

## Annexe 1

« Toi, le talent est ton excuse ; / L'art te condamne, mais ta muse / S'absout à force de beautés » : Manzoni était ainsi apostrophé dans le poème *L'enthousiasme poétique, ode à M. Alexandre Manzoni* de Charles Loyson, publié en 1820 dans le quatrième volume de la revue *Lycée français, ou mélanges de littérature et critique* (p. 241-245). Dans la section consacrée à la littérature étrangère du même numéro, aux pages 61-76, on trouve le compte rendu rédigé par Victor Chauvet<sup>1</sup> de la tragédie *Il conte di Carmagnola*, qu'Alessandro Manzoni venait de publier auprès de l'éditeur Ferrario (*cf.* avant-propos). Nous republions ce texte ici, en conservant l'orthographe de l'époque, en donnant en notes les passages de la préface manzonienne au *Conte di Carmagnola* que discute Chauvet et en signalant les segments du texte que Manzoni cite dans sa réponse, la *Lettre à M.<sup>r</sup> Chauvet* (*cf.* annexe 2). Nous nous sommes basés sur l'édition originale et sur celles de Cordiè (*in* V. CHAUVET, *Manzoni – Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici*, C. CORDIÈ, éd., Catane, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1958, p. 15-28) et d'Umberto Colombo (*in* A. MANZONI, *Lettre à M. C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieux dans la tragédie*, U. COLOMBO, éd., Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1995, p. 246-259), dont nous gardons la numérotation des paragraphes.

### LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE.

*Le comte de Carmagnola*, tragédie, par M. Alexandre MANZONI. Milan, 1820.

[1]<sup>2</sup> M. MANZONI, séduit par les doctrines romantiques, a cru devoir s'affranchir de la règle des unités de jour et de lieu, à laquelle jusqu'au présent les tragiques

---

<sup>1</sup> À propos de Victor Chauvet, *cf.* Carlo CORDIÈ, *Romanticismo e classicismo nell'opera di Victor Chauvet e altre ricerche di storia letteraria*, Messine-Florence, D'Anna, 1958.

<sup>2</sup> § 1-5 : introduction et évocation des propos de la *Prefazione* au *Carmagnola* (A. MANZONI, *Prefazione*, *in* *Il Conte di Carmagnola*, Milan, Ferrario, 1820, p. 1-14 ; nous indiquerons cette édition avec l'abréviation C20 suivie du numéro de la page ; nous suivons le texte établi par Giuseppe Sandrini : *Testo della prima edizione – 1820 in* A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, G. LONARDI, préf., G. SANDRINI, éd., Milan, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004, p. 179-186).

italiens s'étaient soumis. C'est une tentative qui mérite de fixer l'attention du monde littéraire.

[2] Suivant cet auteur, les partisans du système des unités donnent pour unique motif de leur opinion, l'in vraisemblance que trouverait le spectateur à ce qu'une action qu'il voit représenter en quelques heures et sans changer de place, eût lieu en différens endroits et durât plusieurs jours. Ce motif lui paraît fondé sur la fausse supposition que le spectateur prend part à l'action<sup>3</sup>; et il ajoute que cette supposition une fois admise, on doit trouver tout aussi invraisemblable que les personnages se confient leurs secrets en présence du public<sup>4</sup>. [3] La preuve, dit plus loin M. Manzoni, que l'observation de ces prétendues unités n'est point nécessaire à l'illusion, c'est que tous les jours et dans tous les pays, le peuple, juge non prévenu, éprouve une illusion suffisante à des spectacle où cette règle est enfreinte<sup>5</sup>. [4] Enfin il se prévaut de l'exemple de la plupart de nations<sup>6</sup>, des violations fréquentes de l'unité de lieu, même en Italie et en France<sup>7</sup>, et des inconvéniens que cette règle entraîne, tels que le sacrifice d'un grand nombre de beautés<sup>8</sup>, et certaines invraisemblances inévitables, comme de voir Auguste assembler son conseil dans l'endroit même où Cinna vient de raconter la

---

<sup>3</sup> « *Quando poi vennero coloro i quali, non badando all'autorità, domandarono la ragione di queste regole, i fautori di esse non seppero trovarne che una, ed è: che, assistendo lo spettatore realmente alla rappresentazione di un'azione, diventa per lui inverisimile che le diverse parti di questa azione avvengano in diversi luoghi, e che essa duri per un lungo tempo, mentre egli sa di non essersi mosso di luogo, e di avere impiegate solo poche ore ad osservarla. Questa ragione è evidentemente fondata su di un falso presupposto, cioè che lo spettatore sia lì come parte dell'azione* » (C20 3 sq.).

