La voix narrative dans le populaire :
Le pont des soupirs et Les amants de Venise de Michel
Zévaco

Ma Carme Figuerola

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6972>

DOI: 10.4000/narratologie.6972

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Printed version

Date of publication: 1 January 2001

Number of pages: 417-432

ISBN: 2914561032

ISSN: 0993-8516

Electronic reference

Ma Carme Figuerola, "La voix narrative dans le populaire :

Le pont des soupirs et Les amants de Venise de Michel Zévaco", *Cahiers de Narratologie* [Online], 10.1 | 2001, Online since 18 November 2014, connection on 23 February 2021. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6972> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6972>

LA VOIX NARRATIVE DANS LE POPULAIRE :

Le pont des soupirs et Les amants de Venise

de Michel Zévaco

M^a Carme FIGUEROLA

Universitat de Lleida (Espagne)

Il peut sembler hasardeux d'entreprendre l'analyse du point de vue narratif dans un ouvrage appartenant au *roman populaire*. Souvent ce genre a été envisagé comme un phénomène para-littéraire, dont l'écriture était peu élaborée, rudimentaire surtout à cause des exigences dans ce domaine littéraire : le romancier serait pressé pour livrer son exemplaire à l'éditeur, donc il n'accorderait pas trop de place à des révisions. Pourtant, il n'est pas moins vrai que dans cet empire de la rapidité le feuilleton doit toucher le lecteur depuis le début, autrement il risque de le décourager et ne plus le retenir. D'après la formule employée par Jean-Claude Vareille,

Le bon livre se reconnaît à ceci qu'il fait *pleurer* : il est celui dans lequel entre le lecteur, qui se sent de *plain-pied* avec des personnages avec qui il n'éprouve aucune peine à s'identifier, puisqu'ils vivent ce qu'il pourrait vivre (ou rêve pouvoir vivre), qu'il se trouve à même de partager, de com-prendre[sic] leurs aspirations ou leurs idéaux.¹

Sans aucun doute ce but entraîne bien des stratégies de la part d'un narrateur qui éprouve le besoin d'intégrer son narrataire, sans toutefois lui montrer de trop près son infériorité. En fait, un des vecteurs qui permettraient de déceler l'originalité d'un feuilletonniste se retrouve dans l'emploi des procédés de narration. En ce qui concerne la perspective narrative et rappelant de façon rudimentaire la terminologie

¹ Jean-Claude VAREILLE, *Le Roman Populaire Français (1789-1914)*, Pulim/Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 166.

de Gérard Genette², sont distinguées trois espèces de récit : celui où l'œil du narrateur ne connaît pas de limites et donc il sait tout des personnages (focalisation zéro) ; celui où le narrateur a un point de vue restreint au champ de vision d'un personnage : il voit avec lui, il sait alors tout ce que celui-ci ressent, pense ou peut comprendre à propos de lui-même et des autres. Enfin il reste le récit à focalisation externe où le narrateur n'est point du tout privilégié puisqu'il devient un simple observateur qui ne perce ni les traits psychologiques d'un être, ni les mobiles d'une action. Balzac – pour ne citer qu'un nom – est réputé employer la technique omnisciente. Il sonde ainsi « les reins et les cœurs » et fouille dans des armoires fermées pour que rien n'échappe au lecteur. Michel Zévaco, lui, a recours à tous les types de récit : omniprésent, il tire les fils de ses marionnettes de façon à ce que le narrataire en voie le droit et l'envers s'il le faut. Mais l'omniscience ne lui empêche pas de s'éclipser et d'atteindre une très réduite expression ayant ainsi l'air de libérer ses lecteurs. Zévaco passe d'un moyen à l'autre avec aisance, sans pour cela devenir un virtuose de la forme, certes, mais toujours dans un souci d'accorder à chaque moment de l'aventure la formule qui captiverait le plus son public. Notre étude ne tiendra pas compte des cas de vision externe en tant que les moins nombreux et ayant le but exclusif de créer l'effet de suspense.

Dans *Le pont des soupirs* et *Les amants de Venise* nombreux passages seraient susceptibles d'être rangés sous la rubrique omnisciente. Depuis la première scène le narrateur nous fait participer de son privilège lorsqu'il met en place le décor où va se produire l'extraordinaire nécessaire, nous suivons les thèses de Charles Grivel³, pour que l'histoire se

² Gérard GENETTE, *Figures III*, Seuil, 1972, pp. 206-207.

