel!» sur lequel se clôt le premier chapitre: «Qu'est-ce qui est arrivé de nouveau dans l'esprit de don Abbondio? Il est arrivé que, en montant les escaliers, il est déjà hors des impressions violentes de l'extérieur; il est hors des pressions de Perpétua, qui lui a arraché son secret: son imagination exaltée s'est calmée, le besoin de se confier a cessé, la prudence vient de ressurgir, et il se dit à lui-même: qu'est-ce que j'ai fait! don Abbondio regrette d'avoir parlé». De la même façon Mazzamuto, dans son commentaire, écrit: «Dans la scène finale, la figure du curé, qui se dresse d'une façon à la fois épique et comique du haut de sa porte, semble vraiment dominer cette première partie du roman». Si ce n'est que Manzoni dit effectivement que don Abbondio «s'avviò per salire in camera»⁴² («per salire» est même précisément un ajout de l'éd. 1840) mais ne dit pas que le seuil d'où il se retourne pour faire la solennelle recommandation soit celui de la chambre. C'était très probablement celui, déjà nommé à la p. 27, du «salotto» (ou plutôt de la salle à manger⁴³) et comme tel se trouvait au rez-de-chaussée, là où en fait le représente Gonin.

D'autre part, la version dialectale que Manzoni lui-même donne, dans une lettre à Gonin, de la phrase de Perpétua aux pp. 38-39: «L'è inutil: quand soo nient, poss di nient. C'est ainsi que disait ta Perpétua»⁴⁴ a échappé même aux récentes et minutieuses enquêtes sur le substrat dialectal du roman. Et la validité de l'indication est encore plus grande si l'on pense que Perpétua ne fait ici que répéter, en la variant, une phrase de son patron («Quando dico niente, o è niente, o è cosa che non posso dire»⁴⁵, p. 28)⁴⁶.

Les illustrations ne représentent pas seulement des décors ou des personnages en scène, mais elles donnent corps également, avec des effets de

42 «il s'avança pour monter dans sa chambre» (je modifie légèrement par rapport à la trad. citée, p. 88).

43 La trad. «Folio» traduit bien «salotto» par «salle» (cf. p. 85).

44 Lettre du 3 mars 1840, publiée par PARENTI, *Manzoni editore*, pp. 238-239, en part. p. 238 et maintenant dans A. MANZONI, *Lettere*, a cura di C. Arieti, Milan, Mondadori, 1970 (rééditée avec un ajout de D. Isella, *ibid.*, Adelphi, 1986), t. II, p. 133.

45 «Quand je dis <rien>, ou bien il n'y a rien, ou bien c'est quelque chose que je ne peux pas dire!» (trad. cit., p. 85).

46 Il est tout aussi opportun de relever l'indication contenue dans les *Motivi delle vignette* à propos du «bel lapazio» du début du chap. XIX: «Rumex acutus. Mil.se slavazz» (cf. PARENTI, *Manzoni editore*, p. 137. Mais, grâce aux compétences botaniques de mon ami Giacomo Olivero, j'ai pu corriger l'inexistant *Aumex* de la transcription de Parenti en *Rumex*).

sens attentifs, aux rêves et aux imaginations. Nous avons déjà cité l'évocation de Lucie dans la pensée de Renzo. De la même façon, avec une grande efficacité, apparaît l'image de don Rodrigo à don Abbondio (p. 19). Mais l'illustration du rêve du curé, à la p. 32, est remarquable: on y distingue don Rodrigo, debout, sur la droite, qui au regard menaçant de l'évocation que nous venons de citer ajoute le fait de rappeler, par son bras levé, l'intimation inviolable; on y distingue les bravi; mais surtout on y découvre déjà Renzo: c'est la première apparition, nocturne, de son image: et notez bien qu'il brandit sur le curé son poignard «au joli manche»: dans les phantasmes de terreur de don Abbondio le rêve ici non seulement préfigure des dangers réels mais approfondit encore, grâce à une ombre, le portrait du protagoniste que nous donne la page d'à côté.