<sup>4</sup> « *Se altri dicesse per esempio: – quei due personaggi che parlano fra di loro di cose segretissime, assicurandosi di essere soli, distruggono ogni illusione, perchè io sento di esser loro visibilmente presente, e li veggo esposti agli occhi d'una moltitudine; – egli farebbe precisamente la stessa obbiezione che i critici fanno alle tragedie dove sono trascurate le due unità* » (C20 4).

<sup>5</sup> « *Se poi queste regole si considerano dal lato dell'esperienza, la gran prova che non sono necessarie alla illusione si è, che il popolo si trova nello stato d'illusione voluta dall'arte, assistendo tutto dì e in tutti i paesi a rappresentazioni dove esse non sono osservate [...]* » (C20 5).

<sup>6</sup> « *Se dai teatri popolari passiamo ad esaminare qual conto si sia tenuto di queste regole nei teatri colti d'ogni nazione, noi troviamo che nel greco non sono mai state poste per principio, e che si è fatto contro ciò che esse prescrivono, ogni volta che l'argomento lo ha richiesto; che i poeti drammatici inglesi e spagnuoli più celebri, i quali sono riguardati come i poeti nazionali, non le hanno conosciute, o ne se ne sono curati; che i tedeschi le rifiutano per riflessione. Nel teatro francese vennero introdotte a stento; e l'unità di luogo in ispecie incontrò ostacoli da parte dei comici stessi quando vi fu posta in pratica da Mairet colla sua Sofonisba, che si dice la prima tragedia regolare francese [...]* » (C20 5 sq.).

<sup>7</sup> « [...] *senza parlare di qualche violazione della unità di luogo che si trova in alcune tragedie italiane e francesi [...]* » (C20 6).

<sup>8</sup> « *Finalmente queste regole impediscono molte bellezze, e producono molti inconvenienti* » (C20 9).

conspiration à Émilie<sup>9</sup>. [5] Quant à l'unité de jour, puisque, dit-il, on a étendu la règle à vingt-quatre heures, il n'y a plus aucune raison de s'arrêter à une limite quelconque<sup>10</sup>.

[6]<sup>11</sup> Nous nous serions abstenus de ressusciter cette querelle littéraire, renouvelée d'Aristote, si nous n'avions pensé que la question pouvait être envisagée sous un nouveau point de vue. [7] Selon nous, c'est moins encore sous le rapport de la vraisemblance, qu'il faut considérer l'unité de jour et de lieu, que sous celui de l'unité d'action et de la fixité de caractères<sup>12</sup>. [8] L'unité d'action, règle aussi souvent violée en Angleterre et en Allemagne que toutes les autres, n'en est pas moins le premier principe des beaux-arts. [9] Or, pour que cette unité existe dans le drame, il faut que, dès le premier acte, la position et les desseins de chaque personnage soient déterminés<sup>13</sup>; que ces desseins se renferment toujours dans le plan que l'auteur s'est tracé; qu'il soit rendu compte au spectateur de tous les résultats qu'ils amènent, non seulement dans le cours de chaque acte, mais encore pendant chaque entracte, l'action devant toujours marcher, même hors de ses yeux; enfin que cette action soit rapide, dégagée d'accessoires superflus, et conduite à un dénouement analogue à l'attente excitée par l'exposition<sup>14</sup>. [10] Si maintenant de longs intervalles de temps et de lieux séparent vos actes, et quelquefois même vos scènes, les événemens intermédiaires relâcheront tous les ressorts de l'action; plus ces événemens seront nombreux et importans, plus il sera difficile de les rattacher à ce qui précède et à ce qui suit, et les parties du drame ainsi disloquées, présenteront, au lieu d'un seul fait, les lambeaux de la vie entière du héros<sup>15</sup>. [11] Ajoutez à ces inconvéniens l'apparition et la disparition, fréquentes dans ce

<sup>9</sup> « *Cito un solo esempio di questa loro rassegnazione.* Dans Cinna il faut que la conjuration se fasse dans le cabinet d'Émilie, et qu'Auguste vienne dans ce même cabinet confondre Cinna, et lui pardonner : cela est peu naturel [Batteux] » (C20 10).