³ « Une histoire est toujours extraordinaire.[...] L'interruption d'un *irracontable* développement initial est nécessaire, l'effet d'un choc, la rupture.

[...]Le début des romans la marque à l'évidence : l'égalité d'un jour sans histoire est bouleversée par une rencontre, un hasard, un homme à cheval traverse le village,[...]L'impossible, l'improbable, l'extraordinaire que la narration est contrainte de mettre en scène se trouve ainsi dès l'abord désigné. » (Charles GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton, 1973, p. 73.

déroule : dans la Venise de 1509 le peuple fête les fiançailles de Roland et Léonore tandis que des traîtres complotent pour renverser le héros, déposer son père et atteindre le pouvoir. Malgré l'omniscience qui anime cet *incipit*, force est de constater le dosage d'information auquel nous soumet le narrateur : lui qui connaît les habitudes de cette ville, ignore pourtant l'identité de l'espion qui dénonce Roland et ne révèle pas le nom de ces deux ombres dont le regard se veut maléfique.

La présence de la focalisation zéro se rend beaucoup plus abondante dans le deuxième volume de la série. Si dans le premier l'écrivain semble permettre aux personnages de se révéler par eux-mêmes, dans le dernier, ayant le lecteur à sa merci, il peut se manifester avec une plus grande aisance.

A cet égard, il faut remarquer que dans une très grande partie d'occasions l'écrivain emprunte cette technique afin de maintenir la vraisemblance : c'est ainsi que dans le chapitre XX de *Le pont des soupirs*, une fois que Bembo et l'Arétin ont quitté la scène et que personne ne peut nous informer, le narrateur dévoile les composantes du plan de Foscari pour atteindre le pouvoir absolu. Par ce même biais, lorsqu'Imperia ne peut pas reconnaître Roland sous l'identité de Jean di Lorenzo, il nous faut la voix toute-puissante pour nous éclairer que « Roland, habile à transformer son visage, ne l'était pas moins à déguiser sa voix. En langue italienne, c'est d'ailleurs chose assez facile, les dialectes variant de contrée en contrée. »⁴ De la même manière lui seul est susceptible de raconter les rêves intimes de la courtisane après son déménagement à Rome⁵. Et encore c'est sous l'égide de l'omniscience qu'on peut observer la fenêtre éclairée de Léonore quand Roland ne lève pas les yeux vers le palais de sa bien-aimée (PS 412)...

⁴ Michel ZÉVACO, *Le pont des soupirs*, Paris, Fayard (« Le livre de poche ») 1972 [1909], p. 219. Dorénavant nous citerons ce volume par PS et donnerons le n° de la page entre parenthèses.

⁵ Michel ZÉVACO, *Les amants de Venise*, Paris, Fayard (« Le livre de poche ») 1972 [1909], p. 119. Dorénavant nous citerons ce volume par AV et donnerons le n° de la page entre parenthèses.

Toujours dans le but de détromper le lecteur il revient au narrateur omniscient de donner des indications justes pour renforcer ce qui pourrait sembler une opinion personnelle, comme dans le cas où Gennaro assiste en cachette à une réunion des conspirateurs et qu'il perçoit le trouble que provoque l'absence de Dandolo. Indications d'autant plus nécessaires que le rôle joué par ce personnage a été insignifiant dans le premier volume. Enfin, il se doit au narrateur de rappeler la ressemblance entre la scène initiale du feuilleton (la fête où l'allégresse du peuple vénitien contrastait avec les menaces cachées sous les côtes de mailles) avec l'épisode précédant la déposition de Foscari : aucun des personnages n'est autorisé à la déceler car certains assistants à la première séance, comme Roland, n'avaient pas perçu le danger tandis que certains autres, vg. l'actuel doge, méconnaissent la mésaventure qui va arriver.

L'autorité que cet angle de vision concède au narrateur lui permet aussi de contrevenir des arguments formulés par ses personnages : Bianca, à son arrivée à Mestre est terrorisée par un bruit qu'elle identifie d'abord avec un cerf, puis avec l'homme brun des forêts, un être malin d'après la légende. Le lecteur, lui, connaît la réalité grâce aux renseignements de son guide. Plus explicite se révèle le narrateur quant à Scalabrino :

Scalabrino se trompait au moins sur un point : Imperia n'était pas noyée.

