HAL
open science

Arsène Lupin et l'illusion romanesque : faire croire à l'incroyable

Amélie Sérazin

▶ To cite this version:

Amélie Sérazin. Arsène Lupin et l'illusion romanesque : faire croire à l'incroyable. Littératures. 2019. dumas-02282956

HAL Id: dumas-02282956
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02282956

Submitted on 10 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE NANTES

U.F.R. Lettres et Langages

Laboratoire l'AMo

Amélie SERAZIN

ARSENE LUPIN ET L'ILLUSION ROMANESQUE : FAIRE CROIRE A L'INCROYABLE

Master Arts, Lettres et civilisation, parcours Littérature française et comparée

Sous la direction de M. Régis TETTAMANZI

2019

INTRODUCTION

Arsène Lupin est apparu en juillet 1905 dans la revue *Je sais tout*, à l'occasion de la nouvelle *L'Arrestation d'Arsène Lupin*. Maurice Leblanc, qui avait déjà écrit quelques romans salués des critiques mais ignorés du public, connaît avec ce personnage un succès imprévisible, et Pierre Lafitte, son ami et éditeur, lui demande de poursuivre les aventures du gentleman-cambrioleur. Ce qu'il fera jusqu'en 1935, avec la parution de *La Cagliostro se venge*, complétant ainsi une série de trente-neuf nouvelles et quinze romans. Maurice Leblanc meurt en 1941, et deux romans posthumes sont publiés : *Les Milliards d'Arsène Lupin* l'année de son décès, et *Le Dernier Amour d'Arsène Lupin* en 2012.

Pendant la deuxième moitié du XXème siècle, les lupinologues sont nombreux et actifs. La Société des Etudes Lupiniennes est fondée en 1965 et publie tout d'abord quatre numéros de la *Gazette des Etudes Lupiniennes*, à quoi succède la Revue des Etudes Lupiniennes en 1967. D'après Jean-Claude Dinguirard, y collaborent essentiellement des spécialistes de la littérature populaire et des membres du Collège de Pataphysique, au premier rang desquels François George[1]. Ce dernier fonde ensuite l'Association des Amis d'Arsène Lupin en 1985, qui a depuis tenu la revue annuelle *L'Aiguille preuve*. A cela s'ajoutent les différentes publications indépendantes portant sur le gentleman-cambrioleur, nombreuses et diverses.

Dans l'ensemble, trois axes ont essentiellement été étudiés à propos d'Arsène Lupin. Tout d'abord, il a profité de l'essor relatif des recherches consacrées aux romans policiers ; Maurice Leblanc a beaucoup apporté au genre, les structures de ses scénarii, les méthodes d'enquête ou bien les ressorts dramatiques sont autant de points sur lesquels les innovantes aventures du cambrioleur méritaient que l'on porte son attention, ainsi que l'ont très bien fait notamment le duo Boileau-Narcejac ou Jean-Jacques Tourteau. Lupin est également le sujet de plusieurs études sur son inscription dans un décor historique et régional. Anarchiste mais dandy, Parisien mais Normand, coincé entre le XXème siècle et les âges reculés et fantasmés, le personnage du gentleman-cambrioleur est suffisamment riche pour permettre un large panel de différentes interprétations dans son rapport au cadre spatio-temporel. C'est sans doute l'aspect qui a été le plus étudié à son propos, et de nombreux auteurs ont retenu l'expression particulièrement juste de Francis Lacassin, qui parlait de « l'art de cambrioler l'histoire de France »[2]. Enfin, des publications nombreuses mais plus

[1] Jean-Claude Dinguirard, « Un Lustre d'études lupiniennes », *Littératures*, 19, 1972, p. 106.
[2] Francis Lacassin, « L'Art de cambrioler… l'histoire de France », *Europe*, 604-605, août-septembre 1978, p. 24-34.

éparses se sont concentrées sur le caractère même du personnage, sur sa biographie fictive ou sur sa psychologie.

La lupinologie propose donc plusieurs approches différentes qui ont permis de recouvrir assez bien le domaine sans laisser d'angles morts vraiment flagrants. On s'étonne néanmoins qu'aucune étude n'ait été consacrée à un phénomène dont les spécialistes ont pourtant tout à fait conscience, et même auquel ils participent. En effet, Jacques Derouard, l'un des grands noms de la lupinologie, ouvrait son *Dictionnaire Arsène Lupin* selon la formule suivante :

> Arsène Lupin ?
>
> Mais il y a des gens pour nier que ce soi-disant gentleman-cambrioleur ait réellement existé ! C'est vrai, nous en avons tous rencontré, peut-être pas tous très érudits il est vrai, mais ayant pour eux l'avantage du nombre… Ce sont les mêmes, soit dit en passant sans méchanceté aucune, qui doutent que l'aiguille d'Etretat soit creuse…[3]

Formule surprenante qui, tout à coup, extirpe le personnage de son univers fictif et affirme son existence, et même l'erreur des lecteurs qui ont cru à une histoire créée de toutes pièces. Cette revendication, qui se prolonge dans tout le dictionnaire, dans les présentations de personnages et formulations de certains articles, est par ailleurs bien loin de se cantonner au seul ouvrage de Derouard. Celui-ci, Francis Lacassin, André-François Ruaud, et ou encore François George avec son discours au titre édifiant, *Preuves de l'existence d'Arsène Lupin*[4], sont autant de lupinologues qui parlent du gentleman-cambrioleur comme s'il avait réellement existé, et comme si les histoires relatées par Maurice Leblanc s'étaient vraiment déroulées. Pourtant, s'il s'agit presque d'une habitude parmi les admirateurs du personnage, aucune étude précise n'a été menée sur cet aspect d'Arsène Lupin.

Pourquoi parle-t-on d'Arsène Lupin comme d'un individu réel ? Comment peut-on même envisager qu'il ait existé ? En effet, après une ample lecture des nouvelles et romans de Maurice Leblanc, force est de constater le caractère proprement invraisemblable de celui qui, de toute évidence, collectionne toutes les qualités supérieures. Si Umberto Eco lui consacre quelques lignes dans son essai *De Superman au Surhomme*[5], c'est parce qu'il accumule puissance, intelligence et charisme. Son auteur a pris soin de souligner à d'innombrables reprises ses extraordinaires facultés qui subjuguent littéralement ses camarades comme ses adversaires. Jouissant d'une « énorme supériorité »[6], de « génie »[7]

---

[3] Jacques Derouard, *Dictionnaire Arsène Lupin*, Amiens, Encrage, coll. Travaux, 2001, p. 7.
[4] François George, « Preuves de l'existence d'Arsène Lupin » dans *Arsène Lupin : gentilhomme-philosopheur*, André Comte-Sponville et François George, Paris, Editions du Félin, coll. Vifs, 1996, p. 21.
[5] Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, trad. par Myriem Bouzaher, Paris, B. Grasset, 1993, p. 118.
[6] Maurice Leblanc, *L'Aiguille creuse* dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, éd. Jacques Derouard, Paris, Omnibus, 2004, p. 432.

ou de « toute-puissance »[8], Lupin multiplie les gigantesques coups de force comme s'il s'agissait d'un jeu : il s'évade seul de la Santé, maîtrise le procédé des chambres closes à la perfection ou encore remonte des secrets historiques contre lesquels des générations entières ont échoué. Il ne se contente pas d'une seule identité, change de nom et de visage avec une facilité déconcertante, manipule autrui pour en obtenir précisément ce qu'il souhaite, et semble disposer de moyens immenses dont nous n'avons seulement qu'un aperçu. Il est richissime, excellent combattant, c'est un homme de lettres et de sciences. Ses aventures ne sont pas en reste de fantaisie : Lupin trouve un trésor gardé par les rois de France dans l'Aiguille d'Etretat, il conquiert une partie de la Mauritanie, s'en proclame l'empereur Arsène Ier, ou bien prend la fuite grâce à un sous-marin capable de naviguer dans la Seine. Ainsi, même si on a communément accepté de le ranger dans le genre du roman policier, une lecture complète de ses romans et nouvelles suffira pour comprendre que seule une partie des œuvres de Leblanc correspond tout à fait à la structure de l'enquête policière et Lupin, au-delà du seul cambrioleur, est un aventurier extraordinaire au premier sens du terme, avec le lot de surprises et de situations invraisemblables que cela implique.

Aussi est-il assez étonnant de constater que la frontière entre fiction et réalité n'est parfois pas clairement établie. Certes, croire en l'existence d'un personnage aussi exceptionnel ne relève parfois que du jeu, comme c'est le cas chez les lupinologues que nous avons cités plus haut, et c'est par amusement que Jacques Derouard commence ainsi son entretien radiophonique sur France Culture lors de la Nuit spéciale Arsène Lupin : « Si Arsène Lupin vit toujours, il est toujours capable de voler, bien sûr »[9]. Mais peut-on soutenir que personne n'a réellement cru en la véracité des récits de Maurice Leblanc ?

