

Michel Zévaco en Espagne

Carme Figuerola

Lorsqu'en 1899 Michel Zévaco entre de plain-pied dans l'univers du feuilleton, plusieurs circonstances jouent en sa faveur: d'abord, le genre jouit d'un vigoureux succès chez le public, ce qui a permis de fonder toute une "industrie" du roman¹. En effet, l'écriture connue sous l'expression de « roman populaire » a fait son apparition vers 1865. Au cours de sa durée elle est passée par plusieurs stades², une période romantique, une période bourgeoise et une troisième, celle qui nous concerne, de retour aux sources. Comme dans les premiers temps, dans cette dernière étape les héros antisociaux reviennent sur la scène et poursuivent une lutte interminable mise en relief par le caractère cyclique du récit. C'est l'époque d'Arsène Lupin, de Rouletabille et de Pardaillan.

Toujours dans le domaine du populaire notre écrivain participe d'une autre influence: la vogue du roman historique et de cape et d'épée. Celui-ci fournit au public un dépaysement idéal pour que le Héros puisse mener à terme ses exploits: Pardaillan, par exemple, incarne un jeune homme preux bravant des obstacles de toute sorte, héritier de valeurs quelque peu « quichottesques»: généreux, toujours du côté des humbles, combattant l'injustice même si c'est parfois à son détriment...

A cela s'ajoute sa condition d'ancien journaliste. À l'époque Zévaco a acquis une remarquable connaissance de ce type d'écriture³, non seulement par ses articles mais aussi parce que, très vraisemblablement, lui-même a travaillé comme "nègre" des plus connus⁴. Enfin, il jouit d'une renommée comme journaliste de talent, à idées progressistes. Tels événements lui assurent un succès reconnu entre 1900-1918. Au début de sa carrière dans l'univers du populaire il est le feuilletoniste attitré de *La Petite République socialiste*. Peu après 1904, il est recruté par *Le Matin* en tant que « spécialiste des romans de cape et d'épée ». Parallèlement ses romans sont repris en volumes par les maisons d'édition prestigieuses pour de gros tirages et traduits dans de nombreux pays, du Brésil à la Roumanie.

Sa fortune littéraire –et de pair économique- ne l'empêchera pas de subir une destinée commune à celle de grand nombre de textes populaires⁵, de sorte que ses romans tombent en une profonde léthargie dont ils ne seront tirés qu'assez récemment par la critique.

Ce sommaire parcours a l'avantage de nous suggérer quelle fut la fortune de cet écrivain en Espagne. Fautes d'un catalogue précis et fiable, nous avons été amenés à consulter les sources suivantes: le *Catálogo general de la librería española e hispanoamericana (Años 1901-1930)*, sa suite le *Catálogo general de la librería española (1931-1950)*, la *Bibliografía general española e hispanoamericana (1923-1942)*, les microfiches de la Bibliothèque Nationale d'Espagne et les notices bibliographiques de la Bibliothèque Nationale de Catalogne. L'information puisée dans ces documents prouve que dans la première moitié du XXe siècle Zévaco bénéficie d'une vraie renommée dans notre pays. Cette circonstance explique qu'en un laps de seize ans le lecteur espagnol puisse avoir à sa

portée un vaste choix de titres : à commencer par un de ses premiers romans-feuilletons, *Le Chevalier de La Barre* (1899), publié dans *Le Journal du peuple* et non repris sous le format du livre, la presque totalité de ses romans a été traduite en Espagne. Ainsi peut-on établir la liste qui suit:

* *La Torre de Nesle, Buridán*, 1912. *Margarita de Borgoña (Segunda parte de la Torre de Nesle)*, 1912.

*Los Pardaillan*⁶ : I.*En las garras del monstruo*, 1919 II.*La espía de la Médicis*, s.a. III.*Horrible revelación*, s.a. IV.*El círculo de la muerte*, s.a. V.*El cofre envenenado*, 1923 VI.*La cámara del tormento*, 1923 VII.*Sudor de sangre*, s.a. VIII.*La sala de ejecuciones*, 1918 IX.*La venganza de Fausta*, 1926⁷ X.*Una tragedia en la Bastilla*,1926 XI.*Vida por vida*, 1920 XII.*La crucificada*, 1920 XIII.*El vengador de su madre*, 1920 XIV.*La hija del rey hugonote*, 1926 XV.*El tesoro de Fausta*, 1926. XVI.*El día de la justicia*, 1926. XVII.*El santo oficio*, 1926. XVIII. *Ante el César*, 1922 XIX.*Fausta la diabólica*, 1922. XX.*Pardaillan y Fausta*, 1923. XXI.*Tallo de lirio*, 1927 XXII. *El fin de los Pardaillan*, 1927.

Juan sin miedo, 1916: I. *En las tinieblas* II.*Juan sin miedo*

La Reina del Argot, 1917: I.*La mujer hombre* II.*El muerto resucitado* III.*La reina de la bohemia*.

Nostradamus, 1922: I.*El seno del misterio* II.*Los truhanes* III.*Entre la vida y la muerte*.

La Marquesa de Pompadour, 1922: I. *La tumba sin nombre* II. *La casa misteriosa* III. *El rival del rey* IV. *La condesa Du Barry*.

La Bella Florinda, 1923: I. *El infernal Buenrevés* II. *La Quiromántica*.

El prado de los Curiales, 1923: I. *El hijo de Nostradamus* II. *A sangre y fuego*.

El puente de los suspiros, 1923: I. *El calabozo de la muerte*. II. *Madre y cortesana*. III. *La gruta negra*. IV. *Imperia*. V. *Los amantes de Venecia*.

El señor de Capestang, 1923: I. *El castillo encantado* II. *Los tigres enamorados* III. *El fanfarrón*

La Heroína,1923: I. *Los espías del Cardenal* II. *Los vencidos* III. *Richelieu*

¡Borgia!, 1924: I. *Filtros de amor* II. *La estatua viviente*

Triboulet, 1925: I. *El bufón del Rey* II. *Odios salvajes*

La corte de los milagros, 1925: I. *La corte de los milagros* II. *Amores locos*

El Caballero de La Barre, 1925: I. *Flor de mayo* II. *Amores trágicos*

El hotel Saint- Pol, 1927: I. *El Rey loco* II. *El muerto habla*.

Don Juan, 1927: I. *Don Juan* II. *La estatua del Comendador* III. *La cena de la muerte*.

El puente de Montereau, 1927: *La copa envenenada*, 1927. *Saitano el brujo (El puente de Montereau)*, 1927.

Isabel de Baviera, 1927. *Robín el trapacero (La reina Isabel)*,1927.

La Grande Aventura, 1928: I. *Rayo de oro*⁸ II. *Las damas grises* III.*Caín*

Flores de París, 1928: I. *El apache aristócrata* II. *Safo, la Aventurera* III. *Zizí, el pilluelo* IV. *Rosa de coral*.

María Rosa, 1928: I. *El procurador de la justicia* II. *La dominadora de hombres* III. *Zita, la abandonada*.

Nous avons procédé de façon arbitraire à un classement chronologique et qui ne tient compte que des dates des premières éditions. Pourtant notre liste permet de tirer quelques conclusions: l'analyse des dates indique que les traductions voient le jour à l'époque où l'écrivain publie des titres dans *La Petite République socialiste* et *Le Matin*⁹, textes repris chez Fayard ou Tallandier. Donc, la renommée de Zévaco flotte encore dans l'air au moment où paraissent les éditions espagnoles.

Les ouvrages *La Torre de Nesle*, *Buridán* et *Margarita de Borgoña* sont les seuls à être publiés à Madrid, par l'éditeur Saturnino Calleja dans une collection intitulée "Madrid". Il s'agit dans ce cas d'une maison d'édition créée en 1876, spécialisée dans la littérature enfantine et qui est surtout réputée pour sa volonté de faire connaître en Espagne des auteurs étrangers¹⁰. Dans le paratexte de ces volumes on apprend que des romanciers tels que R[amón] Ortega Frías et M[anuel] Fernández González publient aussi dans la même collection. Dans son étude sur le roman populaire¹¹, Juan Ignacio Ferreras considère ces écrivains comme de grands cultivateurs du genre et plus précisément du roman historique d'aventures ; Yves Olivier-Martin confirme aussi une telle idée dans son analyse sur l'étendue du roman populaire quand il cite l'importance de ce dernier auteur en Espagne, le qualifiant même de « sorte de Ponson du Terrail local »¹². Par là on comprend les affinités avec notre écrivain qui justifieraient le parti pris de l'éditeur lorsqu'il place ces noms dans une même collection.