Nous avons assisté à son réveil. Nous avons vu la courtisane – peut-être folle – revenir à elle, sauvée par Juana. (AV 113)

Dans d'autres fragments le narrateur omniscient s'emploie à nous révéler des sentiments intimes que les créatures mêmes de son univers ignorent : dès l'abord nous éclaire-t-il sur la passion éprouvée par Altieri vis-à-vis de Léonore ; il rend explicite la concurrence – même si inconsciente – entre une mère et sa fille (Imperia et Bianca) : deux femmes dont les cœurs battent pour un seul homme : Roland Candiano. Enfin, c'est lui qui est capable de résumer dans une phrase telle que « Et ces quatre pensées éparses formaient un quatuor d'amour, de haine et de douleur » (AV 104), l'état d'âme qu'Imperia, Scalabrino et Juana respectivement manifestent après la fuite de Bianca.

Pourtant il faut préciser que l'écriture omnisciente de Michel Zévaco loin d'envahir le récit, se veut prudente car l'écrivain ne cherche pas tellement à s'imposer devant le narrataire qu'à le guider tout en l'entourant d'une envoûtante griserie. L'écrivain, on vient de le remarquer, a la capacité d'approuver ou de démentir ses personnages mais il ne cesse pas pour autant d'exprimer ses propres hésitations quant aux mobiles qui poussent tel ou tel autre à une attitude, à un comportement. Ce bénéfice du doute n'est pas sans conséquence du point de vue lexical car pour nuancer les affirmations souvent il a recours à des adverbes de modulation tel que *peut-être* ou des formules indiquant l'incertitude ou la probabilité :

Sandrigo se trompait.[...]

En réalité, il lui était peut-être plus aisé de tuer Roland, tout doucement, au détour de quelque ruelle, que de mener à bien la conquête de Bianca. (AV 46)

Roland sortit de l'église sans remarquer l'agent que Guido Gennaro avait aposté. Il est probable d'ailleurs, que même s'il l'eût remarqué il ne s'en fût pas autrement inquiété. (AV 188)

Était-ce, comme elle l'avait dit, pour se conformer à la pensée de Roland Candiano ? Ou plutôt, une aube de pitié ne se levait-elle pas tout au fond de son cœur pour cet homme qui s'était fait criminel et vil pour l'amour d'elle ?

Il est probable que les deux sentiments la guidèrent à la fois, bien qu'ils fussent en elle obscurs et indistincts. (AV 377)

Par ailleurs, cette omniscience ne l'empêche pas de manifester ses propres goûts, d'émettre des jugements ou de proclamer son idéologie. Déjà dans les descriptions des êtres qui peuplent le récit on le voit prendre parti en faveur de Roland ou de Léonore, ces « deux êtres d'exception ». Il admire « l'énergie exceptionnelle » du héros face au « hideux Bembo », qu'il exècre. C'est encore cette liberté d'opinion qui, après nous avoir rendu explicite le sens à travers une note au pied de page, lui permet de qualifier le nom de Spartivento

d'approprié par l'allure prise par ce mercenaire⁶. Grâce à ce type d'omniscience le lecteur peut se rendre compte de la sévérité avec laquelle Léonore se désapprouve :

Ainsi donc, voilà quelles étaient les formes visibles qu'avait pris son[de Léonore] crime[...]

Et elle, misérable – *pour nous pauvre martyre !* – avait trahi, avait terni à jamais la pureté de son amour en acceptant la déchéance d'un mariage. (PS 323. La cursive est à nous.)

Dans ce passage, qui ne reproduit qu'une partie minime du discours intérieur de l'héroïne, il est intéressant d'envisager le décrochement de la vision « avec » dominante dans l'examen de son état d'âme et la focalisation zéro du commentaire. Même si succincte, c'est la voix du narrateur qui nous éclaire sur la « vérité » du récit, qui nous conduit donc à une bénévolence vis-à-vis de Léonore.

Enfin, les idées socialistes, révolutionnaires de cet « anarchiste de plume et romancier d'épée », expression que nous devons à Aline Demars⁷, se rendent évidentes et par les traits et par le but qu'il assigne à Roland. Voilà pourquoi il dépeint un héros protecteur des faibles, désireux de susciter la révolution mais incapable de se laisser éblouir par le pouvoir. Cette position justifie encore certains jugements que l'œil illimité porte de temps en temps sur la république et son fonctionnements.