> Dans les années 20, alors que [Leblanc] se dirigeait vers la fameuse falaise d'Etretat et son Aiguille (qui n'est pas creuse du tout), il aperçut un groupe de touriste très affairés, à l'endroit que l'on appelle « La Chambre des Demoiselles ». Il s'approcha, sans se faire connaître. Les touristes lui expliquèrent qu'ils étaient sur le point de retrouver le secret du trésor d'Arsène Lupin.[10]

Les témoignages sont assez nombreux, de personnes confondant Maurice Leblanc avec son personnage, ou bien d'autres convaincues de l'existence et du passage du gentleman-cambrioleur. Arsène Lupin est donc, volontairement ou non, constamment situé sur la frontière entre fiction et réalité. Fictif car, en tant que surhomme, bien trop

---

[7] *Id.*, *La Perle noire*, p. 124
[8] *Id.*, p. 1142.
[9] Jacques Derouard, « La Nuit spéciale Arsène Lupin », entretien réalisé par Virginie Mourthé, France Culture, 2014. Citation à 1min36s.
[10] Propos recueillis de Claude Leblanc, fils de Maurice Leblanc, dans Gérard Pourchain, *Promenades en Normandie avec Maurice Leblanc : Arsène Lupin*, Condé-sur-Noireau, C. Corlet, coll. Promenades en Normandie, 1991, p. 51.

extraordinaire pour être vrai, mais vraisemblable puisque, apparemment, malgré ses qualités exceptionnelles, ses lecteurs font comme s'il avait réellement existé.

Ce sont les techniques qui participent de sa vraisemblance que nous nous proposons ici d'examiner. Arsène Lupin a généralement été appréhendé d'un point de vue générique, contextuel ou en tant que personnage romanesque. Néanmoins, malgré la concordance des lupinologues derrière ce jeu de vraisemblance, peu de travaux se sont véritablement penchés sur les procédés employés, et les rares exceptions sont des extraits réduits au sein d'études plus larges. Nous souhaitons quant à nous demeurer au plus près du texte de Maurice Leblanc et espérons ainsi compléter un peu plus l'ensemble des travaux de la lupinologie par une approche littéraire précise et analytique.

Pour réaliser un corpus pertinent, l'article de Maxime Prévost intitulé *Arsène Lupin hors jeu : Maurice Leblanc et le « complexe de Holmes »*[11] a été très utile pour la raison qu'il explique un ressenti partagé parmi les lecteurs assidus des aventures du gentleman-cambrioleur. Il est communément établi que la collection des romans et nouvelles sur le personnage de Leblanc s'articule en deux parties chronologiques, et que la première période reste l'âge d'or de Lupin ; on ressent ensuite un essoufflement dans la seconde partie, sans doute parce que l'auteur s'est trouvé contraint d'écrire sous la pression du lectorat, sans pour autant conserver l'enthousiasme des premiers récits. Cette impression se comprend lorsqu'on examine les grandes lignes des nouvelles : *L'Arrestation d'Arsène Lupin* repose sur un piège dans la structure du roman, car le bandit tant recherché est en fait le narrateur ; la suivante, *Arsène Lupin en prison*, est de nouveau une ruse, puisque Ganimard n'est pas le vrai Ganimard mais un complice du cambrioleur qui nous trompe depuis son apparition ; *L'Evasion d'Arsène Lupin* est incroyablement simple, Lupin ne cesse de répéter qu'il est sur le point de s'enfuir pour qu'à son procès, déguisé, on ne le reconnaisse pas et qu'on en déduise qu'il s'est effectivement échappé ; enfin, *Le Mystérieux voyageur* met en scène un Lupin libre, mais victime à son tour d'un vol, et qui collabore avec la police tout en cachant son identité pour rattraper l'agresseur. Dans ces quatre premières nouvelles, nous ressentons un réel effort de l'auteur pour contrecarrer les horizons d'attente du lecteur. Par la suite, comme il devient difficile d'imaginer à chaque fois de nouveaux pièges romanesques, Leblanc pallie une structure un peu plus classique par des aventures et rebondissements riches et passionnants dans lesquels nous sentons encore l'investissement d'un écrivain qui aime ce qu'il produit. Il est inventif et pertinent, et son personnage est enchanteur d'ironie, d'insolence et de compassion.

[11] Maxime Prévost, « Arsène Lupin hors-jeu : Maurice Leblanc et le "complexe de Holmes" », *Etudes littéraires*, 1, 44, 2013, p. 41-54.

Maxime Prévost situe la transition entre cette première période de prospérité et la suivante lors du dénouement de *813*, lorsque Lupin, atterré par les événements tragiques de l'affaire Kesselbach, se jette du haut des falaises de Capri. C'est précisément ce que Prévost appelle le « complexe de Holmes », car c'est un phénomène observé tout d'abord chez Conan Doyle. L'auteur, dépassé par le succès de son personnage, contraint d'écrire quelque chose pour lequel il ne ressent plus autant d'enthousiasme et qui fait de l'ombre à ses autres œuvres, décide de tuer son protagoniste ; ainsi, le suicide de Lupin est similaire à la mort de Sherlock Holmes tombé dans les chutes de Reichenbach. Et Conan Doyle comme Leblanc n'ont guère tardé avant de faire réapparaître leur personnage sous la pression des lecteurs. C'est à partir de cette résurrection, selon Prévost, que les aventures d'Arsène Lupin perdront de leur saveur : il prend pour exemple la trilogie de la Grande Guerre regroupant *L'Eclat d'Obus* (1915), *Le Triangle d'or* (1917) et *L'Île aux trente cercueils* (1919), romans dans lesquels le gentleman-cambrioleur est absent durant la majorité de l'action pour n'apparaître qu'à la fin, tel un *deus ex machina*, et sauver les protagonistes désespérés (encore que ce ne soit même pas vraiment le cas dans le premier cité, puisqu'il n'intervient que dans une analepse au milieu du récit). Nous tombons par ailleurs d'accord avec Boileau et Narcejac à propos de ce qu'ils ont appelé le « phénomène de gigantisme »[12] : puisqu'il faut sans arrêt surprendre le lecteur, les situations se font de plus en plus invraisemblables, tandis que Lupin délaisse quelque peu son aspect gavroche et provocateur pour, Première Guerre mondiale oblige, se faire un porte-parole du patriotisme français, jusqu'à finalement se faire surnommer « Capitaine Cocorico » dans *Le Dernier amour d'Arsène Lupin*.

Il nous semble donc plus pertinent, dans l'étude de la vraisemblance romanesque, de nous concentrer sur les œuvres de la première période de l'écriture d'Arsène Lupin. Maxime Prévost, en situant la transition entre la fin de *813* et la trilogie de la Grande Guerre, n'aborde toutefois pas le cas des *Confidences d'Arsène Lupin*, recueil de nouvelles parues entre 1911 et 1913, et du *Bouchon de cristal*, roman publié en 1912. Les *Confidences* présentent encore tous les aspects qui ont fait le succès de la première période du gentleman-cambrioleur : ingénieux, moqueur, généreux et amusant, il réapparaît tel que nous l'avons rencontré et aimé dans le tout premier recueil *Arsène Lupin gentleman-cambrioleur*. Il en va de même avec *Le Bouchon de cristal*, avec cette seule précision que, contrairement aux précédents romans, il ne s'agit pas de cambrioler et de comploter, mais de sauver un innocent, son complice Gilbert, de la peine de mort ; or, ce rôle de défenseur des opprimés, s'il l'a toujours plus ou moins tenu dans ses premiers romans et nouvelles,

[12] Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1975, p. 61.

prendra progressivement le pas sur ses activités de cambrioleur dans la deuxième partie. Alors, tout en rangeant *Le Bouchon de cristal* dans la première période des aventures d'Arsène Lupin, nous pouvons éventuellement en faire une fine transition vers la suite.

Nous disposons donc, pour notre étude de la vraisemblance, des romans et nouvelles situés chronologiquement entre la parution de *L'Arrestation d'Arsène Lupin* (1905) et celle des dernières nouvelles des *Confidences d'Arsène Lupin* (1913). A partir de ce panel, nous avons procédé par élimination. Nous avons retiré *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès* : il s'agit de la suite de la nouvelle *Herlock Shomès arrive trop tard*, qui s'intitulait en premier lieu *Sherlock Holmes arrive trop tard* (juin 1906). Ce n'est qu'après protestation de Conan Doyle que l'on change le nom du célèbre détective anglais lors de la publication du recueil *Arsène Lupin gentleman-cambrioleur* (juin 1907). Le roman qui met en scène la confrontation entre l'enquêteur et le cambrioleur aurait tout à fait pu nous procurer quelques éléments intéressants pour l'objet d'étude défini ; toutefois, dans son ensemble, il s'agit d'avantage d'un pastiche de Sherlock Holmes (voire d'une caricature), il serait sans doute plus pertinent de l'examiner sous cet angle. Herlock Sholmès est encore davantage présent qu'Arsène Lupin, de plus lui et Wilson (pastiche de John Watson) sont régulièrement tournés en dérision. C'est pourquoi nous ne conserverons pas *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès* dans notre corpus.