Mais on doit ensuite noter le symbolisme marqué non seulement du frontispice (l'illustration de l'ange qui protège la jeune fille) mais aussi des en-têtes des chapitres, qui se répètent au cours du texte, véritables signaux propres à orienter le lecteur. D'autre part, il est clair que la colombe entre les anneaux du serpent, qui apparaît la première fois en tête du chap. III et illustre – ce qui n'est pas un hasard – la couverture du livre d'un spécialiste attentif du roman⁴⁷, suggère une lecture de celui-ci en termes de représentation sacrée (lecture qui a déjà ses racines dans le passage de l'anonyme ouvrant l'introduction): tout est dans le fait de prendre acte de la façon dont une représentation de ce genre peut radicalement se transformer, dans la stratégie complexe du narrateur moderne⁴⁸.

Si une intuition de Calvino («le roman des deux illettrés est un livre qui contient en soi une pluralité de bibliothèques: en réalité c'est tout le roman qui se situe à l'intérieur d'une bibliothèque, celle qui contient le «manuscrit tout raturé et délavé» de l'anonyme du XVII^e siècle, auteur de l'histoire milanaise»⁴⁹) trouve une confirmation ponctuelle dans l'éd. illustrée, avec les deux vignettes qui ouvrent et closent l'introduction, il est probable qu'Antonio Baldini avait à l'esprit l'édition de 1840 (et en particulier

47 Cf. E. DE MICHELIS, *La vergine e il drago*, Padoue, Marsilio, 1968.

48 Nous n'avons pas de témoignages précis sur la création de frontispices et d'en-têtes. Pour celui du début du chap. XXXI, c'est au contraire Manzoni lui-même qui prescrit: «La peste, figura allegorica» (cf. les *Motivi delle vignette* publiés par Parenti, en part. p. 143).

49 I. CALVINO, «I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza», dans *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Turin, Einaudi, 1980, pp. 267-278, en part. pp. 269-270.

l'illustration finale du roman) quand, en superposant quelque peu mémoire et fantaisie, il écrivait:

Dernier tableau devant nos yeux, Lucie avec ses gosses dans les bras, belle comme une Madone à la chaise; et, dans le fond, Agnés, digne et familiale comme une Sainte Anne d'Andrea del Sarto. Dans les femmes simples de Manzoni nous savons qu'il faut voir justement des Madones, comme dans les Madones de Raphaël nous savons qu'il nous faut voir rien d'autre que des femmes simples. Ces sont les secrets habituels du grand art italien...⁵⁰

Il a été dit que les illustrations de l'éd. de 1840 réduisent le roman à un plan *biedermeier*, à une simplicité débonnaire éloignée des sondages dramatiques du texte écrit. Je répliquerais cependant qu'il ne faut pas oublier la conscience qu'avait Manzoni, et qui s'exprime bien dans le commentaire à Romagnosi cité en exergue, des différents niveaux de lecture auxquels un texte peut être soumis. Mais, plus encore, je dirais qu'il faut souligner que c'est pourtant là le «ton» que Manzoni choisit pour sa narration. Cela nous fait penser encore à Baldini, à ses fines pages sur les «venticinque lettori»:

La vérité est que chaque écrivain, au moment de prendre les mesures pour un travail de longue haleine, a besoin de se fixer une cible, comme on le dirait en balistique, vers laquelle diriger idéalement le tir pour être toujours dans le ton au cours de la création de l'œuvre. En composant l'*Enéide*, Virgile se proposa Auguste comme cible, et l'ouvrage en sortit vraiment avec le sceau d'Auguste; s'appêtant à la rédaction du *Prince*, Machiavel prit comme lecteur-cible le Valentinois, et vous voyez comment l'œuvre procède, rapide et sans préjugés; et pensez comment dut crier et gesticuler le romancier Guerrazzi, qui se proposait de secouer les nouvelles générations d'Italiens pour les faire se lever contre l'étranger qui occupait le sol de la patrie. Le but une fois atteint, l'Italie libérée, de cet ouvrage, déjà si actuel et animateur, ne nous reste que l'impression irritante de cris et de gestes pour rien. Pensez maintenant que la *Bataille de Bénévent* sortit la même année que les *Fiancés*.