Si une telle stratégie fonde déjà une familiarité touchante par rapport au récepteur, l'écrivain ne s'en tient pas là. Par ce que Genette appelle une *métalepse narrative*⁹, le narrateur parsème le récit de constants clins d'œil au lecteur. Celui-ci est invité à participer dans le roman au même niveau – du moins apparemment – que le narrateur. Michel Zévaco donc,

⁶ *Ibid.*, p. 311.

⁷ Aline DEMARS, « Michel Zévaco, anarchiste de plume et romancier d'épée ». Préface à *Les Pardaillan*, Paris, Robert Laffont (« Bouquins »), 1988, pp. 6-146.

⁸ *Les amants de Venise*, *op. cit.*, pp. 5-6.

⁹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 244.

n'oublie pas ce qui semble être devenu une technique propre à tout romancier-feuilletonniste :

...on sait justement que dans la littérature populaire l'auteur-narrateur ne compte guère. Ici, il est vrai, il ne disparaît pas à proprement parler ; il s'atténue, devenant bien tempéré, et, pour ce faire, se fond avec le lecteur convié à devenir co-auteur, ou co-spectateur d'une aventure qui se déroule toute seule.¹⁰

Par ce biais, le narrateur n'occupe plus une position de supériorité vis-à-vis du lecteur. La distance entre eux s'est abolie au profit d'une complicité qui les porte à participer ensemble de l'action. Zévaco reste explicite sur ce point dans son rappel de la synthèse complémentaire entre l'émetteur et le récepteur :

Comme pas plus que le lecteur, nous n'avons le don d'ubiquité, et que de graves événements – parallèles à ceux dont nous venons de faire le récit, se sont écoulés à Venise, force nous est d'abandonner ces deux cavaliers que nous signalions à l'auberge de la fourche[...]

Nous prions le lecteur de revenir à cette nuit de fête et d'amour et de mort où la courtisane... (AV 171)

Ou encore, lorsqu'il entreprend le récit de plusieurs intrigues convergentes sur un même point, il précise : « Nous ferons l'analyse et le lecteur fera la synthèse » (AV 379). Les frontières entre ces participants s'étant atténuées, la communauté entre les deux est actualisée par le recours au pluriel « nous » qui ne doit pas être compris euphémistiquement pour éviter le « je », mais qui rend explicite le « je+tu » s'exprimant par une seule voix, allant de pair et faisant oublier les deux personnalités.

Un autre recours pour atteindre cette même visée consiste à tomber dans l'indéfinition de l'actant sujet à travers le « on » : « On connaît la force herculéenne de Roland.[...] On n'a pas oublié sans doute la scène dans laquelle... » (PS 359). Lecture guidée, donc, où ce narrateur devient capable de radiographier ses personnages, il a aussi le pouvoir de muer le lecteur, de l'insérer dans les épisodes

¹⁰ Jean-Claude VAREILLE, *op. cit.*, p. 189.

comme s'il intervenait aussi à l'aventure. Parfois le mouvement est sémantiquement présent dans les sommations à participer : « Remontons de cet enfer, et jetons un coup d'œil dans le monde des vivants... » (PS 75), ou encore « Nous revenons à Venise, et nous reprenons le fil des événements à cette nuit où se déchaînait le grand orage » (PS 145), « Nous transporterons nos lecteurs dans le palais... » (PS 210) Le narrateur omniscient se donne comme tâche celle de conduire son destinataire parmi les multiples espaces où se déroule l'action ainsi que dans le temps. On l'a vu pour le premier aspect, on peut le remarquer pour ce deuxième : afin de créer du suspense, l'écrivain dose son information en plusieurs intrigues convergentes puisque, tel que l'assure Charles Grivel,

Tout récit repose sur l'alternance des phases d'amélioration et de dégradation, sur un va-et-vient constant de l'équilibre au déséquilibre¹¹.