L'Aiguille creuse est le roman le plus célèbre d'Arsène Lupin, et si l'on se rend compte de la vraisemblance du personnage, c'est notamment grâce à des témoignages comme celui que nous avons mentionné plus haut, à propos de touristes à la recherche du trésor de l'Aiguille d'Etretat. Par conséquent, s'il est le plus cru, il va de soi que nous le choisirons dans notre corpus. Néanmoins, dans l'intrigue, Lupin cède la place de personnage principal au jeune Isidore Beautrelet et disparaît épisodiquement, ce qui implique que nous ignorons ses procédés et moyens d'action avant d'en découvrir les résultats. Nous avons principalement un point de vue extérieur du gentleman-cambrioleur, et il sera donc pertinent de le compléter avec un récit où nous suivons son parcours à partir de sa propre focalisation. *813* et *Le Bouchon de cristal* sont les deux romans restants dans la période que nous avons choisie. *813* ne nous satisfait que partiellement : certes, Arsène Lupin est bien prédominant dans l'action, sous ce nom comme sous les pseudonymes de Lenormand et de Paul Sernine. En revanche, lorsqu'il agit sous les traits de l'inspecteur Lenormand, le lecteur ne l'a pas encore reconnu, d'autant plus qu'il enquête justement sur un crime dont on accuse alors Lupin. En comparaison, nous savons pratiquement toujours où se trouve le cambrioleur dans *Le Bouchon de cristal*, ce qu'il fait, ses sentiments, ses projets. Sa focalisation est beaucoup plus claire dans ce roman, aussi éliminons-nous *813*

du corpus, qui ne prend pas le contrepied complet de *L'Aiguille creuse*. Nous compléterons ces romans avec les deux recueils de nouvelles, *Arsène Lupin gentleman-cambrioleur* et *Les Confidences d'Arsène Lupin*.

C'est donc à partir de ce corpus que nous nous proposons d'étudier les techniques de vraisemblance dans les aventures d'Arsène Lupin. Nous avons vu, et c'est quelque chose qui n'est pas à démontrer pour le lecteur de Maurice Leblanc, que Lupin est un surhomme accumulant les qualités exceptionnelles, extraordinaires au premier sens du terme. Comment Leblanc rend-il crédible un personnage par essence incroyable ? Cherche-t-il seulement à créer un canular et établir cette existence mensongère comme une vérité historique ?

Il s'agira tout d'abord d'étudier le rapport entre lecteur et personnage, et la manière dont Leblanc fait de Lupin une figure suffisamment familière pour que, malgré son caractère exceptionnel, il n'en devienne pas étrange. Une fois cette familiarité établie, une fois Lupin rapproché de notre degré de réalité, dans un second temps, viendra logiquement l'inévitable confrontation entre l'écrivain et le personnage : tant que cette relation restera au stade premier du créateur et de sa créature, l'illusion romanesque sera constamment rappelée au lecteur ; par conséquent, Leblanc va progressivement travailler à son propre effacement pour mieux faire vivre son personnage. Cette retraite de l'auteur conduira par conséquent à la prise d'autonomie d'Arsène Lupin, qui donnera alors l'impression d'être son propre créateur et de s'être émancipé du livre, travaillant ainsi à réenchanter un réel où lui-même, en tant que personnage incroyable, repousse pourtant les lois de notre univers et devient possible.

Abréviations

Dans un souci de clarté, nous avons sélectionné les textes édités par Omnibus dans les volumes intégraux *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*.

Nous mentionnerons « GENTLEMAN » pour désigner une nouvelle présente dans le recueil *Arsène Lupin gentleman-cambrioleur*.

Nous mentionnerons « AIGUILLE » pour désigner *L'Aiguille creuse*.

Nous mentionnerons « BOUCHON » pour désigner *Le Bouchon de cristal*.

Nous mentionnerons « CONFIDENCES » pour désigner une nouvelle présente dans le recueil *Les Confidences d'Arsène Lupin*.

I. RAPPROCHER LUPIN DE SON LECTEUR

Pour rendre vraisemblable l'existence d'Arsène Lupin, il s'agit dans un premier temps de lier le degré de réalité du personnage à celui du lecteur. Or, ceci passe par plusieurs étapes : Lupin doit devenir un personnage proche, familier du lecteur ; pour ce faire, il évolue par ailleurs dans le même paradigme culturel que son lecteur ; enfin les nouvelles de Leblanc créent une dynamique de lecture destinée à nous impliquer davantage dans les aventures du cambrioleur et à créer avec lui un effet de connivence.

A. LUPIN : UN PERSONNAGE FAMILIER…

Avant toute chose, Arsène Lupin a été pensé par Maurice Leblanc comme le voleur insaisissable, certes, mais sympathique, comme un divertissement, puisqu'il ne devait apparaître que le temps d'une nouvelle isolée. C'est cette exigence première ainsi que le format de la nouvelle qui ont poussé Leblanc à créer un personnage dont on s'accommoderait vite. Sans doute parce que le lecteur ne devait pas rencontrer un personnage déroutant mais amusant, de nombreux aspects de Lupin nous sont, dès la rencontre avec le gentleman-cambrioleur, familiers.

a. Onomastique

Dans l'historique de la lupinologie, l'onomastique du nom et des pseudonymes du cambrioleur a essentiellement donné lieu à des études occasionnelles et fragmentaires, sans que cela aboutisse à un rendu cohérent, qui suggérerait une logique dans le choix des surnoms. Ne serait-ce que pour le nom « Arsène Lupin », il n'existe que des suspicions sans véritable fondement. On parle d'un conseiller municipal de Paris nommé Arsène Lopin[13], ou bien du personnage d'Edgar Allan Poe Auguste Dupin, dont Leblanc était un fervent lecteur, ou encore plusieurs personnages issus des romans de Balzac, comme Amaury Lupin des *Paysans* ou bien Bibi-Lupin des *Splendeurs et misères des courtisanes*.

Mais il est difficile de sortir du domaine de l'hypothèse pour le seul nom d'Arsène Lupin. Or, au fil de sa carrière, spécialiste des doubles-identités, Lupin porte au moins une trentaine de pseudonymes différents. Si l'on tente d'établir une rapide typologie des pseudonymes utilisés, on se rend vite compte de la complexité de l'exercice d'interprétation onomastique.

[13] « Maurice Leblanc dira que le nom d'Arsène Lupin lui est venu inconsciemment, mais a été peut-être influencé par celui de ce conseiller municipal » Jacques Derouard, « Arsène Lopin », *Dictionnaire Arsène Lupin*, *op. cit.*, p. 179.

Nous avons sélectionné les pseudonymes de Lupin présents dans notre corpus, ou bien inventés, ou bien pris après la mort des individus, en nous limitant à la seule dénomination (le nom, le prénom s'il est précisé, le titre s'il est fréquent) et sans nous intéresser pour le moment aux situations contextuelles de chaque identité factice. Ce qui nous confère une base de dix-neuf pseudonymes différents[14].

Parmi ces données, on remarque que presque toutes les origines sociales sont représentées. Cinq sont des noms à particule, et à deux d'entre eux sont fréquemment joints les titres de noblesse[15]. Deux identités sont issues du milieu militaire[16]. Quatre sont uniquement désignées par le seul prénom ou nom de famille[17]. Les sept données restantes ne sont pas connotées socialement. Il faut toutefois rester prudent quant à la connotation sociale, car si nous avions élargi la sélection au-delà de notre seul corpus, nous aurions davantage d'entrées de noms à connotation noble, puisque Lupin reprend énormément des déclinaisons de son propre nom, Raoul d'Andrésy (repris en Raoul de Limézy, Raoul de Limésy, Raoul d'Averny ou encore Raoul d'Avennac…).

Quatre noms indiquent une nationalité étrangère, tandis que les autres restent essentiellement français[18]. Là encore, en dehors du corpus, on notera d'autres pseudonymes aux origines étrangères.

Il est difficile d'établir quels sont les pseudonymes que Lupin a empruntés à des personnes disparues, pour la simple et bonne raison que le cambrioleur ne précise pas systématiquement les origines de ses noms d'emprunts. On sait par exemple que Bernard d'Andrésy ou encore Jean Daspry sont des personnages décédés à l'étranger, souvent loin de toute civilisation pour limiter les témoignages (Bernard d'Andrésy est mort en Macédoine et Jean Daspry au Maroc).

Enfin, parmi tous les pseudonymes sélectionnés, seul Horace Velmont revient plusieurs fois, dans trois récits différents.