En revanche, les autres éditions sont faites à Barcelone par la *Casa Editorial Araluce* qui les distribue –toujours d'après les informations des catalogues- en plusieurs collections: *Biblioteca Zévaco*, *Colección de novelas Michel Zévaco*, *Colección Araluce* et *Obras de Zévaco*. Il est intéressant de rappeler que la maison d'édition Araluce a connu un grand succès grâce à la publication de livres destinés aux enfants et aux jeunes, en plus de quelques « obras notables » parmi lesquelles la collection Zévaco¹³. C'est la présence et le rôle essentiel que joue l'aventure dans l'écriture de Zévaco qui permettent que dans les deux cas ses ouvrages soient introduits dans des éditoriales destinées à un même public. Pourtant, la disproportion quantitative confirme le rôle que Barcelone joue à l'époque, vis-à-vis de l'introduction de la culture française : une industrie éditoriale en croissance qui travaille à la française –et qui a connu un développement d'une qualité comparable à celle de la capitale¹⁴- ne pouvait que favoriser l'entrée d'une littérature qui inondait les librairies dans le pays voisin¹⁵. A cela s'ajoute le fait que l'Espagne adopte tardivement le feuilleton « autochtone » pour des raisons commerciales plutôt que littéraires –nous nous en tenons aux recherches de Bertrand Barrère qui situe en 1917 la « prise de conscience du renouveau du feuilleton d'importation »¹⁶. En fait, ce décalage atteint aussi le domaine scientifique. Nous nous situons donc face à un phénomène plus vaste que celui du genre littéraire, ce qui permit à Mesonero Romanos de blâmer sa patrie en la qualifiant de « nación

traducida » pour évoquer ainsi le manque d'un vrai élan dans la production culturelle espagnole.

En conjuguant les dates et le nombre d'éditions on est amené à penser que la fortune de Zévaco en Espagne fut inaugurée avec *Les Pardaillan*: le premier tome connu sept éditions, le deuxième, le troisième et le quatrième, trois, on revient à quatre pour le cinquième, comme pour le reste des volumes. Destinée compréhensible si l'on tient compte que le chevalier de Pardaillan a les atouts nécessaires pour atteindre le statut de héros chez les plus jeunes. Il n'est pas impossible de penser que l'éditeur, après avoir vu l'accueil de cette série, se décide à introduire les autres titres de Zévaco qui, même avec des tirages plus réduits, ont connu parfois une deuxième édition¹⁷. Du côté du public, une fois qu'on connaît l'auteur il devient plus aisé de passer à d'autres parties de son oeuvre. A notre avis, ces raisons justifient qu'en 1946, cinq années après les dernières rééditions, la *Editorial Tesoro* de Madrid reprenne *La Torre de Nesle* sous la rubrique du roman historique. Il y a, certes, un remarquable écart entre cette date et le moment où est censée arriver la fin du roman populaire en France et avec elle l'oubli de notre auteur. Ce décalage se comprend mieux si on considère avec Durán¹⁸ que la péninsule aurait retardé la fin de ce genre jusqu'en 1936 à l'occasion de la guerre civile alors que ses voisins lui avaient porté le coup fatal à l'occasion de la première guerre mondiale¹⁹.

Arrivés à ce point, il serait d'autant plus osé de formuler des hypothèses sur la réception de Zévaco en Espagne, que la consultation de l'ensemble des textes traduits reste une tâche ardue, surtout quand le fonds de notre Bibliothèque Nationale ne les contient pas tous. Nous entamons donc cette démarche avec l'analyse d'un des ouvrages dont le succès a été remarquable²⁰, *Le Pont des soupirs* qui se poursuit dans *Les Amants de Venise*. Ce feuilleton publié dans *La Petite République* à partir du 12 juin 1901 et repris par les éditions Fayard huit ans après, met en scène ce que Jean-Claude Vareille a appelé le "schème du Méfait réparé (ou de la Justice/Vengeance différée)"²¹: le héros, Roland Candiano subit une fausse accusation de trahison et, comme autrefois Monte-Cristo, il cherche à réhabiliter son nom par le biais de la vengeance. A la fin, il atteint sa récompense: l'amour pur de celle qui fut sa fiancée et qui s'est gardée chaste et immaculée pour lui, la récupération de son père devenu fou après le "crime" contre sa famille et la reconnaissance de toute Venise. La traduction présentée par la Casa Editorial Araluce en 1923²² respecte en gros les péripéties de l'aventure en opérant quelques modifications. Il ne s'agit point de repérer ici quelles ont été les solutions les plus maladroites du traducteur. Les erreurs qui, certes, existent dans le détail²³ et qui sont compréhensibles vues les conditions ingrates auxquelles doit se plier le traducteur depuis quelque temps²⁴, contribuent à nous éclairer dans notre propos consistant à déceler quelle lecture de Zévaco on réalise en Espagne au début du siècle, et par conséquent, quelles étaient les caractéristiques du goût littéraire de l'époque²⁵.

Le paratexte de l'édition espagnole confirme une tendance fort répandue depuis un certain temps en Espagne telle que l'ont prouvée Francisco Lafarga à l'égard du XVIIIe siècle²⁶ et Montesinos pour le XIXe²⁷: la traduction a beau être une pratique courante dans le panorama littéraire, elle apparaît comme une piètre activité. Cette considération accorde une maigre importance

aux traducteurs²⁸ dont l'identité est souvent réduite à des initiales ou, dans le pire des cas, elle est tout à fait bannie. Pour ce qui est de l'ouvrage analysé ici, l'édition ignore le nom des traducteurs. Nulle part parmi les cinq volumes on indique qu'il s'agit d'un texte étranger. Un seul indice apparaît dans le prénom de l'écrivain transcrit en français, "Michel", alors qu'à l'intérieur du roman on procède à la traduction des noms qui auraient un correspondant habituel en langue espagnole. Malgré ce manque formel, le contenu laisse deviner que le traducteur des *Ponts des soupirs* et de *Les Amants de Venise* avait ses propres intentions visibles dans les suppressions, les restitutions et les nationalisations et que, par ce biais, la traduction littéraire va de pair avec une certaine adaptation culturelle.

Quand on suit de près la traduction de ce roman qui à l'époque a été repris chez Fayard en deux volumes, on s'aperçoit que l'activité du traducteur –si jamais il fut le même pour les cinq tomes de la version espagnole- est plus intense dans les premiers livres que dans les derniers où il reste plus fidèle au texte-source. En général, la plume du traducteur s'efforce de "combler" ce que Zévaco laisse en suspens, notamment dans les descriptions scénographiques. Les détails du décor deviennent beaucoup plus explicites, non seulement à travers des concrétisations auxquelles Zévaco est peu enclin, mais par le biais des appréciations sentimentales ayant pour but d'orienter l'état d'âme du lecteur: Ainsi, la "Venise enfiévrée" ou "attendrie" qui inaugure le roman original apparaît personnifiée afin d'évoquer sa majestuosité –elle est traitée comme "reina joven"- et le mystère de sa légende –le texte espagnol la compare à un rêve oriental-²⁹. Il en est de même pour la pièce qui précède la salle du Conseil des Dix: si le lecteur de Zévaco ne sait rien de ses composants, en revanche la traduction lui apprend que le martyr

Se encontraba en un cuarto muy estrecho, de paredes lisas,
sin muebles, sin un escabel siquiera, que recibía la luz por una
claraboya.³⁰

Un propos identique se révèle à la page suivante, lorsque la version espagnole se plaît à décrire le silence qui entoure Roland Candiano. Le traducteur prend parti et accentue le penchant romantique de la scène : montrer comment les endroits accompagnent les sentiments de ceux qui les peuplent équivaut à mettre en relief la solitude du héros en ce moment critique.