Ce procédé lui permet de quitter les scènes et de les reprendre successivement. Il aboutit alors à des anachronies. Dans ce sens Michel Zévaco privilège les analepses face aux prolepses. Grâce au premier procédé quand Scalabrino rencontre Roland dans le cachot, il peut éclairer le héros sur les machinations qui ont donné comme résultat sa condamnation. De même le deuxième volume du feuilleton consacre le chapitre XIX à raconter comment l'Arétin spéculait lorsqu'il vend le tableau de Roland à Léonore. Il s'agit là d'un événement arrivé le jour du suicide de Bianca alors que la plume de l'écrivain nous avait fait assister à son enterrement et à la tentative de vengeance de son père. L'analepse est parfois empruntée pour fournir le passé d'un personnage, comme c'est le cas de Juana dans *Le pont des soupirs* où juste après son apparition, le narrateur remonte en arrière pour nous faire connaître quel genre de vie elle avait mené.

Quant aux prolepses, nous ne les repérons que très rarement et lorsqu'elles servent à augmenter la transcendance psychologique d'un événement. Il en est ainsi pour le héros au moment de se présenter devant le Conseil des Dix :

¹¹ Charles GRIVEL, *op. cit.*, p. 270.

Toute sa vie, il[Roland] devait se rappeler cette seconde d'hésitation qui, en ce moment, lui parut étrange et qu'il se reprocha même comme une faiblesse !... (PS 43)

Plutôt que de raconter d'avance un épisode ultérieur, l'écrivain parsème son discours d'indices qui laissent entrevoir le déchaînement d'une situation sans pour autant le révéler explicitement. Ainsi le lecteur est appelé à jouer un jeu en réalité fictif : lui, il peut deviner des issues que ni les personnages ni – en apparence – le narrateur ne connaissent. Par là il est censé bénéficier d'une perspicacité qui loin d'arriver par hasard, se veut tout à fait programmée. On n'a qu'à envisager la scène des fiançailles pour déceler le mauvais présage suggéré par ces côtes de maille, par la rumeur de la foule, par la pâleur de la dogaresse Silvia,... Ces béquilles pour une « meilleure » interprétation sont de nature variée : des fois elles se bornent à des modalisateurs : un auxiliaire comme *pouvoir*, un circonstant tel que *peut-être* sont susceptibles d'orienter l'interprétation. D'autres fois la plume de l'écrivain va plus loin :

Altieri, avec une sauvage ivresse, pressa la jeune fille sur son sein. Et dans ce mouvement convulsif, ce fut comme une prise de possession... la conquête violente des traîtres de jadis ! (PS 38)

Le narrateur ne semble pas se rendre compte des suites possibles de cette dernière comparaison. Le lecteur, néanmoins, sait qu'elle n'est pas gratuite car il vient d'assister au complot entre ce personnage et Bembo. Une fois de plus il indique implicitement ce qui des pages plus loin deviendra manifeste.

Une variante de la prétendue supériorité du narrataire se matérialise dans sa capacité d'interpréter les commentaires ironiques de l'émetteur omniscient. Faisant appel à la typologie établie par Philippe Hamon¹², Zévaco a recours à une ironie paradigmatique qui « jouera sur les « mondes renversés » ». Il contrevient donc, les catégories habituelles de la hiérarchie soit au sein de la société extradiégétique :

¹² Philippe HAMON, *L'ironie littéraire*, Hachette, 1996, p. 69.

Comme on peut s'en rendre compte, Guido Gennaro, pour un chef de police, raisonnait raisonnablement. (AV 9)

soit à l'intérieur du roman :

L'influence d'Altieri dans le Conseil des Dix était aussi sûre que son amitié pour le fils du Doge. (PS 26)

En plus, le point de vue illimité permet au feuilletonniste d'expliquer le comportement des personnages, les conséquences d'une situation déterminée par des vérités universelles, des règles génériques appartenant à l'univers extradiégétique. Il s'agit d'arguments tels que :

Les décisions promptes jaillissent tout à coup d'un cerveau chargé de pensées comme la foudre jaillit soudain d'un ciel d'électricité. (AV 34)

où il justifie la conduite du héros avant d'assister à la réunion des conjurés à Saint-Marc.