En dehors du corpus, il existe des pseudonymes notoires qui se justifient peut-être davantage que les autres car ce sont des anagrammes d'Arsène Lupin : Don Luis Perenna ou le prince Paul Sernine. Lupin semble également affectionner les pseudonymes dérivés

[14] Les pseudonymes retenus : Bernard d'Andrézy ; Désiré Baudru ; Guillaume Berlat ; Jean Daspry ; Salvator ; chevalier Floriani ; Horace Velmont ; Louis Valméras ; Massiban ; baron Anfredi ; Etienne de Vaudreix ; Michel Beaumont ; Monsieur Nicole ; Docteur Vernes ; Paul Daubreuil ; Grimaudan ; colonel Sparmiento ; capitaine Janniot ; Jacques d'Emboise.
[15] Les pseudonymes à particule ou à titres de noblesse : Bernard d'Andrézy ; chevalier Floriani ; Etienne de Vaudreix ; baron Anfredi ; Jacques d'Emboise.
[16] Les pseudonymes militaires : capitaine Janniot et colonel Sparmiento.
[17] Les pseudonymes à nom ou prénom unique : Monsieur Nicole ; Docteur Vernes ; Grimaudan ; Salvator.
[18] Les pseudonymes à consonance étrangère : Salvator ; chevalier Floriani, rencontré en Sicile ; colonel Sparmiento, brésilien ; baron Anfredi, rencontré à Monte Carlo.

du nom qu'il portait enfant, puisque Raoul d'Andrésy existe sous sept déclinaisons différentes.

Il s'agit donc de pseudonymes issus de plusieurs horizons différents, et qu'il semble, à première vue, difficile d'interpréter. Les points communs sont peu marqués, il n'y a pas de préférence sociale (du moins dans le choix des noms, car Lupin aime le masque du jeune dandy) ; les anagrammes, qui pourraient fournir un réel intérêt littéraire, sont peu nombreux (il faut cependant prendre en compte la complexité de former un nouveau nom à partir de lettres imposées, ce qui fausse la proportion) ; les noms à consonance étrangère sont fréquents mais non majoritaires, et de nombreux pseudonymes découlent du premier nom de Lupin, Raoul d'Andrésy.

Sans doute l'intérêt des multiples noms qu'emprunte Lupin se trouve-t-il non pas dans ce qu'ils pourraient avoir en commun mais justement dans leur différence. Le lecteur n'a pas les mêmes horizons d'attente face à un Désiré Baudru que face à un chevalier Floriani. Selon ce que chaque consonance nous suggère, nationalité, classe sociale, âge, nous allons construire une image qui correspond à notre expérience et aux stéréotypes que nous avons acquis en tant qu'individus sociaux. Arsène Lupin est capable de se cacher derrière tout type d'identité et ce qu'elle laisse entendre, quand bien même ses pseudonymes soient tous très différents les uns des autres.

A cela s'ajoute le fait que, selon toute vraisemblance, les différents noms du cambrioleur, jusqu'à celui-là même d'Arsène Lupin, n'ont pas été choisis selon une signification propre. Or, d'après Vincent Jouve, il s'agit justement de l'un des premiers facteurs de l'effet de vie.

> L'illusion de vie est d'abord liée au mode de désignation du personnage. Au-delà du cas particulier des personnages historiques, c'est bien tout nom propre, inventé ou non, qui suscite une impression de réalité. Comme l'a montré Ian Watt, c'est dès l'origine que les romanciers ont choisi de donner à leurs personnages des noms ordinaires rendant leur existence crédible plutôt que des noms « caractéristiques ».[19]

L'insignifiance des noms et pseudonymes du cambrioleur le fait sortir de la logique romanesque où chaque notation doit faire sens. A titre de comparaison, l'onomastique chez Proust, par exemple, est porteuse de sens, avec notamment le personnage de Legrandin, qui condense tout son snobisme, toute l'affectation de ses saluts et de ses mouvements de croupe, dans cette image d'un daim ostentatoire. C'est un nom qui a été pensé alors que son rôle était déjà un projet chez l'auteur, un nom qui devait achever de le définir. L'interprétation de ce nom et sa cohérence avec le caractère du personnage sont des marques du travail de création de l'auteur.

[19] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 110.

C'est quelque chose qui est impossible pour une personne réelle, puisqu'au moment de sa naissance, lorsque, dans la société occidentale, on choisit le nom que l'individu portera toute sa vie, il est impossible de choisir un prénom en cohérence avec un caractère encore inconnu. A moins de supposer que le choix de Raoul à la place d'Arsène aura une influence sur le caractère du garçon, et on entre ici dans un aspect très aléatoire de la psychologie, le nom de la personne réelle n'aura pas de signifiance quant à son caractère. Tout au plus pourra-t-on en trouver une explication dans l'appartenance sociale ou culturelle des parents.

Aussi, si le nom ne comporte pas, d'après l'aveu de l'auteur lui-même, d'inspiration particulière, et si les pseudonymes ne présentent pas de cohérence signifiante *a priori*¸ sans doute peut-on dire qu'ils imitent le caractère naturel, spontané du nom dans la réalité. Si Lupin porte un prénom dont le choix ne se justifie apparemment pas, c'est peut-être pour participer d'un effet de réel qui voudrait que la naissance du personnage, et donc le choix de son prénom, n'aient pas été du fait de l'auteur. Effet de réel que l'on retrouve dans la variété des pseudonymes de Lupin, issus de différents lieux, de différentes opportunités saisies, et donc avec pour seule cohérence celle du hasard, de la variété de l'existence et de ses multiples possibilités.

Bien sûr cet aspect aléatoire de l'onomastique pourrait également être une lacune reprochée à un auteur que l'on catalogue comme écrivain populaire, et appuyer les arguments des détracteurs qui soutiennent la moindre qualité des romans policiers, et il serait sans doute hasardeux d'affirmer que Leblanc a justement pensé ces pseudonymes comme non signifiants. Tout d'abord parce que, pris séparément, certains sont de toute évidence riches de sens et voulus comme tels par l'auteur : ainsi, l'un des anagrammes d'Arsène Lupin forme le mot « pécheur » en anglais (Paule Sinner) ; Anissa Bellefqih voit quant à elle des traces du leitmotiv de la double identité dans quelques pseudonymes du cambrioleur[20]. Il serait donc inexact de dire que tous les pseudonymes de Lupin sont issus d'un choix arbitraire opéré sans aucune réflexion de la part de l'auteur. Néanmoins, même dans l'hypothèse où s'il ne s'agit pas d'une volonté de Leblanc, l'effet de réel derrière l'onomastique lacunaire est indéniablement présent. A la lecture de *L'Homme qui rit*, il est impossible que le lecteur ne soit pas interpellé par les noms d'Ursus et de son chien Homo. Il devinera forcément, au lieu d'une extraordinaire coïncidence des noms, l'ombre de la volonté créatrice d'Hugo, ce qui aura pour effet, si ce n'est de rompre, du moins de rappeler le processus de l'illusion romanesque auquel est soumis le lecteur. Derrière des

[20] « Nous pouvons citer comme prénoms aux références culturelles indiquant la dualité : Jacques (jumeau d'Esau), Jean (dieu Janus, symbole du double, l'être et l'alter ego), et enfin Paul (de son premier nom Saül) » dans Anissa Bellefqih, *La Transparence du masque*, Paris, l'Harmattan, 2001.

noms aussi banals que Raoul d'Avenac ou Maxime Bermond, il est moins évident de repérer la présence de Leblanc et donc de se souvenir qu'il s'agit d'une fiction.

Le lecteur se retrouve donc face à des noms qui sollicitent des horizons d'attente différents et semblent porter le même caractère arbitraire, ce qui n'ira pas sans rappeler l'aléatoire et les multiples possibilités de la réalité.

b. Personnage polyvalent qui condense plusieurs types

Lorsqu'il découvre les différentes facettes du personnage de Lupin, le lecteur remarquera peut-être de nombreuses similitudes avec des types littéraires ou sociaux récurrents, qui, même si sa présentation dans *L'Arrestation d'Arsène Lupin* est pour le moins innovante, n'en reste pas moins une condensation de plusieurs topoï. Ainsi, Lupin obéit à un certain nombre d'horizons d'attente du lecteur qui, même s'il est décontenancé par des rebondissements dans le scénario et par les plans du protagoniste, ne sera jamais totalement surpris par les choix du personnage. Arsène Lupin n'a pas été créé pour déstabiliser ; il étonne par les combines imaginées, mais ses décisions sont toujours cohérentes.

Il est amusant de voir comment les chercheurs, à partir des aventures d'Arsène Lupin, tentent de déduire, sinon l'engagement, du moins l'orientation politique de Maurice Leblanc. La plupart des auteurs s'accordent sur la proximité du cambrioleur avec l'anarchisme : il n'est par exemple pas innocent que les principales victimes de Lupin soient des aristocrates ou bourgeois tournés en ridicule. Mais la thèse contraire existe : Francine Marill Albérès, qui étudie principalement Lupin en tant que figure exemplaire du dandy, estime qu'il suffirait de modifier certains repères spatio-temporels pour passer du début du XIXème siècle à la cour de 1780 ; les comportements et mœurs des personnages de Leblanc ne dénatureraient aucunement le cadre historique recréé. Marill Albérès conclut qu'il existe, derrière les récits de Leblanc, une « nostalgie du picaresque élégant de la fin du XVIIIème siècle », qui lui fait supposer une orientation politique de droite[21]. Il est presque audacieux d'en tirer cette conclusion à propos d'un personnage que la légende a longtemps assimilé aux anarchistes tels qu'Alexandre Marius Jacob. Et le récit du *Collier de la reine*, point de départ de sa démonstration, est également l'argument fondamental de ceux qui relient Arsène Lupin à la gauche.