Le texte traduit penche en faveur d'une méthode plus cartésienne lorsqu'il insiste dans les descriptions du décor tout au début des chapitres, soit donc, avant de passer à l'action. Le premier jour où Roland retrouve la liberté, il ne pourra pas se rendre à l'île de l'Olivolo sans respirer les effluves de l'Adriatique tout en évoquant le Lido et sans puiser un profond espoir des astres qui étoilent le ciel. Au contraire, le passage-source se borne à souligner le moment de la journée où le protagoniste décide de partir–11 heures³¹-à cause de la signification que ce détail possède dans le roman: le lecteur reconnaît aussitôt qu'il s'agit de l'heure où autrefois les deux amoureux avaient rendez-vous. Zévaco donc, se contente de fournir à son public un indice facilement repérable, comme il en est d'usage dans ce genre littéraire³². Le romancier fait appel à une technique de captation, alors que le traducteur ralentit l'action pour augmenter le suspense, sans oublier l'exercice pragmatique de tirer à la ligne. Ainsi la

version espagnole accorde-t-elle aux détails secondaires une importance inconnue dans l'ouvrage original. Le galop d'un cheval, les cloches qui tintent, la méchanceté de Bembo suffisent à déclencher le verbe du traducteur. Le lecteur habitué au style de Michel Zévaco reconnaît dans ces passages comme une des stratégies propres au traducteur³³. Pierre Robert Leclercq dans ses réflexions à propos de *Les Pardaillan* assure:

Avec Zévaco, tout va vite; l'action, bien sûr, mais qu'est une action rapide décrite en un style lent? Le style suit la cadence du héros. Pardaillan n'a guère le temps de respirer, à peine de manger, un peu de dormir, et l'amour est toujours à la page suivante –on dirait du «sapiens» moderne entre deux plongées dans les embouteillages citadins.³⁴

Le jugement peut être transposé sans difficultés à l'ouvrage qui nous occupe ici. Il est vrai que le texte original –et encore moins dans la version espagnole³⁵– montre rarement le héros en train de manger ou dormir, à peine s'il est fatigué... En revanche, le traducteur s'apprête à “comblé” les vides laissés par l'écrivain: on sait à qui appartiennent les vêtements prêtés par Juana à Roland³⁶, le substantif “coquetterie” avec lequel Zévaco décrit un certain comportement de Juana donne chez le traducteur un paragraphe où telle qualité se matérialise à travers le “ruban rouge” et “le collier de cristal”³⁷. Enfin un des exemples les plus remarquables réside dans la digression née à propos du “son lointain d'un chant”³⁸ qui doit fournir à Roland l'idée de s'évader. Le traducteur nous dit:

... de pronto, hirió sus oídos un canto lejano. Escuchó con esa especie de éxtasis en que caía cada vez que oía un ruido exterior.
Era un canto de los gondoleros.
Venecia, que está en plena decadencia, Venecia, que en nuestros días puede denominarse la Ciudad del Silencio, era entonces la ciudad de las canciones de amor. Los gondoleros de hoy sólo dejan oír un *¡ah! ¡ah!* para avisar a sus compañeros; los de aquel tiempo acompañaban el movimiento de los remos con alguna canción que a veces acompañaban también los pasajeros con bandurrias y guitarras.
Y una de esas canciones era la que oía Rolando.
La cantaba un coro de mujeres.³⁹

Des contraintes d'espace nous empêchent de reproduire ici la longue page où s'enchaînent les descriptions: du chant on passe aux chanteuses, des chanteuses aux habitudes musicales de Venise sans oublier les effets que la mélodie provoque chez Roland. Telle parenthèse vise à une redondance sur les sentiments des personnages, en même temps que dans un deuxième terme elle présente un aspect didactique qu'on abordera ultérieurement.

Une pareille démarche est encore très évidente dans la description des créatures participant à l'aventure. Les ébauches de l'oeuvre source se voient remplacées dans l'édition espagnole par des portraits tout à fait précis. La plume du traducteur leur assigne un physique déterminé ainsi qu'un caractère où se résument les qualités qui vont se manifester pendant leurs péripéties. Roland et Léonore sont les premiers à être traités, sans doute par leur importance dans le roman et parce que pour établir leurs coordonnées le traducteur bénéficie d'une longue tradition populaire, tel que l'atteste Joaquín Marco⁴⁰. Chez Leonor on remarque le mélange de caractéristiques allant de la délicatesse extrême jusqu'à l'énergie, sans oublier la grandeur qu'on compare à celle des déesses païennes de

l'Antiquité mais avec laquelle –à en juger par ses gros yeux noirs- le public espagnol peut s'identifier avec aisance. Quant à Roland, nous laissons parler le texte même afin de mieux saisir à quel point le traducteur établit une parfaite correspondance entre les deux amoureux:

El aspecto de Rolando da una impresión de fuerza. Aun en el descanso, manifiéstase su vigor prodigioso en sus gestos y ademanes; sin embargo, es de mediana estatura, espigado, con manos nerviosas y delicadas. La impetuosidad de su temperamento adivínase por las pulsaciones de sus sienes; su boca, algo irónica, pronta a la réplica mordaz, expresa en su sonrisa generosidad de alma superior. Se conoce al primer golpe de vista que es temible en su cólera y magnánimo en el perdón, despreciador de la envidia, apasionado por las epopeyas gigantes y capaz de transtornar un mundo...⁴¹

Face au mutisme de Zévaco qui laisse au lecteur la liberté de tirer ses propres conclusions à partir des attitudes concrètes des personnages, une telle éloquence contribue à figer la personnalité de ces êtres en carton. On pourrait y déceler une sorte de prolepse⁴², puisqu'elle annonce quel sera leur comportement. En général, entre les traits physiques et le caractère de chaque créature le traducteur instaure un écho permettant de parsemer le texte d'indices que le lecteur fut repère à l'instant, comme il se doit dans le populaire. On n'a qu'à penser aux "ojos de águila y frente surcada de arrugas" attribués à Foscari et derrière lesquels se cache la rapacité de l'imposteur. On se souviendra encore qu'au moment d'introduire Jean de Médicis, le Roland espagnol lui attribue la faculté de "diplomate" inexistante dans la version originale.

Avec la volonté de tout cerner, la version espagnole surajoute aussi un passé aux personnages. De Roland on apprend qu'il fut un enfant espiègle, un adolescent gai qui connut l'amour le jour même où il rencontra Léonore. A l'évidence, le traducteur vise à souligner à quel point le sentiment amoureux imprime un sceau indéniable chez le héros. Il en est de même dans le passage où l'ancienne dogaresse évoque le bonheur de son fils lorsqu'il connut l'amour⁴³. Ces remarques ne sont pas vaines car l'injustice dont souffrent les protagonistes atteint ainsi des côtes maximales.

Quant à Foscari, puisque nous l'avons cité ci-dessus, le traducteur lui concède un sinistre sang-froid à travers le récit d'une péripétie antérieure que nous nous permettons de résumer: Foscari aurait arrêté l'évêque Pisani, suspect de trahison, alors qu'il célébrait la messe de l'Ascension dans la cathédrale de Saint Marc⁴⁴. L'effet recherché dans ce cas est de établir un parallélisme entre la situation actuelle et le passé afin de laisser présager au lecteur quelle sera la fin de l'épisode.

Donc, qu'elles soient véhiculées par la voix du narrateur, par le personnage concerné ou par quelqu'un d'autre, ces analepses ont pour objet de raffermir l'image actuelle des êtres.

L'acharnement de tout contourner a toutefois, des solutions moins heureuses. A trop insister sur leurs traits, les personnages demeurent près de la caricature ou simplement, ils s'éloignent de leurs "compères" français. Sans en vouloir au traducteur, à notre avis, l'aspect marmoréen, l'insensibilité qu'il attribue à Léonore trois ans après que le forfait soit commis, ne coïncident pas avec l'image de tendresse, de résignation que l'original transmet. De surcroît, qui connaît de près l'oeuvre de Zévaco ne pourra pas oublier que dans le texte source la beauté marmoréenne demeure un des attributs

accordés à Imperia, symbole d'un type de femme tout à fait opposé à celui de Léonore. La confusion est d'autant plus surprenante que le traducteur lui-même insiste sur la discordance entre l'une et l'autre: "Eran –remarque-t-il- la antítesis viviente de la belleza romana y de la belleza veneciana".

Il en est de même avec le petit tour de force que la jeune Dandolo tente contre son père après que celui-ci lui suggère le mariage avec Altieri.

-¡Eres muy cruel con tu padre!
-¿Por qué queréis sacrificarme? –continuó la joven, impasible-. ¿Por qué no os resignáis a vivir como vivimos ahora? Porque sois ambicioso, padre mío. Mas, para satisfacer vuestras ambiciones, no toquéis mi corazón, porque lo romperíais como si fuera este vidrio.

Diciendo así cogió un vasito de cristal de los que entonces se fabricaban en Venecia, y lo rompió sin esfuerzo alguno. Pero unas gotitas de sangre perlaron las yemas de sus dedos!⁴⁵

On voit mal comment une fille de la sensibilité de Léonore tomberait dans telle démonstration. Certes, dans l'original aussi elle puise dans son intimité l'élan nécessaire pour venger le méfait, mais il s'agit là d'une puissance morale qui n'a recours au physique que lorsqu'elle se mesure avec Imperia⁴⁶. Dans ce sens encore, la finesse de Léonore s'accorde mal avec le passage où –dans la traduction- on la voit avaler un verre d'alcool⁴⁷.