Enfin, la présence de la focalisation zéro a un autre but : celui d'illustrer le lecteur en lui apportant des informations capables de le renseigner sur les mœurs de l'époque où se développe l'action. Seul un narrateur omniscient peut lire la mort dans le visage de Scalabrino vaincu pour Roland car, comme il assure, « il n'y avait pas de quartier pour le vaincu » (PS 16). Uniquement lui peut justifier que personne n'ait de soupçons à propos de Bembo sous sa masque de loup puisqu'il était fréquent de la voir dans les fêtes des nobles vénitiens. Dans ce sens aussi, il transcrit la légende de Mestre sur l'homme brun des forêts pour justifier l'horreur de Bianca après s'être perdue dans le bois. De même il n'hésite pas à comparer le cadre du roman avec le panorama contemporain afin d'expliquer au narrataire l'importance de la *Jettatura*. Evidemment ces passages témoignent un souci de documentation de la part d'un écrivain¹³ toujours attentif à revêtir son

¹³ A propos de *Les Pardaillan* Aline Demars assure que dans les cahiers de l'écrivain on retrouve « listes de noms propres, de personnages, de lieux, d'événements, fiches signalétiques, biographiques, historiques, fiches documentaires sur les rues de Paris, les usages, les costumes, les métiers et même les jurons d'époque » (*op. cit.*, p. 129).

discours d'une certaine vraisemblance. Or, une telle pratique prouve aussi un besoin pédagogique : Zévaco cherche à éclaircir les points obscurs au profit de son destinataire. Pratique qui le contraint même à utiliser des notes en bas de page : dans le premier volume elles sont vouées à autoriser le narrateur qui attesterait de sa main la véracité des arguments proposés par le corps du texte. Par contre, dans la seconde partie du feuilleton, l'usage de ces notes se diversifie. Dans deux cas elles sont rédigées d'après une focalisation zéro¹⁴. L'une a pour objet de présenter l'écrivain comme un compilateur capable de fouiller dans les différentes versions des événements et de choisir celle qui convient le mieux à la « réalité » tout en tenant compte des exigences romanesques. L'autre veille à éclairer le lecteur quant à la conduite de Léonore vis-à-vis du vieux Candiano, elle se maintient donc dans l'univers intradiégétique. Uniquement dans une troisième ce clin d'œil au narrataire se rédige d'après la *vision avec* pour feindre l'ignorance du narrateur mais sans cesser pour autant d'autoriser son récit :

On ne sait pourquoi l'Arétin avait une prédilection spéciale pour ce mot, mais il l'employait à tout propos. (AV 131).

Dans sa volonté omnisciente d'orienter le lecteur Zévaco utilise aussi la typographie comme signe révélateur. Les points de suspension deviennent fort fréquents et laissent présager la suite de l'action. Certes, on ne peut pas passer sous silence que pour un métier où l'on touchait suivant le nombre de pages, l'art de « tirer à la ligne » n'était pas sans conséquence. Toutefois ceci n'a pas grand intérêt vis-à-vis du lecteur. En revanche, celui-ci peut souvent observer des paragraphes séparés par un pointillé occupant toute une ligne. Le romancier utilise cette méthode afin d'opérer une variation soit temporelle soit spatiale pouvant même changer les individus présents sur le scénario : ainsi se résument les

Il est donc probable que telle méthode de travail puisse s'appliquer à d'autres ouvrages de l'auteur.

¹⁴ Cf. *Les amants de Venise*, op. cit., p. 161 et 413 respectivement.

trois mois où l'activité principale de Roland consiste à creuser le passage qui doit le délivrer, ou les trois journées que Bianca passe sous l'emprise de Sandrigo. Un seul cas présente un incis du tout-puissant narrateur qui chercherait à attirer l'attention du narrataire sur un détail qu'un lecteur pressé comme celui du genre populaire pourrait ne pas percevoir. Après la découverte du cadavre de Bianca, Roland et Scalabrino se lancent à la poursuite de Bembo pour satisfaire leur vengeance. Le récit raconte comment, lors de la poursuite, le héros envoie une lettre à son ami l'Arétin. Une page plus tard le narrateur revient sur le sujet en avertissant :

.. ..
Quant à ce que contenait la lettre écrite par Roland,
quant aux instructions, aux recommandations ou aux
ordres qu'il donnait, nous ne tarderons pas à le savoir.

.. ..
 (AV 212)

Bien qu'il n'y ait pas de décrochement dans la perspective narrative par rapport aux paragraphes précédant et suivant celui-ci, l'italique ainsi que le pointillé vont éclairer le narrataire sur le fait que c'est à lui seul que se dirige ce discours qui ne verse pas sur l'aventure. Une fois de plus il est conduit en douceur par le feuilletonniste qui vise à provoquer en lui de l'intérêt, « une attente anxieuse qui naît de l'incertitude où se trouve le lecteur sur ce qui va arriver », expression que nous empruntons à Charles Grivel¹⁵.