[21] « L'ensemble des aventures de Lupin prouve que Leblanc a fourni, aux lecteurs anachroniques de 1910, une nostalgie du picaresque élégant de la fin du XVIIIème. Ses romans ont ainsi un double emploi : leurs lecteurs sont les midinettes et aussi les vieux provinciaux de tendance Action Française. Et, dans toutes ses aventures, Lupin apparaît comme un homme de la droite » dans Francine Marill Albérès, *Le Dernier des dandies, Arsène Lupin. Etude de mythes*, Paris, A.-G. Nizet, 1979, p. 86.

La question de l'orientation politique de Leblanc et de son personnage n'est pas la plus pertinente dans l'étude qui nous intéresse. Mais cette pluralité des interprétations politiques laisse percevoir tout l'intérêt du personnage d'Arsène Lupin : suivant ses différents coups, ses différentes victimes, selon l'époque de sa vie, il est un personnage suffisamment riche pour ne pas se cantonner à un seul type. Ou plutôt, il répond aux critères de plusieurs types sociaux différents, par conséquent on ne peut lui définir une orientation politique obéissant aux schémas publics, sans dénaturer son caractère. Une chose nous conforte dans cette idée : le surnom du personnage, c'est-à-dire le gentleman-cambrioleur.

Maurice Leblanc emploie l'expression de « *gentleman-cambrioleur* » dès la première apparition de son personnage[22]. Cette épithète, en aucun cas contradictoire, contient au contraire tous les types littéraires qui s'épanouissent à travers Lupin. Derrière l'image du cambrioleur se trouvent celles du voleur et de l'anarchiste, quand le gentleman dissimule le dandy et le chevalier servant.

La figure du voleur est celle qui s'impose de manière évidente à propos d'Arsène Lupin. Avant d'être un redresseur des mœurs, un protecteur des opprimés, avant d'avoir sa propre agence de détective ou d'être à la tête de la Sûreté, Lupin est avant toute chose le voleur. C'est en tant que voleur qu'il est recherché dans sa toute première apparition dans les pages de la revue *Je sais tout* en 1905. C'est en tant que voleur qu'il comparaît aux assises dans la nouvelle *L'Evasion d'Arsène Lupin*, la troisième seulement à paraître dans la bibliographie de Leblanc. Aujourd'hui, dans les actualités, on surnomme Arsène Lupin tout voleur ou escroc qui sort de l'ordinaire et fait preuve d'audace ou d'insolence. Mais si Lupin, de par l'originalité du personnage et des intrigues de Leblanc, s'est aujourd'hui imposé comme la figure du voleur par excellence, il faut savoir qu'il n'a certainement pas été le premier et découle de toute une tradition littéraire du XIXème siècle. Il s'agit d'un type qui s'était déjà très largement répandu, comme en témoigne l'étude d'Yves Olivier-Martin sur l'esthétique du gentleman-cambrioleur[23]. Selon lui, l'émergence de ce nouveau type s'explique par les troubles politiques du début de siècle, qui mettent en relief les différentes conceptions juridiques. Dans la continuité de la Révolution et des changements sociaux opérés, les principes jusque là tenus pour acquis sont confrontés à des cas

[22] « Arsène Lupin, le fantaisiste gentleman qui n'opère que dans les châteaux et les salons, et qui, une nuit, où il avait pénétré chez le baron Schormann, en était parti les mains vides et avait laissé sa carte, ornée de cette formule : "*Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur, reviendra quand les meubles seront authentiques*" », GENTLEMAN, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, p. 12.

[23] Yves Olivier-Martin, « Esthétique du gentleman cambrioleur », *Europe*, 604-605, août-septembre 1979, p. 35-42.

particuliers qui les mettent en difficulté[24]. Le voleur incarne ces renversements : son histoire, ses motifs ou son simple comportement, s'ils sortent du cadre légal, sont pourtant légitimes aux yeux du lecteur. Il peut éveiller la sympathie ou l'empathie du lecteur ; il peut le faire rire en ridiculisant des propriétaires ; il peut même assumer des revendications politiques derrière ses larcins. A cela s'ajoute que les ancêtres du gentleman-cambrioleur ne se cantonnent pas, contrairement à ce que l'on pourrait penser, à un modèle de lecteur en particulier. Pour un public populaire, on trouve notamment le personnage de Robert Macaire, créé par Benjamin Antier en 1823, qui a connu suffisamment de succès pour donner lieu à la vente de produits dérivés, comme par exemple des estampes. Yves Olivier-Martin mentionne encore Victor Plantard, héros de *La Baronne et le Bandit* de Louis-François Raban, voleur teinté d'anarchisme, un thème que nous verrons plus loin. Mais ces contestataires de la propriété ne sont pas exclusifs au public populaire, et Olivier-Martin cite à côté *Le Prince Formose*, roman d'Edmond Texier dont le héros éponyme et ses amis sont des nobles et visent nettement des lecteurs bourgeois ou nobles. S'ils ont des morales tout à fait ces différentes, tout du moins ces personnages de voleurs ne sont-ils pas motivés uniquement par l'appât du gain et témoignent d'un intérêt grandissant pour le type du bandit au grand cœur.

Il n'est nul besoin d'expliciter la profession de Lupin. Voleur, il l'est sans conteste. C'est même la première idée du personnage dans l'esprit de Maurice Leblanc. Le recueil *Arsène Lupin Gentleman-cambrioleur*, paru en 1907, compile les premières nouvelles publiées dans la revue *Je sais tout*, c'est-à-dire en tout neuf nouvelles. Sur ces neuf nouvelles, Lupin a déjà planifié ou va réaliser un larcin, cambriolage ou escroquerie, dans sept d'entre elles, tandis que la huitième met en scène son évasion de la Santé[25]. Il évolue donc très clairement en dehors des lois, comme tout bon voleur qui se respecte, et y apparaît même comme le maître : dans les trois premières nouvelles du recueil, le lecteur tout comme les personnages ignorent par où Arsène Lupin va frapper, souvent grâce à des procédés de focalisation. Dans la première nouvelle, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, la focalisation est biaisée par un narrateur qui trompe d'entrée de jeu la confiance du lecteur ; Lupin caché derrière le masque du narrateur peut agir à sa guise. En choisissant de ne pas raconter les vols commis sur le transatlantique à partir de son point de vue, il devient une menace fantôme contre laquelle nous sommes impuissants, à défaut de savoir par où il

[24] « Au début du XIXème siècle, période politiquement agitée (c'est celle de la Restauration et des débuts de la Monarchie de Juillet), le public populaire attend une explication sur le fonctionnement de la société, et plus précisément de la justice, sans oublier le monde des truands, mis en scène par Vidocq (bagnes, structuration de l'appareil répressif, articulé autour des juges, des commissaires de police et des gendarmes) », art. cit., p. 35.

[25] Même la neuvième nouvelle, *Le Mystérieux voyageur*, s'il met en scène un Lupin lui-même piégé, se conclut sur sa victoire, et sur la manière dont il dérobe ce que le premier voleur avait lui-même subtilisé.

frappera. Finalement, si cette nouvelle se conclut par l'arrestation et la défaite de Lupin, il n'en demeure pas moins le vainqueur aux yeux d'un lecteur trahi, puisqu'il a échappé aux lois du récit. Les deux nouvelles comportent des chutes moins impressionnantes, mais le cambrioleur n'en demeure pas moins insaisissable ; en effet, ce sont les focalisations de ses victimes que suit le lecteur, tant et si bien qu'il demeure cette épée de Damoclès invisible. Lupin est un éternel fugitif et une éternelle menace, et en cela correspond tout à fait au personnage du voleur du XIXème siècle dans le sens qu'il échappe totalement au cadre des lois.