50 A. BALDINI, «Finale dei *Promessi Sposi*» (1923), dans *«Quel caro magon di Lucia»*. *Microscopie manzoniane*, Milan-Naples, Ricciardi, 1956, p. 7. Voir aussi ce qu'écrivira peu après (1927) Hofmannsthal: «Dans ce livre le tissu vital est aussi serré que dans la réalité même de l'Italie. On ne permet ni aux idées, ni aux caractères de sauter aux yeux et de se rendre intéressants, la narration se déroule sobre et en quelque sorte pure et naïve – sans extrême profondeur de sentiment, si l'on regarde avec l'œil allemand, sans extrême vivacité et acuité, si on regarde avec l'œil français. Mais sous cette naïveté et cet air presque de quotidienneté, il y a une très grande profondeur et une vraie passion – et entre les personnages au maintien sans prétention, modeste, presque superficiel, règne une tension et une attention réciproque (mais toute entière liée au réel, qui ne déborde jamais dans le rêve ou l'extravagance), si intense et si merveilleusement adoucie par un tact et une connaissance du monde, dans laquelle aucune nation ne rejoint la nation italienne» (U. v. HOFMANNSTHAL, «I *Promessi Sposi*», dans *Viaggi e saggi*, Florence, Vallecchi, 1959, p. 288).

Avec, comme cible, ses vingt-cinq lecteurs, avec qui il n'y avait aucune nécessité de crier ou de gesticuler pour réclamer de l'attention et émouvoir, voilà dans l'œuvre de Manzoni l'ordre, la mesure, la discrétion, la grâce la plus calme dans la narration. Comparée à la musique pour fanfare publique de Guerrazzi, celle de Manzoni peut être considérée comme une musique de chambre, une chambre qui pouvait accueillir chaque fois vingt-cinq auditeurs et pas un de plus. Et l'on est tenté de penser que quand l'auteur, lors de la première rédaction de son roman, avait calculé quinze plus vingt-cinq lecteurs, n'ayant pas trouvé le registre adapté qui caractérisa la révision très attentive du roman, l'œuvre fut un compromis entre fanfare et musique de chambre.

Je voudrais dire en somme que les *Fiancés*, selon ce qui était le désir de Manzoni, reste vraiment un livre pour vingt-cinq lecteurs à la fois.⁵¹

C'est sur ce registre familial que Manzoni a placé le roman et aussi sa réédition illustrée. Il a été tellement satisfait de cette dernière qu'il en a envoyé, à peine achevée, un exemplaire à Gonin avec la dédicace: «A son traducteur admirable, et ami très cher, l'Auteur»⁵². Borges avait peut-être

51 A. BALDINI, «Troppi lettori» (1952), dans «*Quel caro magon di Lucia*», pp. 165-168, en part. pp. 166-167. Mais il ne faut pas oublier la récente et fine indication de Raimondi sur Manzoni qui sait être dramatique et profond même quand il apparaît «souriant» «sur la scène» de sa propre écriture (cf. E. RAIMONDI, «Polifonie romanzesche», dans AA. VV., *Manzoni europeo*, pp. 201-236, en part. p. 202: l'essai est lisible maintenant, avec le titre *Ironia polifonica*, au sein du dernier livre manzonien de Raimondi, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologne, Il Mulino, 1990, qui consacre entre autres plusieurs pages au rapport, auquel nous avons fait allusion, avec *Tristram Shandy*).

52 L'exemplaire est maintenant à Milan, dans la collection Giovanni Treccani degli Alfieri. L'extrême variété des sujets représentés par Gonin devait aussi avoir plu à l'écrivain. Dans le manifeste de l'association milanaise pour souscrire au *Gil Blas* illustré par Jean Gigoux (1839), Manzoni pouvait lire que cette œuvre était un «Roman universel, parce qu'il est une galerie d'exposition où tous les types vivants de la société trouvent leur propre portrait, grands et petits, canailles et gentilshommes, naïfs et filous, riches et pauvres, nobles et artisans, médecins, prêtres, femmes, comédiens, serviteurs, tous.» (rapporté dans MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, p. 163). On a l'impression d'entendre un écho de cette phrase, malgré le contexte différent qui est d'intérêt linguistique, dans ce passage sur Boccace de l'*Appendice alla Relazione sulla lingua*: «... quelles formes de concepts, quelles postures de langage, dans tant de sentiments, de discours et d'aventures, de princes, de chevaliers, de gentes dames et de femmes de toutes conditions, d'hommes de cour et d'hommes de ville, de bons et de tristes, de généreux et d'abjects, de rusés et de sots, de savants, d'étudiants, de corsaires, de bandits!» (dans A. MANZONI, *Tutte le opere*, sous la direction de M. Martelli, Florence, Sansoni, 1973, vol. II, p. 1955, et maintenant dans *Scritti linguistici*, t. II, Milan, Classici Mondadori, 1991). Mais déjà dans le *Fermo e Lucia* Manzoni faisait prier padre Cristoforo ainsi : «Dieu, [...] Ayez pitié des pécheurs, des pénitents, des justes, des fidèles et des infidèles, des opprimés et des oppresseurs, des capucins, des franciscains, et de tous les réguliers, de tous les ecclésiastiques et de tous les laïcs, des peuples et