Souvent telle procédure a un effet secondaire redoutable puisqu'elle rend les personnages plus prosaïques: le stoïcisme avec lequel Roland affronte le passage du pont des Soupirs, la dignité qu'il affiche dans ce chemin vers le néant choquent carrément avec l'idée de s'enfuir que le traducteur lui attribue dans cette même scène. La cruauté de Bembo est accentuée dans la version espagnole par son attitude moqueuse face au châtement qui doit finir avec lui⁴⁸.

Est également à considérer, la présentation de Pierre Aretin par le fait qu'il s'agit là de la transposition d'une personnalité réelle. Si le traducteur reprend le caractère aventurier consigné par Michel Zévaco, il ajoute une louange à son aspect mystérieux en s'appuyant d'une biographie publiée peu de temps avant dans la *Revue des Deux-mondes*⁴⁹. Sans oublier son apparence physique la version espagnole inclut une comparaison entre ce poète et le héros absente du texte original et qui met l'accent sur son arrivisme. C'est dans le volume suivant que ce trait retrouve tout son déploiement dans le dialogue entretenu par l'Arétin et son bienfaiteur Bembo⁵⁰. Le regard ironique du romancier français mène le lecteur à dévisager ce personnage, affamé de gloire mais aussi d'argent. Malgré tout, à la fin il n'oublie pas de lui accorder un penchant généreux et humain qui se voit éclipsé dans le texte espagnol par l'importance de ce dialogue cité.

Bref, on ne peut pas ici tenir compte de tous les exemples de ces restitutions élaborées par le traducteur et qui, à l'évidence, raffermiraient nos thèses. Pourtant, nous tenons à insister sur le fait que les digressions autour des portraits des participants à l'aventure ont lieu, d'une façon logique, dans les premiers volumes et moins dans les derniers: une fois que le lecteur connaît telle ou telle créature, il suffit de lui rappeler quelques traits comme il arrive pour les héros peu avant le dénouement⁵¹. Il s'agit d'une simple incorporation des mœurs autochtones mais, à notre avis, il subsiste encore la trace du

siècle précédent où la censure a marqué la lecture de plusieurs feuilletons car sa lecture a été déconseillée par les « excès sentimentaux et l'inquiétude d'esprit »⁵² qu'ils provoquaient. En fait, il en a été de même pour toute œuvre qui pourrait devenir une menace pour le régime social et politique⁵³, fait qui porterait le traducteur à être prudent dans son adhésion à certains aspects des personnages.

Toujours attentifs au phénomène de restitution, nous attribuons au souci didactique du traducteur le maintien et l'accroissement du nombre de notes en bas de page. A la recherche d'une complicité entre le lecteur et le romancier, Zévaco avait déjà eu recours à ce procédé soit dans le dessein de présenter comme vrais les arguments du narrateur et donc, d'autoriser le récit, soit afin de guider le lecteur dans les rouages de l'aventure. La version espagnole reprend ces deux objectifs techniques, se permettant même d'aller au-delà de l'original. Les notes ajoutées qui portent sur les péripéties du roman sont les moins nombreuses, tandis que la plupart visent à illustrer le destinataire: un certain comportement suscite une réflexion à propos des mœurs de l'époque⁵⁴. De même un commentaire sur un personnage évoque des renseignements cultes sur la littérature ou la civilisation qui apportent de la vraisemblance au texte: ainsi nous éclaire-t-on sur la conduite de Foscari en le comparant à Machiavel⁵⁵, ou bien par le biais des arguments formulés par des écrivains contemporains à l'époque où se passe l'action, comme Matteo Bandello⁵⁶, on nous confirme l'admiration que la beauté d'Imperia provoque. Ces contenus "culturels", ainsi que d'autres peuplant le corps du texte et qui seront abordés plus tard, nous permettent de supposer que le traducteur était un individu culte⁵⁷, nettement porté sur les sciences humaines.

Une note en particulier attire notre attention. Le narrateur nous entretient avec les labours réalisés par Bianca pendant son séjour chez Juana et il ajoute:

Los escritores contemporáneos registran con asombro la curiosa anomalía de que, mientras la cortesana Imperia era fastuosa y lúbrica, su hija fuese seria, modesta, ejemplo viviente de pudor y virtudes domésticas.⁵⁸

La particularité de ce passage consiste à juger les événements d'une époque révolue à travers une optique actuelle et qui, à notre avis, relève d'un certain naturalisme⁵⁹. Ce même angle de vue est adopté par le traducteur –et non par Zévaco- peu après⁶⁰, lorsque la courtisane Imperia considère le mariage de Bianca avec le bandit Sandrigo en estimant que sa fille ne peut espérer rien d'autre vu sa condition de "fille de courtisane". A nouveau donc la version espagnole révèle l'entremise de quelqu'un sensible au milieu culturel des lettres et qui par un souci pédagogique tient à informer ses lecteurs.

C'est encore dans ce même esprit que le traducteur se permet d'introduire dans le cinquième volume⁶¹ une digression à propos de deux vers de Molière. A la manière d'une parabole, le passage prétend nouer un lien entre la réalité présente dans la leçon communiquée par le dramaturge et la fiction, c'est-à-dire le comportement de Léonore qui devrait s'en trouver éclairé. Le désir de justifier l'attitude de l'héroïne excelle parmi d'autres peut-être par la nature de la réflexion et sans conteste, par la typologie employée pour bien délimiter le fragment⁶². Pourtant, il participe d'une procédure

souvent utilisée dans la version espagnole: bien que vis-à-vis du lecteur le traducteur réclame son objectivité,

¿Pero qué necesidad hay de explicar su acción? No pretendemos mostrar nuestros personajes ni mejores ni peores de lo que fueron: somos simples narradores.⁶³

il ne s'empêche pas de fournir ses propres jugements moraux sur le comportement de tel ou tel personnage. Comme il se doit dans le genre du populaire aussi bien en France qu'en Espagne, le traducteur ne cesse pas de condamner les "méchants" et, en excellent manichéiste, il exalte les "bons". On n'a qu'à considérer le blâme qui se cache derrière la description du palais appartenant à Imperia:

¡El amor! En aquel palacio, todo proclamaba su poder.
Rolando se vió envuelto en una atmósfera de impureza
desenfrenada, de vicio supremo.⁶⁴

Le choix lexical oriente le lecteur vers un sentiment désapprobateur. A remarquer pourtant que la critique ne vise pas l'aspect physique du personnage qu'il a auparavant loué à travers la comparaison avec Lucrèce Borgia, mais sa morale. De ce point de vue la différence vis-à-vis du texte source est sensible. Pour Zévaco la "faute" d'Imperia n'a pas la même portée puisqu'il blâme uniquement le gaspillage commis auprès de la fortune de Davila.

Un phénomène analogue est employé dans la construction de Sandrigo. Le troisième volume de la série le présente non pas tellement comme un rival vis-à-vis de Scalabrino, ce qui correspondrait avec plus d'exactitude à l'original. En revanche, le narrateur instaure la haine comme moteur de l'action du bandit⁶⁵. Sans s'en tenir là, en profitant du suspense créé autour du sort subi par Blanca, le lecteur est averti:

No dudaba que Sandrigo había robado a Blanca sin otro objeto que le de vengarse de Rolando Candiano; pero conocía demasiado al bandido para imaginarse siquiera que la belleza de la muchacha no le impresionaría. Y Sandrigo no había retrocedido jamás ante una violación.⁶⁶

Il est évident qu'à la différence du texte source, la version espagnole vise l'esprit sensible du destinataire, à sa moralité. Les bandits ne sont plus de simples hors-la-loi, mais des êtres aux sentiments complexes, à en juger par les avertissements que le narrateur avait adressés –malgré l'égide de l'impartialité- dans le deuxième volume⁶⁷.