<sup>10</sup> « *Giacchè si potrà ben discutere con chi è di parere che l'azione non debba oltrepassare il tempo materiale della rappresentazione; ma chi ha abbandonato questo punto, con che ragione pretenderà che altri si contenga in un limite ch'egli ha posto arbitrariamente?* » (C20 7).

<sup>11</sup> § 6-12 : enjeux de l'unité d'action et de la fixité des caractères des personnages. Dans cette section commencent les citations que Manzoni intègre dans la *Lettre*, que nous indiquerons avec l'abréviation L suivie du numéro du paragraphe (cf. annexe 2).

<sup>12</sup> Citation I (« c'est [...] caractères ») : L 6.

<sup>13</sup> Citation II (« pour [...] déterminés ») : L 23.

<sup>14</sup> Citation III (« que [...] exposition ») : L 36.

<sup>15</sup> Citation IV (« si [...] héros ») : L 37.

système, de personnages avec lesquels le spectateur a à peine le temps de faire connaissance<sup>16</sup>. [12] Et quant à ceux sur lesquels vous fixez particulièrement son attention, si vous les montrez toujours animés du même dessein, il en résultera langueur, froideur, invraisemblance, souvent même inconvenance choquante. Comment, par exemple, offrir, sans exciter le dégoût, un meurtre prémédité pendant plusieurs années, et en plusieurs pays différens ? Si, au contraire, les desseins des personnages varient, l'unité d'action disparaît, et l'intérêt s'affaiblit<sup>17</sup>.

[13]<sup>18</sup> Si ces observations sont justes, nous allons trouver dans la tragédie de M. Manzoni l'exemple et la preuve des inconvéniens que nous venons de signaler.

[14] Son héros est cet aventurier, surnommé *Carmagnola*, du nom de sa patrie ; qui, de pâtre devenu soldat, se rendit si célèbre parmi les *condottieri*, ou *chefs de partisans*, sous lesquels gémissait l'Italie dans le quinzième siècle. Carmagnola, d'abord l'instrument et le soutien de la grandeur de Philippe-Marie Visconti, duc de Milan, qui lui avait donné le titre de comte et la main d'une de ses parentes, se brouilla ensuite avec lui, et passa au service de Venise, son ennemie, dont le sénat le fit enfin décapiter, sous prétexte de trahison.

[15]<sup>19</sup> L'exposition nous montre le sénat de Venise délibérant sur l'invitation qu'il a reçue de la république de Florence, de se liguier avec elle contre le duc de Milan. Le doge propose de prendre l'avis du comte de Carmagnola, qui lui inspire d'autant plus de confiance, que Visconti a tenté récemment de le faire assassiner. Le comte conseille vivement la guerre aux Vénitiens, et le sénat, après qu'il s'est retiré, se décide en effet pour la guerre, et le nomme général en chef.

[16] SCENE IV. Le théâtre représente la maison du comte. Observons en passant que ces changemens de scène au milieu d'un acte coupent le fil de l'action, et substituent à la division naturelle qui doit régner dans un ouvrage, une division purement matérielle et typographique. Supposons en effet qu'au lieu de ces mots, *scène quatrième*, l'auteur eût mis *acte deux*, à coup sûr le lecteur n'eût rien eu à

---

<sup>16</sup> Citation VI (« Ajoutez [...] connaissance ») : L 47.

<sup>17</sup> Citation VII (« Et [...] affaiblit ») : L 56.

<sup>18</sup> § 13-14 : but de l'analyse de Chauvet et résumé du *Carmagnola*. Les paragraphes qui suivent (15-26) sont consacrés à une étude de la tragédie.

<sup>19</sup> § 15-17 : commentaire à l'acte I.

objecter ; et voilà d'un trait de plume la tragédie de M. Manzoni en six actes, comme la *Mort de Bucéphale*.

[17] Le caractère fougueux du héros commence à se montrer dans un monologue très animé. « Retourner aux champs de bataille, *sentir la vie*, saluer de nouveau sa fortune, s'éveiller au bruit des clairons, commander », tels sont ses vœux. Tandis qu'il se repaît de ces idées et de l'espoir de se venger de Visconti, le sénateur Marco, son ami, vient lui annoncer que la guerre est résolue, et qu'il est nommé général. Cette nouvelle transporte de joie le comte. Cependant Marco lui fait entendre que l'honneur auquel Venise vient de l'élever n'est pas sans périls ; que l'éclat de ses exploits et son caractère inflexible lui ont déjà attiré des haines sans nombre ; il le conjure, au nom de sa femme et de sa fille, d'éviter ces dangers par une conduite plus prudente. Mais Carmagnola déclare qu'il est incapable d'un pareil effort ; ce qui fait naître l'intérêt et prépare la catastrophe, aussi bien que pouvait le permettre le plan vicieux de l'auteur.