La similitude ne s'arrête pas à la simple effraction. Lupin, en digne héritier de la tradition du voleur du XIXème siècle, questionne la légitimité des postulats sociaux et juridiques mis en place. S'il franchit quasiment systématiquement la frontière légale, il n'en devient pas immoral, loin de là. Reprenons les chiffres donnés ci-dessus : toujours dans le recueil *Arsène Lupin Gentleman-cambrioleur*, sur les huit nouvelles dans lesquelles il enfreint la loi, trois d'entre elles mettent en avant à un moment donné la générosité ou la qualité morale de Lupin (*Le Collier de la Reine*, *Le Sept de cœur* et *La Perle noire*). Dans *La Perle noire*, au cours d'un cambriolage, il trouve sa victime assassinée et se charge lui-même de la condamnation du meurtrier, en l'obligeant à lui remettre la pierre précieuse pour laquelle il venait et en le contraignant à l'exil. *Le Sept de cœur* se conclut sur un acte patriotique du voleur qui s'empare des plans d'un sous-marin et le remet aux autorités françaises, ce à quoi il ajoute une collecte de fonds qu'il inaugure par un don de vingt mille francs. Enfin, *Le Collier de la Reine* s'achève sur la restitution par Lupin du bijou de Marie-Antoinette qu'il avait lui-même volé à l'âge de six ans. A ces trois exemples s'ajoute celui de la neuvième nouvelle du recueil, *Le Mystérieux voyageur*, où Lupin, habituellement le seul à jouer avec les propriétés d'autrui, se fait cette fois détrousser et concourt avec les forces de l'ordre (qui ignorent son identité) à l'arrestation du coupable ; il ne manque pas de récompenser les deux agents avec lesquels il a coursé le voleur. Il répond donc tout à fait à la fonction du voleur du XIXème siècle qui à chaque fois remet de nouveau en cause les limites de la loi.

Dans le contexte politique du début du XXème siècle, l'image d'un voleur qui s'en prend essentiellement aux hautes strates de la société ne va pas sans faire penser à l'anarchisme. C'est d'autant plus vrai que, depuis le milieu du XXème siècle, s'est répandue la légende selon laquelle Maurice Leblanc se serait directement inspiré d'Alexandre Marius Jacob pour la création de Lupin. Selon François Georges, cette légende leur a été dictée par le commandant Michel du bagne des Iles-du-Salut où a été enfermé Jacob[26].

[26] François George, *La Loi et le Phénomène*, Paris, Christian Bourgeois, 1978, p. 18.

Lupin et Jacob partageaient tous deux un goût pour l'insolence et l'ironie. Si cette légende a longtemps persisté, les lupinologues sont pratiquement sûrs aujourd'hui qu'elle est fausse, pour des questions de chronologie. Mais si Jacob n'a pas vraiment inspiré Lupin, du moins peut-on dire qu'ils appartiennent à un imaginaire commun, celui de l'anarchiste aventurier. Selon Jean-Jacques Tourteau, c'est même l'une des principales raisons du succès des romans de Leblanc :

> Là réside une des raisons du succès considérable et immédiat des aventures d'Arsène Lupin car vers 1900 les barrières de classe s'affaiblissent sans disparaître, le développement du nihilisme entraîne une véritable mode, et des mondains, envieux du prestige des Ravachol, Vaillant, Henry ou Alexandre-Marius Jacob (ce dernier ayant été l'un des modèles de Maurice Leblanc pour Arsène Lupin) lancent des bombes parfumées ou jouent quelques bons tours aux bourgeois, considérant comme un des beaux-arts la récupération _ par le vol _ de leurs richesses au bénéfice des organisations « libertaires ».[27]

Tourner en dérision les hautes classes de la société est un leitmotiv dans les aventures d'Arsène Lupin qui trouverait sa résonance dans le lectorat du début du XXème siècle. Il serait sans doute imprudent d'assurer clairement que le cambrioleur lui-même est anarchiste, tout d'abord parce que l'objet de ce développement est précisément de montrer que ce personnage correspond à plusieurs types sociaux différents, mais en plus parce que Lupin est capable de snobisme aristocrate qu'il aurait tôt fait d'annihiler s'il était vraiment engagé politiquement dans l'anarchisme. Selon Umberto Eco, son attitude se détacherait même de toute considération politique pour n'être à la recherche que d'un pouvoir total, face auquel même les puissants de la société sont incapables de se défendre.

> L'équivoque idéologique est due à l'image de Robin des Bois, le gentil voleur qui détrousse les riches pour donner aux pauvres ; Lupin, lui, vole les riches qu'il méprise non parce qu'ils sont trop riches, mais parce qu'ils le sont trop peu et n'ont pas son talent à devenir plus riche qu'eux ; Lupin n'entend pas redistribuer la richesse, il veut accumuler le pouvoir, comme tout gentilhomme qui se respecte. Robin des Bois mangeait du pain et du fromage de chèvre avec ses joyeux compagnons de la forêt, Lupin, lui, vise beaucoup plus haut […][28]

Néanmoins, on ne peut passer à côté de certains noms et représentations qui ne vont pas sans faire sourire. Dès la deuxième nouvelle du cambrioleur que publie Leblanc, nous rencontrons le baron Nathan Cahorn. Sa présentation est édifiante : il est surnommé le baron Satan « *à la Bourse où il s'est enrichi un peu trop brusquement* » (GENTLEMAN, *Arsène Lupin en prison*, p. 22). Ce coup de pouce de la fortune lui a permis d'acheter le château au nom pour le moins explicite de Malaquis. Pour parachever la caricature, Leblanc l'assimile presque directement à l'Harpagon de Molière, en dressant sa peur constante et ses précautions excessives :

> Il y a installé [au château de Malaquis] ses admirables collections de meubles et de tableaux, de faïences et de bois sculptés. Il y vit seul, avec trois vieux domestiques. Nul n'y pénètre jamais. Nul n'a

[27] Jean-Jacques Tourteau, *D'Arsène Lupin à San-Antonio : le roman policier français de 1900 à 1970*, Tours, Mame, 1970, p.66-67.
[28] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 119

jamais contemplé dans le décor de ces salles antiques les trois Rubens qu'il possède, ses deux Watteau, sa chaire de Jean Goujon, et tant d'autres merveilles arrachées à coups de billets de banque aux plus riches habitués de ventes publiques.

Le baron Satan a peur. Il a peur non point pour lui, mais pour les trésors accumulés avec une passion si tenace et la perspicacité d'un amateur que les plus madrés des marchands ne peuvent se vanter d'avoir induit en erreur. Il les aime. Il les aime âprement, comme un avare ; jalousement, comme un amoureux.

Chaque jour, au coucher du soleil, les quatre portes bardées de fer, qui commandent les deux extrémités du pont et l'entrée de la cour d'honneur, sont fermées et verrouillées. Au moindre choc, des sonneries électriques vibreraient dans le silence. Du côté de la Seine, rien à craindre : le roc s'y dresse à pic. (GENTLEMAN, *Arsène Lupin en prison*, p. 22)

Voici donc un nouveau bourgeois calfeutré dans ce qui nous est présenté comme une forteresse imprenable. Leblanc a soigneusement insisté sur deux points. Premièrement, le baron Satan a pour seule compagnie ses richesses. Les domestiques sont mentionnés, non pas nommés, et notons bien la construction de la phrase : la solitude du baron (« Il y vit seul ») en constitue la proposition principale ; la proposition circonstancielle lui est juxtaposée. Les domestiques sont pratiquement négligeables et la virgule qui sépare les deux propositions achève de marquer l'écart entre les deux parties. Enfin, il s'agit de « vieux domestiques », l'adjectif et l'absence de nom nous font supposer que s'ils sont à son service depuis longtemps, c'est davantage par habitude que par affection. Cette relation inexistante entre le maître et ses domestiques contraste d'autant plus avec le vocabulaire employé par rapport aux richesses de Cahorn (« Il les aime âprement, comme un avare ; jalousement, comme un amoureux »). Par ailleurs, il ne semble entretenir aucune autre relation humaine, n'accueillir personne (« Nul n'y pénètre jamais »). Si rien n'a été rédigé pour nous le rendre antipathique (il nous apparaît davantage comme un petit propriétaire assez ridicule), Leblanc n'éveille pas non plus notre sympathie envers ce personnage qui, de toute évidence, attribue une place démesurée à sa propre fortune. Elle a été présentée comme sa raison de vivre et, puisque la nouvelle s'ouvre sur elle, comme l'enjeu principal du récit.

Deuxièmement, cette fortune est gardée dans un château presque hermétique. Le domaine de Malaquis a des airs de véritables sanctuaires lorsque Leblanc déclare que « Nul n'y pénètre jamais ». Les verbes « pénétrer » et « contempler » sont les synonymes grandis de termes plus communs comme « entrer » ou « regarder ». Leur usage ici paraît presque sanctifier le lieu. L'énumération des œuvres constituant la collection de Cahorn s'apparente à une liste de reliques, de « merveilles » que le propriétaire n'a pu obtenir qu'avec violence, comme nous en informent le participe passé et le complément de manière « arrachées à coup de billets de banque ». Le château renferme donc des trésors durement acquis, mais en plus de cela, est présenté comme un sanctuaire inviolable. Le verrouillage des portes présente un aspect rituel indéniable, puisqu'il a lieu « Chaque jour,

au coucher du soleil ». On note la présence du matériau antique, le « fer », qui condense la force et la solidité, mais également l'électricité, avec les alarmes installées. En 1905, alors que les réseaux électriques sont encore jeunes et n'ont pas recouvert toute la France, les sonneries électriques sont un luxe doublé d'une prouesse technologique[29]. Veillent donc sur la fortune sacrée de Cahorn des moyens à la fois ancestraux et à la pointe de la technologie.