Et s'il y a des anathèmes pour les créatures minables, il existe aussi des louanges, de la commisération pour ceux qui incarnent le comportement vertueux. Ce sentiment se laisse percevoir, vg. sous la dénomination de "pobrecita" appliquée à Bianca. Donc, une fois de plus les personnages de l'édition espagnole apparaissent comme caricaturés en tant que nettement délimités, précisés, assujettis à la morale et à la limite, condamnés ou approuvés. Les critiques nous montrent que la méthode est courante car

Ya lo decía Galdós en 1884, en *Tormento*, por boca de José Ido del Sagrario cuando el estafalarío personaje evocaba, al principio de la obra, su colaboración con un autor de novelas por entregas, y la que se proponía escribir por su cuenta:

El editor conoce el paño: mucho sentimiento, hacer llorar,

mucha moralidad.⁶⁸

En effet, ce serait long de citer tous les cas où le traducteur accentue l'aspect tragique des scènes, surtout pour ce qui appartient à la provocation du méfait, et par conséquent au tout début de l'oeuvre. On n'a qu'à penser à la synthèse fournie par le narrateur à propos du délit commis contre les Candiano⁶⁹. Telle stratégie n'est pas sans conséquences narratives car l'action ralentit et le suspense augmente à travers des procédés tels que la prolifération d'interrogations rhétoriques par lesquelles il convoque son destinataire pour le faire participer activement à l'aventure, ou encore, l'interruption des dialogues qui cache la solution à l'énigme,...

Mais si les restitutions jouent un rôle dominant, on ne peut pas ignorer le procédé contraire d'autant plus qu'il est symptomatique d'une situation culturelle dont le traducteur est tributaire. Dans le chapitre "Laisser courre" qui trouve son correspondant dans "Dejadle correr", Zévaco lance un fort anathème contre le clergé: Roland et Scalabrino ont failli capturer Bembo qui, lui, a réussi à s'échapper. La frustration de Scalabrino est telle qu'il ne peut s'empêcher de raconter à Roland tous les crimes commis par le cardinal. L'aveu devient décisif et décide le héros à lui procurer un cruel châtement. Or, dans la version espagnole le passage a été supprimé tout court, nous pensons, à cause de l'importance que la religion catholique avait dans ce pays et même dans le genre du populaire puisque la presse catholique y avait puisé un moyen d'édifier ses lecteurs⁷⁰ sans oublier le rôle que la censure ecclésiastique a joué en Espagne dans un passé récent.

En fait, le traducteur contrevient tout au long du roman, un des traits distinctifs de Michel Zévaco qui est son anticléricalisme⁷¹. La version espagnole ajoute un contenu religieux absent du texte source: souvent elle a recours à des exclamations avec un référent religieux du type "¡Por Santa María Formosa! Se diría que estoy temblando...", qui témoignent des sentiments comme la surprise ou l'horreur, certes, mais qui traduisent aussi le bagage religieux dont est empreinte la langue espagnole. Dans d'autres cas les métaphores servant à fournir la description des personnages portent sur ce même domaine –on n'a qu'à évoquer "Léonor, a quien los pobres llaman Virgen de las Vírgenes".

Et il n'y a pas que des emprunts formels. D'un point de vue conceptuel le traducteur héberge les personnages sous les auspices divins: ainsi, au moment de l'accusation portée contre Roland on contemple le dux et sa femme, tous les deux invoquant Dieu pour éviter le malheur à leur fils. Un pareil phénomène arrive avec le vieux servent Philippe qui se remet à la volonté divine pour protéger Léonore alors que dans l'original Zévaco reste beaucoup plus neutre et ne remarque chez lui que "une exclamation, comme s'il eût deviné". Scalabrino, le bandit, se "convertit" et admet l'existence de Dieu –bien qu'aussi celle du Diable- lorsque le héros lui accorde en pardon. Bien que la rudesse des avatars semble avoir miné la foi du protagoniste, c'est son "auxiliaire" Scalabrino qui se charge d'en confirmer l'existence⁷². Enfin, de la main du traducteur le bourreau n'oublie pas de concéder au faux condamné qu'est Roland la possibilité de s'entretenir avec un curé avant son exécution. Bref, il lui prie de finir ses jours comme un bon chrétien.

A notre avis, ce type de restitutions traduit une autre des visées du traducteur consistant à nationaliser certains aspects afin de mieux captiver le lecteur autochtone : si les textes français ont pu intéresser le public populaire espagnol c'était, d'après les critiques, "porque le ofrecían la imagen de sociedades a la vez cercanas por su situación espacio-temporal, y lejanas, por su nivel de desarrollo y sus potencialidades, o sea modelos plausibles en el doble sentido de la palabra"⁷³, car, il ne faut pas l'oublier, un des soucis les plus remarquables du romantisme espagnol dont cette époque est l'héritière a consisté à diminuer le retard culturel subi par ses compatriotes.

On ne s'étonnera donc pas si avant de procéder à son action la plus remarquable Guido Jenaro se détend en buvant du vin d'Espagne où, selon une habitude très espagnole, il trempe "dos o tres bizcochos". Pourtant ce rapprochement de nos mœurs ne se réalise pas uniquement par le biais des restitutions. Il apparaît, par exemple, plus subtilement caché derrière le concept de la femme et de ses rapports vis-à-vis de l'autre sexe, considérés sous un angle plus traditionaliste que celui de la version française: la traduction de l'original "amant" par "mi señor"⁷⁴, la considération d'Altieri comme "amo" de son épouse, le besoin de préciser qu'entre Scalabrino et Juana – un homme et une femme vivant ensemble- il n'y a pas eu d'amour mais une affection fraternelle le menant à s'appeler "hermano/-a", ou encore les louanges de l'abnégation d'une mère présentent des exemples, pour n'en citer d'autres, témoignant d'une idéologie sociale conservatrice qui ne doit pas étonner le public car il s'agit là d'une des caractéristiques du genre⁷⁵.

En fait, le long du texte le traducteur fait preuve d'un soin particulier pour chercher des référents susceptibles d'être connus par le destinataire: que ce soit à l'égard du contenu, vg. la comparaison entre la beauté d'Imperia et celle de Lucrece Borgia; que ce soit pour ce qui est de l'expression-même⁷⁶. Par ce biais, le lecteur est souvent confronté à un parallélisme entre le comportement à l'époque où a lieu l'aventure et le temps actuel dans un but, à notre avis, didactique, d'autant plus soucieux de transmettre un savoir que la production est destinée au grand public⁷⁷.

Cette volonté d'illustrer dévoile la personnalité de ce traducteur condamné à l'anonymat. Par les informations véhiculées dans le texte on le reconnaît comme quelqu'un d'une vaste culture et très porté sur les lettres et les arts. En font foi les analogies qu'il recense entre les personnages fictifs et les historiques: les tribulations de Roland rappellent Carlos V⁷⁸, la bravoure de Jean de Médicis celle d'Atila⁷⁹,... A cette impression contribuent aussi les allusions empruntées à la peinture ou la sculpture au moment de décrire l'esprit peuplant un lieu ou l'état d'âme de telle créature⁸⁰. Dans le même sens sont orientés les dialogues à clé mythologique entretenus par des personnages comme Grimani évoquant Venus et Juno pour dépeindre la beauté d'Imperia⁸¹. Enfin ce sont ses propres jugements sur le panorama artistique qui annoncent sa sensibilité vis-à-vis de ce domaine. On considérera à ce sujet les déclarations d'honnêteté intellectuelle qui paraissent dans le dernier volume:

Por otra parte, no hay que censurar demasiado al Aretino, porque al menos tenía la excusa de haber vivido en una época en que la palabra "moralidad" no tenía el mismo significado que en nuestros

días. No tienen la misma excusa ciertos críticos implacables, llenos de hiel y jactancia, encaramados en la inaccesible columna de su omnisciencia, profesores de artes, en literatura, en todo lo que se quiera y severos como Prudhon, pero que saben encontrar la adecuada lisonja para el pintor que le regala un cuadro o para el literato que se porte con ellos “como buen compañero”; en fin, como el Aretino, mediante *dinero contante* o cosa por el estilo.⁸²

En raison de ce didactisme, on ne s'étonnera pas du silence de cette version sur l'habitude vénitienne d'exhiber des masques –notamment à l'occasion des fêtes-, pratique dont Zévaco rend compte de façon détaillée. On se demande si le traducteur n'aurait pas pressenti qu'une telle tradition pouvait être mal reçue par les interdits de la moralité espagnole et l'aurait ainsi évitée⁸³.

Une preuve du poids de cet esprit conservateur et soumis à l'éthique nationale se montre encore à l'égard du personnage de Juana. Un changement important se produit auprès des valeurs représentées par cette créature. L'écrivain français lui consacre une grande reconnaissance vu son penchant à se mettre du côté des plus déshérités. A plusieurs reprises il l'appelle “la fille du peuple”. Telle nuance octroie au personnage de Juana une densité qui n'aurait pas lieu d'être s'il ne s'agissait que d'une de ces pauvres victimes si fréquemment retrouvées dans le genre populaire.