[18]<sup>20</sup> Le deuxième acte se passe en grande partie au camp du duc de Milan, devant la ville de Maclodio, bloquée par Carmagnola. Cinq chefs d'aventuriers, qui commandent les troupes du duc, ne sont point d'accord sur l'opportunité de livrer bataille. Cette discussion occupe plusieurs scènes ; quoiqu'elle offre de beaux détails, le spectateur ne saurait prendre un intérêt bien vif aux démêlés de ces gens dont il entend parler pour la première fois. Enfin l'avis de ceux qui veulent combattre prévaut. Carmagnola, que l'auteur nous montre ensuite dans son camp, tressaille à l'approche de l'ennemi, et se prépare à son tour au combat. Malgré d'assez nombreuses beautés de style, cet acte est froid, parce qu'il manque d'action. Les préparatifs d'une bataille sont stériles pour la poésie dramatique, qu'ils sont féconds pour l'épopée ; c'est méconnaître la nature du drame que de consacrer un acte tout entier à un pareil épisode. Après cet acte, l'auteur a placé un chœur, dont la bataille fournit le sujet. Comme on ne voit pas quels personnages chantent ce chœur ni comment il est lié à l'action, nous nous bornerons à le citer comme un beau morceau de poésie lyrique.

---

<sup>20</sup> § 18 : commentaire à l'acte II.

[19]<sup>21</sup> Au troisième acte, la bataille a été gagnée par Carmagnola. Un commissaire du sénat l'invite à profiter de la victoire et à en recueillir les fruits. « Ceci me regarde », répond Carmagnola.

*Le Comm.* Maintenant que votre glaive a ouvert la voie, nous espérons que vous la parcourrez tout entière, et nous ne nous arrêterons pas que nous ne soyons arrivés au trône de notre ennemi.

*Carm.* Quand il sera temps.

*Le Comm.* Eh quoi ! vous ne voulez pas poursuivre les vaincus !

*Carm.* Je ne le veux pas pour le moment.

*Le Comm.* Le sénat est pourtant de cet avis, et nous, persuadés que votre ardeur à profiter de la victoire serait digne de cette grande occasion et de la victoire même, nous lui avons...

*Carm.* Vous vous êtes trop pressés.

*Le Comm.* Eh ! que dira-t-il, quand il apprendra que nous sommes encore ici ?

*Carm.* Il dira que le mieux est de se fier à celui qui a déjà vaincu pour sa cause.

*Le Comm.* Mais... quels sont vos desseins ?

*Carm.* Je vous les aurais expliqués plus volontiers il y a quelques instans. Toutefois je le dois : je ne veux point m'éloigner d'ici que les forteresses qui nous entourent ne soient rendues. Je veux avoir un seul ennemi, et je le veux en face.

*Le Comm.* Ainsi donc nos vœux...

*Carm.* Vos vœux sont plus hardis que mon épée, plus rapides que mes coursiers ; et moi, pour la première fois, je m'entends dire que je dois me hâter.

*Le Comm.* Avez-vous bien réfléchi ?...

*Carm.* Eh quoi ! la victoire m'est-elle donc si nouvelle ? et pensez-vous que la joie me trouble tellement le cœur, que ma première pensée ne soit pas pour ce qui reste à faire ?

[20] On peut croire que ces réponses ne sont pas fort du goût du commissaire vénitien. Dans ce moment même, un autre commissaire vient se plaindre au comte de ce que ces soldats ont mis en liberté tous leurs prisonniers et leur ont ouvert les

---

<sup>21</sup> § 19-20 : commentaire à l'acte III.

portes du camp. Le comte répond que tel est l'usage entre soldats de fortune (usage qui avait pour eux le double avantage de rendre la guerre moins pénible et de la prolonger). Cette raison ne satisfait point du tout les commissaires. Mais Carmagnola, loin de tenir compte de leurs plaintes, fait appeler quelques prisonniers qui restent encore, et il les met devant eux en liberté. Les commissaires, persuadés que le comte est un traître, se déterminent à feindre avec lui, et à rendre compte de sa conduite au Conseil de Dix.