De surcroît, il est fréquent aussi que l'écrivain s'en serve afin de montrer l'intervalle qui sépare un personnage depuis son évanouissement jusqu'à son réveil. L'écrivain, respectueux avec la perte de conscience et, à notre avis, dans un élan de vraisemblance, délaisse son point de vue omniscient au bénéfice d'un angle de vision interne dont le focalisateur serait précisément la créature qui avait défailli. Car, comme nous avons précisé au début, la voix narrative dans ces ouvrages de Zévaco a aussi recours à ce deuxième moyen. Le point de vue reste alors restreint au champ de vision d'un personnage qui, lui, ne peut pas connaître en profondeur la

¹⁵ Charles GRIVEL, *op. cit.*, p. 262.

pensée des autres, leurs sentiments, leurs impressions,... De là il en résulte des aperçus hypothétiques qui semblent déductibles d'un geste ou d'une physionomie et que le narrateur remarque formellement soit par des auxiliaires indiquant la probabilité, par des propositions dont le verbe est « sembler », ou par des comparatives avec « comme si » :

Le spectacle qui le frappait devait être terrible, car il tremblait et se soutenait à la lourde étoffe du rideau. (PS 146)

Je puis vous aider dans cette partie de votre programme, dit le doge qui semblait n'avoir attendu que ce mot. (PS 194)

En se redressant, il regarda autour de lui, comme si, en vérité, il eût été surpris de ne pas entendre la réponse du doge. (AV 8)

Michel Zévaco s'en tient au regard des protagonistes dans les respectives scènes, non pas pour mettre en cause l'adéquation de leurs jugements, comme feraient les experts de la technique du point de vue. Chez lui, il s'agit plutôt d'un souci de vraisemblance à la fois que d'un besoin du genre : la construction de plusieurs intrigues exige que des personnages ignorent certains événements, qu'ils se trompent vis-à-vis des autres alors que le lecteur, plongé depuis le début dans la fiction, il « sait », il est capable de s'anticiper aux découvertes de ces êtres en carton. Tout revient donc, à procurer un plaisir de lecture capable de se créer un horizon d'attente et d'exiger la suite du feuilleton. Telle stratégie justifie l'incompréhension de ce Roland qui après avoir été jugé est conduit vers le Pont des Soupirs. De même, seul le lecteur se rend compte de l'ingénuité du héros devant celui qu'il croit un « bon prêtre » et sous lequel le narrateur masque son ennemi Bembo. Sans conteste, l'écrivain va s'occuper d'élucider ces quiproquos utiles pour la création du suspense.

Dans ce même sens, il arrive que beaucoup d'interrogations rhétoriques soient formulées par les participants à l'aventure sans qu'ils puissent toujours leur fournir une réponse. Et encore lorsqu'elle existe, elle est, de préférence, retardée pour aboutir à un plus grand retentissement de l'intrigue : le chapitre III de *Les amants de Venise* présente une Imperia qui fouille dans son intérieur pour mieux

connaître ses états d'âme. Tandis qu'il semble facile pour elle de déceler les raisons de son amour pour Sandrigo, il en est tout autrement envers Roland (AV 63-64). Quant à ce dernier, le romancier accentue son pathétisme lorsqu'après sa délivrance il décide d'aller voir Léonore :

Tout en marchant, Roland se posait ces questions :

« Comment et pourquoi Dandolo est-il devenu grand inquisiteur d'Etat ? Quand et pourquoi le père de Léonore a-t-il remplacé Foscari dans cette terrible fonction ? Et surtout, puisque le père de Léonore est grand inquisiteur d'Etat, pourquoi n'a-t-il pas employé son pouvoir à ma délivrance ? » (PS 112)

La focalisation interne utilisée pour ce passage permet que le héros devienne beaucoup plus malheureux aux yeux du narrataire, car lui, il connaît la clé à tous ces dilemmes d'autant plus qu'il vient d'assister à des épisodes où il en était question. A nouveau la technique narrative employée vise à impliquer émotionnellement le lecteur.