En revanche, l'édition espagnole accorde peu de place au premier aspect. A l'évidence, il existe un ton commisératif à l'égard de la jeune fille, surtout lorsque le traducteur prend la liberté de l'appeler par le diminutif “Juanita”. Mais quand il se décide à traduire dans notre langue l'expression de Zévaco, il se sent obligé de préciser:

Decimos “humilde muchacha”, porque Juana era humilde de carácter, porque se ignoraba, inconsciente de los tesoros de belleza que encerraba su alma; y humilde, en fin, porque procedía del pueblo. Entonces, como hoy, se acostumbraba al pueblo a la humildad, se le predicaba que la modestia excesiva era su lote, y se le enseñaba, como hoy, que el orgullo es una virtud reservada a los ricos poderosos.

Cuando Rolando se arrodilló ante aquella pobre muchacha, quiso exaltar en ella la conciencia de su belleza moral y darle a entender que era igual de los más altos, puesto que el patricio Candiano, el hijo de un dux descendiente de dux le rendía semejante homenaje.⁸⁴

Dans ce commentaire il revient à une dimension morale qui évite le concept social, la nuance revendicative propre à Zévaco et qu'on regrette dans la version espagnole.

Quant au paratexte accompagnant cette édition, nous constatons une différence vis-à-vis de son correspondant français –que non du feuilleton: les deux volumes lancés par Fayard deviennent dans notre pays cinq tomes vendus à un prix raisonnable⁸⁵, 10 pesetas, alors que le livre moyen, broché, coûte vers 1920, de 3 à 5 pesetas et le quotidien 2,6 pour un mois⁸⁶. En gros le contenu se maintient: les apports du traducteur se fauillent petit à petit dans le texte mais n'engendrent pas l'ajout de nouveaux chapitres. Même si le nombre de chapitres est supérieur dans l'édition espagnole, ils correspondent à l'original qui apparaît ainsi minutieusement déchiqueté. Par les titres que portent les volumes ajoutés⁸⁷, le lectorat espagnol est contraint de remarquer l'importance accordée à ce prototype de *femme fatale* qu'est Imperia et qui, nous le croyons bien, est un appât pour le lecteur. En effet, deux

portent directement sur sa personne et le troisième indique le refuge des bandits d'où Roland puise l'argent nécessaire pour accomplir sa vengeance, certes, mais aussi à l'endroit qui autrefois avait accueilli la liaison entre la courtisane et Scalabrino et dont les suites ont fourni bien de péripéties à l'aventure.

L'ensemble contient aussi des illustrations, en nombre de trois à six par tome, où sont reproduits les moments culminants de l'intrigue avec ses différents protagonistes. Un seul n'est jamais repris, Bembo. Lacune que nous attribuons à la censure qu'aurait pu provoquer la mise en scène d'un membre du clergé dans des situations peu orthodoxes.

Eu égard à toutes ces considérations, nous estimons que la version espagnole est respectueuse du texte source car elle n'opère pas de grands changements par rapport à l'enchâssement des péripéties. Une plus grande objection peut être présentée pour ce qui est du style de Michel Zévaco. La manoeuvre consistant à combler les vides laissés par le romancier français, à tirer à la ligne avec plus de fréquence –sans doute à cause des exigences éditoriales-, n'aboutit pas toujours à des solutions heureuses. A notre humble avis, telle tactique ajoute aux personnages une dose de trivialité manquant dans les correspondants originaux. Quant à ce but didactique qui privilégie la moralité au lieu de l'imaginaire, il nous paraît plus dans la ligne de la “grande littérature” écrite par la génération de 98⁸⁸ que dans les méthodes du roman populaire.

Enfin, peut-on en vouloir au traducteur? À notre avis il serait difficile de le blâmer car, grâce aux contributions de sa plume il devient plus simple de déceler quels ont été les goûts de nos compatriotes au tout début du siècle. Et d'ailleurs, d'un point de vue linguistique, nous partageons l'avis de Robert Etiemble lorsqu'il assure:

Ce qui est difficile à restituer, à transposer, à traduire, ce n'est presque jamais le fait linguistique, c'est la part de beauté que comporte une phrase.⁸⁹

¹ Expression que nous devons à Marc Angenot, *Recherches en paralittérature*, Canada: Presses de l'Université du Québec, 1975, p. 23

² Nous suivons les thèses de Jean Tortel, « Le roman populaire » in AA.VV., *Entretiens sur la paralittérature*, Paris : Plon, 1970, pp. 55-56.

³ En général, le roman populaire se développe en symbiose avec la presse et particulièrement avec le fait divers criminel. Sa forme relève des techniques journalistiques : écriture au jour le jour, technique d'exposition factuelle, visée pédagogique. (cf. Jacques Goimard, «Quelques structures formelles du roman populaire » in *Europe*, n°542, 1974, pp. 19-30).

⁴ Aline Demars décèle la plume de Michel Zévaco sous des pseudonymes tels que Julien Forgues ou Michel d'Arc. Elle le situe aussi parmi les secrétaires d'autres journalistes ou écrivains, comme Georges de La Bruyère ou Michel Morphy (“ Michel Zévaco, anarchiste de plume et romancier d'épée” in Préface à Michel Zévaco, *Les Pardailan*, Paris: Robert Laffont, 1988, p.110.)

⁵ Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, Québec: Pulim/Nuit Blanche Editeur, 1994 ,p. 16.

⁶ Le catalogue présente aussi une autre entrée où il donne la date de 1914 pour les quatre premiers volumes.

⁷ Le répertoire signale cette année pour la troisième édition de l'ouvrage, sans pour autant donner la date de la première. Il en est de même pour le volume suivant, pour le XIV, le XV, le XVI. On déduit donc, que

leur publication a dû se passer en même temps.

⁸ Le catalogue donne comme date de l'ensemble 1928. Pourtant les trois volumes apparaissent recensés séparément avec date de 1926. Les données de la BN ne permettent pas de lever le doute puisque sur l'exemplaire le plus ancien on a noté 1928 comme date probable mais pas certaine.

⁹ *Le Matin* publia de façon posthume le dernier roman de Zévaco, *Le Pré-aux-Clercs*: le premier numéro parut le jour du premier anniversaire de sa mort, en 1909.

¹⁰ Jesús A. Martínez Marín (dir.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Barcelona: Marcial Pons, 2001, pp. 344-346.

¹¹ Juan Ignacio Ferreras, *La novela por entregas*, Madrid: Taurus, 1972.

¹² Yves Olivier-Martin, "Sociologie du roman populaire" in AA.VV., *Entretiens sur la paralittérature*, op. cit., p.181.

¹³ Hipólito Escolar (dir.), *Hª ilustrada del libro español. La edición moderna, siglos XIX y XX*, Madrid : Fundación Germán Sánchez Ruipérez Pirámide, 1996, p. 143. L'auteur remarque que la collection "Biblioteca Zévaco" a inclus 70 titres environ de cet écrivain.

¹⁴ Jesús A. Martínez Martín, *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: CSIC, 1991, p. 42.

¹⁵ José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid: Castalia, 1980, pp. 90-91.

¹⁶ Barrère insiste sur le décalage entre l'attente des lecteurs « assoiffés » de roman populaire et les visées intellectualistes des écrivains espagnols qui ne réussissent pas à répondre à la réceptivité réelle des lecteurs, ce qui oblige les journaux à puiser dans les oeuvres des contemporains français. (Bertrand Barrère, « Génération de 1898 et roman populaire : 1917-1928. Feuilleton, cinéma et journal » in *Permanences, émergences et resurgences culturelles dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Aix-en-Provence : Université de Provence, 1980, pp. 97-99)

¹⁷ C'est le cas de *La Corte de los milagros*, *La Grande Aventura*, *El Caballero de la Barre*, *La Marquesa de Pompadour*, *La Reina del Argot*, qui tous ont connu deux éditions.

¹⁸ "Bibliotecas literarias, folletines y novelones en la prensa diaria" in J. A. Durand, *Crónicas-4. Conflictos de hoy, historias románticas y diarios modernos*, Madrid: Akal, pp. 371-385.

¹⁹ Cf. Serge Bernstein et Pierre Milza, *Histoire de la France au XXe siècle. 1900-1930*, Bruxelles: Complexe, 1990, pp. 465-470. De même, Michel Lemairie fixe entre 1830 et 1914 le "temps des lecteurs nombreux et du livre pour tous" (*De la Belle Époque à la Grande Guerre*, Paris: Librairie Générale française, 1999, p. 192.)

²⁰ Aline Demars, op. cit., p. 116.

²¹ Jean-Claude Vareille, op. cit., p. 211.