[21]<sup>22</sup> ACTE IV. L'auteur nous transporte d'abord à Venise dans la salle de ce conseil. Marino, un de ses membres, cherche à effrayer le sénateur Marco qui a défendu Carmagnola dans le sénat. Les crimes qu'on lui impute sont d'avoir relâché les prisonniers, d'avoir laissé battre en sa présence la flotte vénitienne sans la secourir, et de ne s'être pas porté sur Crémone avec toutes ses forces, lorsqu'un détachement, qui s'y était introduit par surprise, en a été chassé par les habitants. On voit qu'il existe entre le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> acte l'intervalle d'une campagne tout entière. Comment suivre à de telles distances la marche et les progrès de l'action<sup>23</sup> ?

[22] Marco s'efforce de justifier son ami sur tous ces faits. Mais son zèle ne sert qu'à le rendre suspect lui-même ; et Marino lui signifie qu'il n'a qu'un moyen d'apaiser le gouvernement, c'est de partir sur-le-champ pour Thessalonique assiégée par les Turcs, où il recevra des ordres. Il faut aussi qu'il signe le serment de ne rien dévoiler de ce qui s'est passé au sénat ; une indiscretion serait d'ailleurs fatale au comte lui-même, l'ordre étant donné de le faire périr, s'il hésitait à se rendre à l'invitation du sénat qui l'appelle à Venise. Marco signe le serment et consent à partir. Mais dès que Marino l'a quitté, il s'accuse d'avoir cédé à la peur et trahi l'amitié ; il est tenté de violer son serment. Cependant il réfléchit qu'en révélant ce secret au comte, il peut le perdre au lieu de le sauver. Il s'abandonne à sa destinée, dit adieu à sa patrie et disparaît pour toujours aux yeux du spectateur.

[23] La fin de l'acte se passe dans la tente du comte. Gonzaga, un de ses lieutenants, lui annonce qu'il a expliqué aux commissaires du sénat les motifs de la

<sup>22</sup> § 21-23 : commentaire à l'acte IV.

<sup>23</sup> Citation V (« On [...] action ? ») : L 46.

conduite que l'armée a tenue lors de la défaite de la flotte et dans l'affaire de Crémone, et qu'ils ont paru satisfaits de ces explications. Carmagnola se montre parfaitement tranquille sur les dispositions des sénateurs. « Je les ai observés de près, dit-il. Cet art profond, ces replis tortueux du mensonge, cette dissimulation, ce mystère, cette prévoyance, sujets de tant d'éloges et de tant de blâme de la part du vulgaire, ne sont pas tout ce qu'ils paraissent à ses yeux ». Gonzaga lui témoigne en vain quelques craintes ; Carmagnola n'a qu'un seul chagrin, c'est de ne pas pouvoir conduire cette guerre à sa guise. « Quand je n'étais, dit-il, qu'un soldat d'aventure, caché et perdu entre mille autres, je sentais que le Ciel ne m'avait pas mis à ma place, et je respirais en frémissant l'air étouffant de l'obscurité. Le commandement me paraissait si beau ! Qui m'eût dit que je l'obtiendrais, que je verrais sous moi tant de chefs illustres, tant de braves soldats, et que je n'en serais pas plus heureux ! ». Cependant on apporte au comte une lettre du sénat, qui l'invite à venir donner son avis sur la paix offerte par le duc de Milan. Le comte se rend à cette invitation et part avec Gonzaga.

[24]<sup>24</sup> ACTE V. L'auteur nous ramène dans la salle du Conseil des Dix. Carmagnola, consulté par le doge sur la paix proposée, opine pour la guerre. « Mais, ajoute-t-il, s'il ne vous plaît point de changer la conduite de cette guerre, acceptez la paix ». Pressé de développer sa pensée : « Choisissez, dit-il, un chef, et mettez en lui toute votre confiance. Qu'il puisse tout tenter... Je ne demande point d'être l'objet de ce choix : je dis seulement qu'il y a peu à s'espérer de quiconque n'a pas un tel pouvoir ».

*Marino.* Ne commandiez-vous donc pas quand les prisonniers ont été relâchés par votre ordre ? Vous seriez-vous opposé à leur liberté, si vous aviez eu dans le camp un pouvoir suprême ?

*Carm.* J'aurais fait plus ; j'aurais rangé ces braves sous mes drapeaux, et Philippe maintenant ne serait plus sur le trône.