raison quand il écrivait: «Aucun problème n'est si consubstantiel aux lettres et à leur modeste mystère que ce qu'une traduction propose»⁵³. Peut-être aussi, maintenant que de toutes parts on insiste sur l'importance de l'«intonation» d'un livre⁵⁴, conviendrait-il de tenir compte de cette confession de Tommaseo: «Quand on connaît la manière de prononcer de Manzoni, on apprécie un peu plus ses phrases, qui dans sa bouche acquièrent grâce et désinvolture»⁵⁵.

des princes, des prisonniers, des juges, des bandits, des voleurs, des gendarmes, des veuves, des orphelins, des *bravi*, des tziganes, des possédés, des vivants et des morts» (éd. Chiari-Ghisalberti cit., p. 117).

- 53 «Ningùn problema es tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción» (J. L. BORGES, «Las versiones homéricas», dans *Discusión*, 1932, maintenant dans *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974 et, en traduction italienne, dans *Tutte le opere*, Milan, Mondadori, 1984, t. I, pp. 372-378, en part. p. 372).
- 54 Voir E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Turin, Einaudi, 1986, p. 319: «Un livre, comme l'a écrit pertinemment Borges, est un dialogue, une forme de relation, une conversation qui s'instaure avec le lecteur et une tonalité qui agit sur sa propre voix: ainsi dans la bibliothèque de Babel, une littérature diffère d'une autre moins par le texte que par la façon dont on le lit», et également, Id., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologne, Il Mulino, 1985, p. 219: «Qu'on pense à un poète comme Yeats quand il déclarait que la rhétorique est la force qui permet à l'œuvre de l'imagination de se réaliser. Mais dans une des *Pensées* [*Vermischte Bemerkungen*] de Wittgenstein on lit aussi: «Parfois, on ne peut comprendre une proposition que lorsqu'elle est lue au juste rythme. Toutes mes propositions sont à lire lentement». Dans le dialogue intérieur de la lecture, dans cette attitude que Nietzsche appelait philologie, le philosophe découvre donc que la rhétorique est un art de comprendre qui restitue au langage d'un texte sa voix, son ton, c'est à dire, pour parler comme Borges, la part la plus importante du livre. Du reste, comme le répétait le dernier Bakhtine, même dans la vie du discours ce qui compte par dessus tout c'est le ton, le rapport de celui qui parle avec son interlocuteur, dans le champ variable d'un système contextuel. Il est peut-être vrai que de la tonalité dépend le pouvoir des paroles, leur insertion dans le monde. En ce sens, la situation émotive de l'événement verbal crée en même temps sa topologie: un espace de sons vivants même quand le théâtre silencieux de l'écriture les codifie en signes».
- 55 N. TOMMASEO, *Postille inedite*, éd. G. Rigutini, Florence, Bemporad, 1897, p. 72. Ce volume était déjà mis en page, quand j'ai pu voir avec plaisir que l'édition illustrée du roman venait d'être publiée par S. S. Nigro, dans la collection des «Meridiani» de l'éditeur Mondadori (Milan, 2002). Cette édition est sans aucun doute fondamentale, entre autres parce qu'elle procède pour la première fois d'une façon systématique à un commentaire détaillé centré sur le rapport entre le texte et l'image. Toutefois, non seulement elle ne respecte pas, à cause des exigences de la collection dans laquelle elle est insérée, les dimensions de l'édition originale, mais, surtout, elle présente un texte

qui n'est pas un texte critique, en se limitant à fournir une reproduction photographique d'un exemplaire, du reste même pas précisément indiqué, des dix mille qui avaient été tirés, alors que, comme on l'a vu, les exemplaires présentent entre eux des différences et qu'il n'y a pas d'exemplaire indemne d'erreurs. Cf. le compte rendu détaillé de cette édition que j'ai préparé pour le numéro 2/2003 de *Filologia e critica*.