²² La date d'édition est tirée du catalogue puisque dans l'exemplaire elle n'est pas notée et que les données de la Bibliothèque Nationale la situent aux environs de 1920.

²³ Nous consignons quelques exemples: le nom de l'auberge *Soleil d'Argent* est traduit dans le premier volume comme *Ancora de Oro*. En revanche dans le reste des volumes le traducteur oublie cette appellation pour revenir à la source originale: *Sol de Plata*, surtout parce que la dénomination *Ancre-d'or* est aussi utilisée par Zévaco.

Dans d'autres cas il s'agit de petits changements comme "febrero" pour "janvier". Ce n'est que rarement que l'on "contredit" le texte français: par exemple dans la formule: "Il n'est pas sans intérêt de connaître l'homme..." qui n'a pas été comprise à en juger par sa traduction: "No le interesaba conocer al hombre que acompañaba a ..." et par le fait qu'après, le récit présente la description de l'homme déjà identifié.

²⁴ José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid: Castalia, 1980, p. 138.

²⁵ Nous reprenons les principes établis par Miguel Gallego Roca quand il propose que pour chercher les points de contact des différentes littératures, pour bien saisir la réception de leurs oeuvres la démarche du critique passe, de prime abord, par l'analyse des traductions. (*Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid: Júcar, 1994, pp. 52-54.)

²⁶ Francisco Lafarga, *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, p. 13.

²⁷ José F. Montesinos, op. cit., p. 138.

²⁸ A vrai dire, jusqu'à présent, nos recherches n'ont réussi qu'à faire apparaître le nom du traducteur des *Pardaillan*, Manuel Vallvé et de celui de *La Tour de Nesle*, E. Alvarez Dumont, l'éditoriale Araluce n'ayant rien consigné pour le reste des ouvrages.

²⁹ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. El calabozo de la muerte*, vol. I, Barcelona: Araluce, s.a., p.5.

³⁰ *Ibid.*, p. 61. [Il se trouvait dans une chambre très étroite, aux murs nus, sans meubles, sans un

escabeau, qui recevait la lumière à travers une lucarne] (Toutes les citations espagnoles ont été traduites par nous-mêmes).

³¹ Dans la traduction le rendez-vous des amoureux est toujours retardé d'une heure. Nous nous demandons si le décalage horaire répond à des habitudes nationales différentes ou bien s'il s'agit d'une réminiscence populaire présente aussi dans les contes (vg. Cendrillon) où minuit devient un instant magique.

³² Nous suivons les thèses de Jean Claude Vareille, *op. cit.*, p. 191.

³³ Nous empruntons l'expression d'Ovidi Carbonell i Cortés lorsqu'il établit que toute traduction implique des stratégies, des décisions à prendre par celui qui la réalise. (*Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998, p. 47.)

³⁴ P.-R. Leclercq, "Le roman d'aventures. Le retour de Zévaco" in *L'école des Lettres*, n° 6 / 28m novembre, 1970, p. 66.

³⁵ L'aspect de l'alimentation de Roland n'est pas ignoré par le traducteur qui le rend plus prosaïque lorsqu'il explicite: "Gracias a su demencia, Rolando no sufría moralmente. Su salud no se había quebrantado: comía con buen apetito el pan negro y duro que le daban cada dos días, y bebía con fruición el agua fría del cántaro. Pasaban los días monótonos e iguales, como el agua del canal, sin ruido y sin dejar huella." (Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. El calabozo de la muerte*, *op. cit.*, p. 99). [Grâce à sa folie, Roland ne souffrait pas du côté moral. Sa santé ne s'était pas brisée: il mangeait d'un bon appétit le pain noir et dur qu'on lui donnait tous les deux jours et il buvait avec délectation l'eau froide de la cruche. Les journées passaient avec une grande monotonie, comme l'eau du canal, sans bruit et sans laisser de trace.]

Par ce même biais, le héros de la version traduite reste beaucoup plus sensible à sa façon de s'habiller (*Ibid.*, p. 158).

³⁶ *Ibid.*, p. 173.

³⁷ *Ibid.*, p. 159.

³⁸ Michel Zévaco, *Le pont des soupirs*, Paris: Fayard, 1972, p. 80.

³⁹ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. El calabozo de la muerte*, *op. cit.*, p. 118. [... soudain un chant lointain blessa ses oreilles. Il écouta avec l'extase où il tombait chaque fois qu'il entendait un bruit extérieur.

C'était un chant de gondoliers.

Venise, qui est en pleine décadence, Venise qui dès nos jours peut s'appeler Ville du Silence, c'était alors la ville des chansons d'amour. Les gondoliers de notre temps ne laissent entendre qu'un *ah!*, *oh!*, pour avertir leurs copains; ceux d'autrefois accompagnaient le mouvement des rames avec quelque chanson que parfois chantaient aussi les passagers avec des mandolines et des guitares.

Et l'une des chansons, c'était celle que Roland entendait.

Elle était chantée par un chœur de femmes.]

⁴⁰ Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid: Taurus, 1977, p. 487.

⁴¹ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. El calabozo de la muerte*, *op. cit.*, p. 13. [L'aspect de Roland donne une impression de force. Même dans le repos, on remarque sa vigueur prodigieuse, manifeste dans ses gestes et expressions; pourtant il est moyen de taille, élancé, aux mains nerveuses et délicates. L'impétuosité de son tempérament se devine par les pulsations de ses tempes; sa bouche, quelque peu ironique, prête à la riposte mordante, exprime dans son sourire une générosité propre à une âme supérieure. On voit d'emblée qu'il est redoutable dans sa colère et magnanime dans sa merci, qu'il méprise l'envie, qu'il est passionné par les épopées géantes et capable de bouleverser un monde...]

⁴² Pour ce concept, nous nous en tenons à la définition fournie par Gérard GENETTE, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 82.

⁴³ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. El calabozo de la muerte*, *op. cit.* pp. 89-90.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 113. [-Tu es très cruelle avec ton père!

-Pourquoi voulez-vous me sacrifier? –continua la jeune fille insensible- Pourquoi ne vous résignez-vous à vivre tel que maintenant? Parce que vous êtes un ambitieux, mon père. Mais, pour satisfaire vos ambitions, ne touchez pas mon cœur, car vous le briseriez de même que s'il était en verre.

En disant cela elle prit un verre en cristal de ceux qui alors étaient fabriqués à Venise et le brisa sans aucun effort. Mais quelques gouttes de sang tachèrent les bouts de ses doigts!]

⁴⁶ "Soudain, la courtisane eut un geste foudroyant. Son bras se leva, l'arme siffla, s'abattit. Au même instant, sa main se trouva emprisonnée comme dans un étou. Léonore avait vu venir le coup et, dédaignant de parer, avait saisi le poignet.

En quel paroxysme de haine et de désespoir trouva-t-elle la force prodigieuse qu'elle déploya à ce moment?... Ce poignet, elle le garda dans ses mains fines et délicates, elle le serra, le pressa, le pétrit... Imperia

jeta une clameur de souffrance, l'arme lui échappa et, pantelante, livide, elle recula, tandis que Léonore lui plaçait son stylet sur la gorge..." (Michel Zévaco, *Le pont des soupirs*, op. cit., p. 234.)

⁴⁷ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. Madre y cortesana*. Vol. II, Barcelona: Araluce, s.a., p. 162.

⁴⁸ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. Imperia*. Vol. IV, Barcelona: Araluce, s.a., p. 210.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁵⁰ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. La gruta negra*. Vol. III, Barcelona: Araluce, s.a., pp. 180-183.

⁵¹ On insiste sur les vertus de Roland –la ruse, le sens de la justice, l'amour filial-. Quant à Léonore la louange porte sur sa générosité ainsi que sur sa fidélité. (Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. Los amantes de Venecia*. Vol. V, Barcelona: Araluce, s.a., pp. 81 et 43-44 respectivement).

⁵² Journeau, B., «Problèmes de censure entre 1844 et 1854" in Claude Dumas (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*. Lille: Université de Lille, 1980, pp. 63-76. Juan A. Martínez Martín revient sur ce sujet dans *Historia de la edición en España (1836-1936)*, op. cit., p.126.

⁵³ Jesús A. Martínez Martín, *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, op. cit., p. 62.

⁵⁴ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. El calabozo de la muerte*, op. cit., p.12.

⁵⁵ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. Madre y cortesana*, op. cit., p.107.

⁵⁶ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. El calabozo de la muerte*, op. cit., p. 21.