*Le Doge.* Vous avez de vastes desseins !

*Carm.* Il dépend encore de vous que je les accomplisse.

---

<sup>24</sup> § 24-26 : commentaire à l'acte V.

Là-dessous, Marino lui fait part des soupçons qu'à inspirés sa conduite. Carmagnola s'irrite et invoque l'opinion des autres membres du conseil.

*Le Doge.* Nous n'avons tous qu'une même pensée.

*Carm.* Laquelle ?

*Le Doge.* Vous l'avez entendue.

*Carm.* Ce que je viens d'entendre est le vœu du conseil !

*Le Doge.* Vous pouvez en croire le doge.

*Carm.* Un pareil soupçon sur moi !

*Le Doge.* Dès long-temps ce n'est plus un soupçon.

Le comte à ces mots laisse éclater son indignation. Mais il emploie en vain les raisons et les menaces. En vain il demande à connaître son crime, il veut appeler ses soldats à son secours. Ils ont été éloignés, et il est renvoyé lui-même pardevant un tribunal secret. Voyant alors que sa perte est résolue, il sort en disant au doge :

« Lâche, tu as peut-être osé penser qu'un brave tremblait pour ses jours. Ah ! tu verras comme on doit mourir. Va, quand la mort te saisira sur ton lit timide, tu ne montreras point à son aspect un front aussi serein que celui que je porte à la mort infâme où tu m'envoies ».

[25] SCENE II. Maison du comte. Ici paraissent pour la première fois Antonietta Visconti, sa femme, et Mathilde, sa fille. Leur entretien roule sur les alarmes que leur cause le retard du comte à revenir du conseil. Je n'ai pas besoin de faire remarquer combien l'apparition tardive de ces deux personnages nuit à l'intérêt qu'ils inspirent. Bientôt Gonzaga vient leur annoncer que le comte est condamné à mort. Elles se décident à aller demander sa grâce. « Ah ! peut-être, dit Antonietta, il n'a pas daigné s'excuser, rappeler ce qu'il a fait pour eux ; nous, nous saurons le rappeler. Sans doute il n'a pas prié ; mais nous, nous prions ».

[26] SCENE IV. Le comte, seul dans sa prison, s'attendrit sur le sort de sa femme et de sa fille. Elles arrivent, accompagnées de Gonzaga. Le poète a su rendre cette scène fort touchante. « Les assassins ! » s'écrie Mathilde. « Non, ma douce Mathilde, répond le comte, que le triste cri de la haine et de la vengeance ne sorte point de ton cœur innocent et ne trouble point ce moment suprême ; il est sacré. L'injustice

est grande ; mais pardonne, et tu verras qu'au sein de nos maux une joie profonde nous reste. La mort ! le plus cruel ennemi ne peut que hâter ses coups. Non, les hommes n'ont point créé la mort ; elle serait cruelle, insupportable. C'est du ciel qu'elle nous vient, et le ciel l'accompagne de consolations que les hommes ne peuvent ni donner ni ravir. O mon épouse ! ma fille ! écoutez mes dernières paroles. Leur amertume, je le vois, rebute votre cœur. Mais un jour vous trouverez quelque douceur à les rappeler ensemble. Vis, ô mon épouse ; dompte ta douleur ; que cette infortunée ne soit pas tout-à-fait orpheline. Fuis au plutôt ces lieux ; ramène-la auprès des tiens. Elle est de leur sang. Tu leur fus jadis si chère ! Unie ensuite à leur ennemi, ils t'ont moins aimée ; les cruelles haines politiques ont long-temps opposé l'un à l'autre le nom de Carmagnola et celui de Visconti. Mais tu reviens malheureuse ; le triste objet de la haine a disparu ; la mort est un grand conciliateur<sup>25</sup>. Et toi, tendre fleur, toi qui parmi les armes venais réjouir ma pensée, tu baisses la tête. L'orage gronde sur toi. Tu trembles, et les sanglots brisent ton sein. Je sens tes larmes de feu tomber sur mon cœur et je ne puis les essuyer ! Tu sembles implorer ma pitié, ô Mathilde ! Ah ! ton père ne peut plus rien pour toi. Mais dans les régions célestes, il est un père, tu le sais. Mets en lui ta confiance, et espère des jours tranquilles, sinon joyeux. Sans doute il te les destine. Eh ! pourquoi aurait-il versé tout le torrent des douleurs sur le matin de ta vie, s'il ne réservait pas toute sa pitié pour le reste ? Vis, et console la douleur d'une mère. Ah ! puisse-t-elle un jour te conduire dans les bras d'un digne époux ! ».