Mais en outre, cet angle de vision révèle une structure cinématographique. D'abord l'importance des dialogues, aussi bien par son nombre que par son extension, rend les personnages beaucoup plus proches. Ensuite, les scènes ressemblent parfois à un décor où la caméra découpe les plans pour saisir le côté énigmatique d'un personnage, ses mouvements, le jeu entre ombre et lumière. Voilà pourquoi souvent on aborde un gros plan avec les indéfinitions conséquentes qui petit à petit s'évanouissent pour visualiser un plan précis. Ainsi, dans le chapitre XV de *Le pont des soupirs*, lorsque Roland et Scalabrino arrivent aux gorges de la Piave, ni l'un ni l'autre sont capables de reconnaître les présences humaines de son intérieur :

A l'entrée de la grotte, un homme était attaché au tronc d'un pin sauvage poussé dans une fente de rocher. Devant lui, un autre homme était assis et paraissait continuer un interrogatoire déjà commencé. Derrière cet interrogateur, une douzaine de gaillards solides, armés jusqu'aux dents.

En apercevant l'homme attaché, Roland avait tressailli.

Et en apercevant l'homme qui interrogeait, Scalabrino avait serré ses poings formidables. Le premier avait reconnu le bavard qui, à Mestre, lui avait vendu deux chevaux. Le second avait reconnu son ennemi Sandrigo. (PS 134).

Il est indéniable qu'une telle manœuvre devient un moyen pour produire du suspense et attacher le lecteur. Pourtant, il faut admettre que celui-ci n'est pas égaré car souvent cette indéfinition première apparaît contrebalancée par la codification des personnages. Chacun des êtres peuplant le récit se trouve caractérisé par un trait distinctif à l'aide duquel il devient simple de le reconnaître : Roland a une force « herculéenne », Juana est « l'humble fille du peuple » ou la « pauvre femme », Sandrigo reste « le bandit », Bembo est un monstre à « horrible figure », Scalabrino un « colosse ». La répétition de ces aspects – même si avec des variantes paradigmatiques – suffit donc, à retrouver l'identité cachée ou masquée par les découpages de la caméra.

Le regard à travers les yeux d'un personnage peut aussi aboutir à des équivoques. La focalisation interne présente alors comme vrai ce qui est faux. Un exemple le fournit Scalabrino lorsqu'il communique à son chef, Roland, qu'il vient de noyer Imperia. La vision « avec » sert à donner une plus grande authenticité au comportement du père de Bianca, qui à cet instant ne peut pas interpréter l'événement du sauvetage de la courtisane.

Enfin, une nouvelle vertu de cette stratégie narrative consiste à offrir des points de vue multiples mais complémentaires sur un épisode. Le narrateur permet que plusieurs personnages racontent leur propre version d'un événement : au lecteur de reconstituer le récit au complet. Par ce biais on assiste à plusieurs versions sur l'origine de Bianca : celle que la courtisane fournit à Roland sous l'apparence du secrétaire de l'Arétin ; celle que le héros et Scalabrino échangent ; celle que la mère donne à sa fille et enfin celle que Bembo adresse à la femme qu'il convoite, Bianca.

Le narrataire est appelé à jouer le jeu et à opérer un déchiffrement des maillons constituant la chaîne. Il est loin de rester passif, ce qui implique qu'il est amené à prendre un parti. Bref, il ne peut pas rester indifférent et c'est sous telle

intensité que se révèle le mérite du feuilletonniste. Ce qui nous mène à conclure, avec Michel Nathan¹⁶, que dans le populaire « l'auteur est un mercenaire, pas un pélican ». En vérité, une écriture au jour le jour capable de satisfaire la demande ne peut pas accorder une grande place à la réflexion. Pourtant, telle caractéristique n'entraîne pas nécessairement une ignorance technique. Le cas de Michel Zévaco le prouve : dans les ouvrages analysés il utilise à dessein les différentes focalisations. Rien n'est laissé au hasard lorsqu'il s'agit d'attirer le lecteur, de le captiver et de déchaîner ses émotions. Et si le narrateur n'est pas naïf, le narrataire ne l'est pas plus. Il actualise à son gré un pacte de lecture qui lui permet de croire, d'avoir foi. C'est là un jeu de rôles qui n'a pas perdu son actualité : comment expliquer sinon que dès nos jours encore, on souffre avec Roland dans le cachot ou qu'on approuve la défaite de Foscari ?

¹⁶ Michel NATHAN, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 28.