Voici donc la situation initiale, qui rappelle presque un conte de fée : un trésor inestimable dans un château imprenable et gardé par le baron Satan. Et à chaque situation initiale son élément perturbateur. Nous, lecteurs habitués à cette structure du récit, attendons donc le renversement de situation ; nous l'attendons d'autant plus que l'insistance sur l'amour de Cahorn pour sa fortune et sur le caractère imprenable du château en a grandi l'enjeu. Là se trouve tout l'art de Leblanc : alors que nous ne connaissons rien du baron qui pourrait nous dresser fermement contre lui, la situation construite est telle que nous attendons l'intrusion. Nous avons envie que Lupin apparaisse pour priver cet Harpagon parvenu de sa fortune et désacraliser le sanctuaire. Nous attendons avec impatience la chute des murailles qui soutiennent la place sociale de Cahorn. Presque malgré nous, et sans considération politique, Leblanc nous fait désirer l'acte anarchiste de Lupin.

Mais ici, la profanation du sanctuaire de Cahorn reste davantage un jeu, un défi que Lupin se fait un plaisir de relever, tandis que le baron est davantage ridicule et pitoyable que vraiment repoussant. L'un des principaux facteurs qui contribuent à rapprocher Lupin de l'anarchisme, et l'exemple que reprennent la majorité des lupinologues, tire son origine de l'enfance du cambrioleur. Au cours de la nouvelle intitulée *Le Collier de la reine*, Leblanc relate comment, à l'âge de six ans, le jeune Raoul, futur Arsène Lupin, dérobait aux employeurs de sa mère, les Dreux-Soubise, le collier de Marie-Antoinette qui constituait le principal de leur fortune. A l'inverse de l'ouverture d'*Arsène Lupin en prison*, le ton de la seconde partie, où Lupin, sous les traits du chevalier Floriani, revient signer son crime des années plus tard, est bien moins enjoué, plus grave et les propos du voleur sont teintés de rancœur.

> J'essaie de me figurer la joie que le fils d'Henriette, s'il existe encore, aurait à vous dire qu'il fut le seul coupable, et qu'il le fut parce que sa mère était malheureuse, sur le point de perdre la place de… domestique dont elle vivait, et parce que l'enfant souffrait de voir sa mère malheureuse. (GENTLEMAN, *Le Collier de la reine*, p. 76)

[29] « En 1918, à peine 20% des 38 014 communes françaises sont raccordées au réseau électrique » dans Arnaud Berthonnet, « L'Electrification rurale ou le développement de la "fée électricité" au cœur des campagnes françaises dans le premier XXème siècle », *Histoires & Sociétés rurales*, vol. 19, 2003/1, p. 193-219.

A ce moment de la nouvelle, il ne fait plus aucun doute que le chevalier Floriani est de fait l'enfant d'Henriette, on ignore seulement qu'il est désormais celui qui se fait appeler Arsène Lupin. Le fait que ce pseudonyme de notoriété publique n'apparaisse seulement qu'en conclusion, dans les toutes dernières lignes de la nouvelle, par le biais d'un communiqué de *L'Echo de France*, instaure une frontière entre sa vie publique et sa vie privée. Arsène Lupin est son nom de scène et n'apparaîtra que dans un communiqué destiné à une large audience. Au moment du repas chez les Dreux-Soubise, ils se trouvent en petit comité. Cette intimité nous laisse donc percevoir plus profondément dans la personnalité de Floriani.

Qu'y voit-on ? Les points de suspension qui précède le nom « domestique » font sentir une humiliation et une rancœur dans la voix de l'énonciateur. Or, domestique suppose maître et hiérarchie en bas de laquelle se trouvait la mère du jeune Raoul. La peur d'Henriette et l'amour entre la mère et son fils nous les rendent tout de suite sympathique, et par conséquent font des Dreux-Soubise les bourreaux de l'histoire, là où ils se présentaient depuis le début comme les victimes. Ainsi, si Lupin n'est pas à proprement parler un anarchiste revendiqué, il n'en conserve pas moins une rancœur contre ce qui a provoqué le malheur et indirectement la mort de sa mère[30].

Mais tout l'intérêt d'un personnage comme Lupin se trouve dans la tension du « gentleman-cambrioleur ». Nous avons abordé son rôle de cambrioleur, attelons-nous à présent à celui de gentleman. Malgré ses nombreux forfaits, ses pieds-de-nez aux forces de l'ordre et aux riches propriétaires, ou ses emportements enfantins, Lupin ne s'en écarte pas moins du dandy.

Ce qui pourrait paraître contradictoire, quand on parle de dandysme à propos d'un personnage dont on vient de souligner la proximité avec l'anarchisme, pourrait en fait s'avérer complémentaire. Anissa Bellefqih estime que son expérience avec les Dreux-Soubise a fait comprendre au jeune Raoul l'importance de l'apparence. En faisant l'expérience douloureuse des différences de classe, et en évitant les soupçons en tant que jeune garçon de six ans lors du vol du collier de Marie-Antoinette, il réalise l'importance de la maîtrise de son corps physique, premier pas sur son chemin d'esthète[31]. Dès lors, quand bien même il trouve ses principales victimes chez les aristocrates et les bourgeois, Lupin leur ressemble beaucoup. Maurice Dubourg a souligné que les quartiers de Paris où il évolue principalement sont les quartiers chics : Passy, Auteuil, l'Etoile, les Ternes, ou

[30] C'est encore quelque chose qui reviendra lorsque Maurice Leblanc écrira la jeunesse d'Arsène Lupin dans *La Comtesse de Cagliostro* : « Ma mère était malheureuse, humiliée, j'ai voulu l'affranchir », Maurice Leblanc, *La Comtesse de Cagliostro* dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 2*, éd. Jacques Derouard, Paris, Omnibus, 2004, p. 1117.
[31] Anissa Bellefqih, *op. cit.*

encore les environs du Parc Monceau, sont autant de lieux du Paris Ouest, le Paris bourgeois, où le cambrioleur effectue ses enquêtes, ses repérages, ses courses-poursuites… Tandis que l'Est populaire de Paris est bien moins présent dans ses aventures[32]. En dehors de Paris, où se rend le cambrioleur ? A Etretat, station balnéaire normande prisée par les riches familles parisiennes, ou sur la Côte-d'Azur, tout aussi prestigieuse. Quand on ne le trouve pas mêlé à la haute-société, c'est parce qu'il est dans un château, ou bien pour un cambriolage ou bien pour une retraite. Au cours de *L'Aiguille creuse*, l'aventure débute avec le cambriolage de l'ancienne abbaye d'Ambrumésy où vit la famille de Saint-Véran ; plus tard, Isidore Beautrelet rencontre Louis Valméras, qu'il ignore être en réalité Arsène Lupin, et qui est le propriétaire du château de l'Aiguille. Au cours de son temps libre, Lupin enchaîne les sorties culturelles très connotées socialement. Au début de la nouvelle *Edith au Cou de Cygne*, alors que Leblanc lui demande un récit, Lupin a cette réponse : « Certes… un jour ou l'autre… quand j'aurai le temps… Mais, ce soir, la Brunelli danse à l'Opéra, et si elle ne me voyait pas à mon fauteuil… ! » (CONFIDENCES, *Edith au Cou de Cygne*, p. 930) Non seulement la mention de l'Opéra situe le personnage dans une classe sociale élevée, ce qui est de surcroît renforcé par l'impression d'habitude qui découle de l'adjectif possessif « mon ». Lupin a sa place attribuée autant à l'opéra que dans le monde aristocrate qu'il s'amuse pourtant à dévaliser en coulisses. C'est d'ailleurs une proximité dont il a conscience et dont il s'amuse. Dans cette même nouvelle où il parle de son fauteuil devant la Brunelli, lui et Leblanc ont cet échange :

> - Arsène Lupin, que pensez-vous au juste de l'inspecteur Ganimard ?
>
> - Beaucoup de bien, cher ami.
>
> - Beaucoup de bien ? Mais alors pourquoi ne manquez-vous jamais l'occasion de le tourner en ridicule ?
>
> - Mauvaise habitude, et dont je me repens. Mais que voulez-vous ? C'est la règle. Voilà un brave homme de policier, voilà des tas de braves types qui sont chargés d'assurer l'ordre, qui nous défendent contre les apaches, qui se font tuer pour nous autres, honnêtes gens, et en revanche nous n'avons pour eux que sarcasmes et dédain. C'est idiot !
>
> - A la bonne heure, Lupin, vous parlez comme un bon bourgeois.
>
> - Qu'est-ce que je suis donc ? Si j'ai sur la propriété d'autrui des idées un peu spéciales, je vous jure que ça change du tout au tout quand il s'agit de ma propriété à moi. Fichtre, il ne faudrait pas s'aviser de toucher *mon* portefeuille, *ma* montre… bas les pattes ! J'ai l'âme d'un conservateur, cher ami, les instincts d'un petit rentier, et le respect de toutes les traditions et de toutes les autorités. Et c'est pourquoi Ganimard m'inspire beaucoup d'estime et de gratitude. (CONFIDENCES, *Edith au Cou de Cygne*, p. 930)

[32] « Cette banlieue ouest, devenue aujourd'hui le département des Yvelines, est comme les 8ème et 16ème arrondissements de Paris, une zone riche en beaux pavillons, voire en petits châteaux situés au milieu des parcs agréables. Lupin ignore Champigny et Blanc-Mesnil » dans Maurice Dubourg, « Arsène Lupin, témoin de son temps et de l'histoire », *Europe*, 604-605, août-septembre 1979, p. 15.