[27]<sup>26</sup> La toile tombe au moment où des soldats viennent chercher le comte pour le conduire au supplice.

Peut-être ce dernier morceau n'est-il pas très conforme au caractère impétueux de Carmagnola. On ne peut disconvenir, toutefois, qu'il ne soit propre à donner une haute idée du talent de M. Manzoni pour le pathétique.

[28] Son style, à la fois naturel et énergique, ne manque ni de profondeur ni d'élégance. On pourrait lui reprocher peut-être quelques tournures un peu prosaïques, comme *tu hai ragione*, ou même quelque néologismes, tels que *avviso*

<sup>25</sup> [Note de Chauvet] Cette belle expression est traduite de Schiller, Fiancée de Messine, 5<sup>e</sup> acte.

<sup>26</sup> § 27-30 : bilan critique sur le *Carmagnola*.

pour *parere*. Malgré ces remarques qu'un étranger ne peut hasarder qu'avec une extrême réserve, M. Manzoni nous paraît posséder à un degré éminent l'art si difficile du dialogue. Il nous semble même que son style, moins tendu que celui d'Alfieri, est plus propre à la poésie dramatique. [29] Il n'en est que plus à regretter que M. Manzoni se soit égaré dans un système absolument faux. Son action, délayée dans une durée de plusieurs années, marche sans nœud et sans péripétie. [30] Les personnages, si l'on en excepte celui de Carmagnola, ne font que paraître et disparaître, sans avoir le temps de se dessiner aux yeux du spectateur. Le caractère même du héros n'est pas assez constant, assez déterminé, et il était bien difficile d'éviter cet inconvénient, dans la multitude de situations diverses et presque indépendantes les unes des autres où l'auteur l'a placé. Il résulte, de tout cela, que l'intérêt n'est jamais bien vif.

[31]<sup>27</sup> Supposons, maintenant, qu'un auteur asservi aux règles, eût eu ce sujet à traiter. Il eût d'abord rejeté dans l'avant-scène, et l'élection de Carmagnola au généralat vénitien, et la bataille de Maclodio, et la déroute de la flotte, et l'affaire de Crémone. Tout cela est antérieur à l'action proprement dite, et un récit pouvait l'exposer parfaitement. [32] La pièce eût commencé au moment où le comte, rappelé par le sénat, est attendu à Venise. Le premier acte eût peint les alarmes de sa famille, excitées par les bruits qui circulent sur les intentions perfides du sénat. Mais bientôt l'arrivée du comte et sa réception triomphale changent les craintes en joie, et l'acte finit au moment où il se rend au conseil pour délibérer sur sa paix. Ainsi, la pièce était aussi avancée à la fin du premier acte qu'elle l'est chez M. Manzoni à la fin du quatrième, et l'auteur, pour fournir sa carrière, se trouvait comme forcé de créer une action, un nœud, des péripéties, de mettre en jeu les passions, d'exciter la terreur et la pitié. [33] Mais quelles ressources n'avait-il pas pour cela ? Et les révélations de Marco, et les intrigues du duc de Milan, et les divisions dans le sénat, et les mécontentemens populaires, et le pouvoir du comte sur l'armée, et enfin tout le trouble et tous les dangers d'une république qui a confié sa défense à des troupes mercenaires. [34] Ce grand tableau est à peine

---

<sup>27</sup> § 30-34 : proposition d'une adaptation de l'intrigue du *Carmagnola* aux normes pseudo-aristotéliennes.

ébauché dans la pièce de M. Manzoni. Ne pouvait-on pas, d'ailleurs, faire en sorte que Carmagnola, sollicité par le duc de Milan, se trouvât un moment maître du sort de la république ? La parenté de sa femme avec le duc, son empire sur les autres *condottieri*, et l'assistance du peuple pouvaient amener naturellement cette situation. Le poète eût ainsi mis dans l'âme du héros les sentimens de l'homme d'honneur avec l'imagination turbulente du chef d'aventuriers, et Carmagnola, abandonnant par vertu le projet de livrer Venise qui veut le perdre, n'en eût été que plus intéressant lorsqu'il succombe, tandis que ce même projet eût servi à motiver et à peindre la timide et cruelle politique du sénat<sup>28</sup>. C'est ainsi que les limites de l'art donnent l'essor à l'imagination de l'artiste, et le forcent à devenir créateur<sup>29</sup>. Que M. Manzoni se le persuade bien, franchir ces limites ce n'est point agrandir l'art, c'est le ramener à son enfance<sup>30</sup>.