⁵⁷ Montesinos revendique ce même aspect lorsqu'il corrige l'avis des critiques. Dans ce but il propose que malgré l'anonymat où sombrent les traducteurs, ceux-ci ont été "hombres de muy vasta cultura" (José F. Montesinos, op. cit., p. 137).

⁵⁸ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. La gruta negra*, op. cit., p. 9. [Les écrivains contemporains constatent avec étonnement la curieuse anomalie du fait que, tandis que la courtisane Imperia était fastueuse et lubrique, sa fille était sérieuse, modeste, exemple vivant de pudeur et des vertus domestiques.]

⁵⁹ On ne peut sans doute pas oublier qu'en Espagne la mode du roman feuilleton est contemporaine du phénomène naturaliste et même que des écrivains comme Blasco Ibáñez en ont profité. (Cf. Brigitte Magnien (Ed.), *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Barcelona: Anthropos, 1995, p.42.) En plus, il faut tenir compte que du point de vue de la construction du roman, "c'est l'époque où le héros a été proscrit de la littérature, l'homme n'étant plus montré que comme proie de tous les déterminismes" (Bernard Barrère, "Génération de 1898 et roman populaire: 1917-1918" in *Permanences, émergences et résurgences culturelles dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1980, p. 100.)

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁶¹ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. Los amantes de Venecia*, vol. V, Barcelona: Araluce, s.a., p.120.

⁶² Le passage est précédé et suivi d'un pointillé qui le détache du texte.

⁶³ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. Imperia*, vol. IV, op. cit., p. 204. Cette volonté de neutralité est loin d'être nouvelle car le narrateur l'avait déjà affichée dans la présentation des bandits de la Piave afin d'insister sur la vraisemblance de la scène (Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. Madre y cortesana*, vol. II, op. cit., pp. 119-120). [Mais quel besoin y a-t-il d'expliquer son action? Nous ne prétendons pas montrer nos personnages ni meilleurs ni pires que ce qu'ils ont été: nous sommes de simples narrateurs.]

⁶⁴ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. El calabozo de la muerte*, op. cit., p. 22. [L'amour! Dans ce palais, tout proclamait son pouvoir. Roland se sentit entouré par une atmosphère d'impureté sans frein, de vice suprême.]

⁶⁵ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. La gruta negra*, op. cit., p. 13.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 37. [Il ne se doutait pas que Sandrigo avait enlevé Bianca sans d'autre but que celui de se venger de Roland Candiano; mais il connaissait trop le bandit pour imaginer que même la beauté de la jeune fille n'allait pas l'impressionner. Et Sandrigo n'avait jamais renoncé à un viol.]

⁶⁷ "Barruntamos que algunos lectores no van a prestar fe a esta escena, de la que somos simples narradores, y por ello les rogamos que prescindan un momento de ciertas ideas impuestas por la educación; [...] y así no les sorprenderá que hombres de espíritu tan independiente y tan rudos pudieran tener sentimientos a la vez tan sencillos y complicados, y fuesen no sólo bandidos lanzados a la conquista de los bienes ajenos, sino también un episodio de la eterna rebelión." (Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. Madre y cortesana*, vol. II, op. cit., pp. 119-120). [Nous pressentons que quelques lecteurs ne vont pas faire foi à cette scène, dont nous sommes de simples narrateurs, et c'est pourquoi, nous leur prions de ne pas tenir compte de certaines idées imposées par l'éducation [...] et ainsi ils ne seront pas surpris du fait que des hommes d'un esprit si indépendant et si braves

puissent avoir des sentiments à la fois si simples et compliqués, et qu'ils ne soient pas simplement des bandits lancés à la conquête des biens d'autrui, mais aussi un épisode de l'éternelle rébellion.]

⁶⁸ Brigitte Magnien (Ed.), *op. cit.*, p. 36.

⁶⁹ “Fué la dispersión completa de todos los seres que, tres horas antes, formaban un haz de felicidad y, de repente, veíanse tronchados, heridos, abatidos como alegre rincón de un bosque barrido de improviso, en pleno verano, por el huracán. (Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. El calabozo de la muerte*, *op. cit.*, p. 60).

⁷⁰ Brigitte Magnien (Ed.), *op. cit.*, p. 46. [Galdós le disait déjà en 1884, dans *Tormento*, par le biais de José Ido del Sagrario lorsque ce bizarre personnage évoquait, au début de l'ouvrage, sa collaboration avec un auteur de roman-feuilleton, et celle qu'il se proposait d'écrire lui-même:

L'éditeur s'y connaît bien: beaucoup de sentiment, faire pleurer, beaucoup de moralité.]

⁷¹ Jacques Siglier, “Pardaillan, un anarchiste au temps des rois” in *Le Monde*, 25 juillet, 1970.

Aline Demars, *op. cit.*, p. 118.

⁷² Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. Madre y cortesana*, vol. II, *op. cit.*, p. 92.

⁷³ Marie Claude Lecuyer et Maryse Villapadierna, “Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española” in Brigitte Magnien (Ed.), *op. cit.*, pp. 44-45.

⁷⁴ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. El calabozo de la muerte*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁵ Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 116.

⁷⁶ “El lenguaje popular, de tan matemática poesía, llama a esto “estar entre la vida y la muerte”. (Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. El calabozo de la muerte*, *op. cit.*, p. 84).

⁷⁷ Bertrand Barrère, *op. cit.*, p. 88. Juan Ignacio Ferreras relève aussi l'abondance de la classe ouvrière parmi le lectorat des feuilletons (Ferreras, *op. cit.*, p. 26.)

⁷⁸ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. Madre y cortesana*, vol. II, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁹ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. La gruta negra*, vol. III, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁰ Dans le premier volume on remarquera les allusions aux peintures du Veronèse dans la description de la salle du Conseil, l'évocation de l'aspect tragique du groupe d'Ugolino afin de montrer le désarroi de Roland dans son cachot, ou encore le rappel des cariatides de Michel-Ange dans le but de dépeindre la force herculéenne de Scalabrino.

⁸¹ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. Madre y cortesana*, vol. II, *op. cit.*, p. 53.

⁸² Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. Los amantes de Venecia*, vol. V, *op. cit.*, p. 107. [D'ailleurs, il ne faut pas trop en vouloir à l'Aretin car au moins il pouvait s'excuser du fait d'avoir vécu à une époque où le mot “moralité” n'avait pas le même sens que de nos jours. Certains critiques implacables qui débordent de fiel et de vantardise, perchés sur la colonne inaccessible de leur omniscience, professeurs en art, en littérature, en tout ce qu'on voudra et sévères comme Proudhon, mais sachant retrouver la flatterie adéquate pour le peintre qui offre un tableau ou pour l'homme de lettres qui devient pour eux “un bon compagnon”; enfin, comme l'Aretin, par le biais de l'*argent comptant* ou à peu près.]

⁸³ L'historien Rafael Núñez Florencio témoigne à quel point pendant la deuxième moitié du XIXe siècle la réputation des fêtes telles que le Carnaval où étaient portées des masques, était devenue discutée. (*Tal como éramos España hace un siglo*, Madrid: Espasa Calpe, 1998, p. 143.)

⁸⁴ Michel Zévaco, *El puente de los suspiros. La gruta negra*, vol. III, *op. cit.*, pp. 7-8. [Nous disons “jeune fille humble” car Juana était humble dans son caractère, puisqu'elle s'ignorait, inconsciente des trésors de beauté enfermés par son âme; et humble, enfin, car elle procédait du peuple. Alors, comme dès nos jours, on faisait prendre l'habitude au peuple de l'humilité, on lui prônait que l'excessive modestie était son prix, et on lui apprenait, comme à notre époque, que l'orgueil est une vertu réservée aux riches et aux puissants.

Lorsque Roland s'agenouilla devant cette pauvre fille, il voulut exalter en elle la conscience de sa beauté morale et lui faire comprendre qu'elle pouvait s'apparenter aux plus nobles, car le patricien Candiano, le fils d'un doge issu des doges, lui rendait un pareil hommage].

⁸⁵ A ce propos on n'oubliera pas qu'en 1925 Taillandier suivit une démarche semblable pour la réédition de l'ouvrage. Il le publia en quatre volumes dont chacun avait un titre propre (Aline Demars, *Michel Zévaco et le roman-feuilleton*. Thèse d'Etat, Université de Paris Sorbonne-Paris IV, 1986, p. 232.)

⁸⁶ Nous tenons comme points de repère les informations de Bertrand Barrère, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁷ Il s'agit de “Madre y cortesana”, “La gruta negra”, “Imperia”.

⁸⁸ Bertrand Barrère, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁹ Robert Etiemble, “La traduction est-elle un art ou une science?” in *Traduire*, n° 55, 1968, p. 5.