[35]<sup>31</sup> Ces règles, d'ailleurs, admettent encore certaines licences<sup>32</sup>, toutes les fois que le sujet l'exige impérieusement. On tolère, par exemple, d'un acte à l'autre le changement de scène, quand il ne transporte pas les personnages dans un lieu trop éloigné ; et l'in vraisemblance que M. Manzoni, d'après Batteux, a remarquée dans *Cinna*<sup>33</sup>, appartient tout entière aux comédiens, qui négligent d'exécuter entre le premier et le second acte un semblable changement indiqué par le poète. [36] Mais,

<sup>28</sup> Citation X (« Ne [...] sénat ? ») : L 182.

<sup>29</sup> Citation IX (« C'est [...] créateur ») : L 158.

<sup>30</sup> Citation VIII (« Supposons [...] enfance ») : L 101-104.

<sup>31</sup> § 35-36 : à propos des licences.

<sup>32</sup> « *Salvo il rispetto a Marmontel e all'opera piena di merito nella quale leggesi questo passo, osservo che le licenze felici sono parole senza senso in letteratura; sono di quelle molte espressioni che rappresentano un'idea chiara nel loro significato proprio e comune, e che usate qui metaforicamente, rinchiudono una contraddizione. Si chiama ordinariamente licenza ciò che si fa contro le regole prescritte dagli uomini; e si danno in questo senso licenze felici, perchè seguite da un buon successo. Si è trasportata questa espressione nella grammatica, e vi sta bene; perchè molte regole grammaticali essendo di convenzione, e per conseguenza alterabili, può uno scrittore, violando alcuna di queste, spiegarsi meglio; ma nelle regole intrinseche alle arti del bello la cosa sta altrimenti. Esse devono essere fondate sulla natura, necessarie, immutabili, indipendenti dalla volontà dei critici, trovate, non fatte; e non si può quindi trasgredirle senza fallare lo scopo dell'arte. – Ma perchè queste riflessioni su due parole? Nelle due parole appunto sta l'errore. Quando si abbraccia una opinione storta, si usa per lo più spiegare con frasi metaforiche ed ambigue, vere in un senso e false in un altro; perchè la frase chiara svelerebbe la contraddizione. E a voler mostrare l'erroneità della opinione, basta indicare dove sta l'equivoco » (C20 8 sq.).*

<sup>33</sup> « *Gli inconvenienti che nascono dall'astringersi alle due unità, e specialmente a quella di luogo, sono ugualmente confessati dai critici. Anzi non par credibile che le inverisimiglianze esistenti nei drammi orditi secondo queste regole, sieno così tranquillamente tollerate da coloro che vogliono le regole a solo fine d'ottenere la verisimiglianza » (C20 10).*

hormis un petit nombre de cas où l'exception se justifie d'elle-même, on peut appliquer aux règles des unités avec encore plus de justesse ce qu'a dit La Faye en faveur de rime.

De la contrainte rigoureuse  
 Où l'esprit semble resserré,  
 Il reçoit cette force heureuse  
 Qui l'élève au plus haut degré.  
 Telle, dans des canaux pressée,  
 L'onde s'élève dans les airs ;  
 Et la règle qui semble austère  
 N'est qu'un art plus certain de plaire,  
 Inséparable des beaux vers.

[37]<sup>34</sup> Il est fâcheux pour la littérature anglaise que son premier génie dramatique, dominé par la barbarie de son siècle et par sa propre ignorance, lui ait imposé le joug de cette licence théâtrale. Déjà des écrivains mieux inspirés ont tenté de s'en affranchir ; et quoique l'esprit de système, soutenu de l'exemple contagieux du génie, s'efface de maintenir cette erreur chez les peuples du Nord ; il aura beau faire, la raison, en ceci comme en tout le reste, finira par triompher des préjugés. [38] Qu'on juge, après cela, du projet d'introduire une pareille innovation en Italie ! Cette idée est indigne du talent de M. Manzoni ; on la pardonnerait tout au plus à ces poètes malheureux qui nous ont si bien démontré leur incapacité de créer une action dans les limites de l'art.

CHAUVET.

---

<sup>34</sup> § 37-38 : opposition aux innovations shakespeariennes et conclusion.