Cet extrait nous donne un assez bon aperçu de cette double orientation du gentleman-cambrioleur. Nous avons vu que Lupin donne des signes de proximité avec l'anarchisme, et l'humour moqueur, que l'on devine derrière les expressions comme « l'âme d'un conservateur » et « les instincts d'un petit rentier » ou l'italique à propos des adjectifs possessifs « *mon* portefeuille, *ma* montre », participe de cette dérision des petits propriétaires tels que le baron Cahorn. Toutefois, ce n'est pas un passage entièrement caricatural, les propos tenus envers les forces de l'ordre sont des propos que Lupin veut sincères. Le lecteur s'en rend compte puisqu'il comprend, à la relecture, que le début de la nouvelle est une introduction qui annonce la victoire de Ganimard en conclusion, et que tout le récit a pour objet de réhabiliter _ temporairement _ les policiers que Lupin et Leblanc s'amusent si souvent à railler. Et cette réhabilitation est interprétée par les personnages eux-mêmes comme orientée socialement et politiquement, avec cette boutade de l'auteur lancée à son invité : « A la bonne heure, Lupin, vous parlez comme un bon bourgeois ».

Lupin est donc un personnage polyvalent dans le sens qu'il n'appartient pas à un seul milieu, mais condense plusieurs types sociaux différents. Il ne caricature aucune tranche de la société mais obéit à plusieurs clichés facilement reconnaissables, et s'il se moque parfois, ce sont davantage des boutades occasionnelles que de véritables opinions. En cela, on ne peut pas le ranger dans une catégorie sociale de la littérature, comme le fait Yves Olivier-Martin avec les exemples de voleurs du XIXème siècle. Il est possible pour le lecteur de n'importe quelle classe de repérer chez Lupin des signes de son propre milieu.

Mais au-delà du facteur social, le cambrioleur correspond également à plusieurs types littéraires. Lire Arsène Lupin, c'est voir s'animer non seulement un personnage contemporain du lecteur du XXème siècle, mais c'est également reconnaître à travers lui plusieurs figures récurrentes de l'histoire littéraire.

Au premier rang de ces figures se trouve celle du chevalier servant, protecteur de la veuve et de l'orphelin. Il s'agit d'un aspect du personnage qui émerge tôt dans les aventures d'Arsène Lupin. Si, dans la première partie des romans publiés par Maurice Leblanc, son protagoniste conserve le rôle de comploteur et d'escroc, non seulement il n'est jamais totalement immoral, mais très vite il se consacre également à la correction des mœurs et au sauvetage des laissés pour compte. Nous avons cité plus haut le tout premier recueil de nouvelles, paru en 1907, mais n'avons pas parlé du second, *Les Confidences d'Arsène Lupin*, paru en 1913. La raison en est qu'il opère une transition dans les activités de Lupin. Auparavant, les premiers romans et nouvelles relatent essentiellement certains des plus beaux coups de Lupin, tels que la découverte du trésor de *L'Aiguille creuse* ou ses

victoires sur le détective anglais Herlock Sholmès. A partir des nouvelles du second recueil, Leblanc montre de plus en plus les affaires au cours desquelles Lupin n'a pas volé ou escroqué, mais a plutôt résolu une affaire pour la police ou bien sauvé des personnes dans le besoin. Il contient neuf nouvelles, et sur ses neuf récits, contrairement au précédent recueil, seules quatre d'entre elles mettent en scène un vol élaboré par Lupin[33]. Les cinq autres comportent une intrigue basée sur des hasards ou des sauvetages. Dans trois nouvelles, Arsène Lupin est embarqué malgré lui dans une enquête : par hasard, aux côtés de Maurice Leblanc lui-même, au cours du *Signe de l'ombre* et des *Jeux du soleil* ; ainsi que dans une enquête qu'il tente de mener pour laver son nom. Dans les deux autres, *L'Anneau nuptial* et *La Mort qui rôde*, Lupin apparaît pour secourir des femmes en détresse.

Les figures féminines sont en outre un autre point qui rapproche Lupin de la figure du chevalier. D'aucuns soutiennent que le cambrioleur agit en Don Juan parce qu'il tombe amoureux d'une nouvelle femme à chaque aventure. Et s'il est vrai qu'il suffit de très peu pour que le cambrioleur déclare sa flamme, il reste généralement malheureux en amour, voire même porte malchance, et, si l'élue du jour n'est pas morte au terme de leur liaison, c'est qu'elle s'est refusée à lui d'entrée de jeu. Par ailleurs, la manière dont il se comporte avec la gente féminine témoigne d'un respect et d'une loyauté qui l'écartent définitivement de la figure du Don Juan pour le rapprocher davantage du chevalier de la littérature courtoise. Car Lupin est capable d'adoration vis-à-vis de son amante. Il n'a rien de cynique, ne tire pas de satisfaction narcissique à séduire ; il est à chaque fois un amoureux ingénu qui est prêt à tout abandonner, à reconstruire une vie dont le centre sera la femme aimée. A la fin de *L'Aiguille creuse*, il est même sur le point de mettre un terme à sa carrière d'aventurier pour Raymonde de Saint-Véran, avec qui il compte s'installer dans la ferme de Neuvillette. Isidore Beautrelet, qui l'accompagne alors, assiste à une déclaration d'amour où Lupin, qui s'est toujours montré maître de lui-même, laisse soudain déborder l'émotion :

> - Regarde-la. Quand elle marche, sa taille a un petit balancement que je ne puis voir sans trembler… Mais, tout en elle me donne ce tremblement de l'émotion et de l'amour, ses gestes aussi bien que son immobilité, son silence comme le son de sa voix. Tiens, le seul fait de marcher sur la trace de ses pas me cause un véritable bien-être. […] Ah ! vois-tu, Beautrelet, de toutes les joies effrénées que j'ai goûtées dans ma vie d'aventures, il n'en est pas une qui vaille la joie que me donne son regard quand elle est contente de moi… Je me sens tout faible alors… et j'ai envie de pleurer…
>
> Pleurait-il ? Beautrelet eut l'intuition que des larmes mouillaient ses yeux. Des larmes dans les yeux de Lupin ! des larmes d'amour ! (AIGUILLE, p. 445-446)

[33] (*L'Echarpe de soie rouge*, *Le Mariage d'Arsène Lupin*, *Le Fétu de paille*, et *Edith au cou de cygne*)

Et dans la continuité de cette assimilation à la littérature courtoise, on peut presque déceler, dans les mots de l'amoureux à propos de la démarche ou des regards de Raymonde, un début de blason. La moindre expression, le moindre geste de la femme aimée provoque chez lui une telle extase qu'il perd toute la contenance qui, jusqu'alors, persistait quand il affrontait ses plus terribles ennemis.

Au cours de ses aventures, les figures féminines qui font chavirer Lupin sont souvent les mêmes jeunes femmes douces, vertueuses et honnêtes, ce qui est souvent un obstacle pour le hors-la-loi, obstacle face auquel il se plie. A titre d'exemple, sa compagne du *Bouchon de cristal* est Clarisse Mergy. Elle est la mère du jeune complice de Lupin, Gilbert, menacé de la peine capitale après avoir été arrêté au cours d'un cambriolage qui a mal tourné. Et alors que Lupin et Clarisse Mergy se sont alliés pour ce sauvetage désespéré et ont travaillé de concert pendant la majeure partie du roman, alors que le lecteur a assisté à la confiance mutuelle grandissante, alors que finalement ils parviennent à déjouer la condamnation et à faire évader Gilbert, alors qu'il ne manque plus que la déclaration d'amour pour une fin parfaitement heureuse, Clarisse repousse Lupin.

> - […] Le soir où je suis revenu vers Clarisse Mergy, et où je lui ai annoncé les nouvelles de la journée _ dont une partie, d'ailleurs, lui était connue _ j'ai senti deux choses, très profondément. D'abord, que j'éprouvais pour elle un sentiment beaucoup plus vif que je ne croyais, ensuite et par contre, qu'elle éprouvait, pour moi, un sentiment qui n'était dénué ni de mépris, ni de rancune, ni même d'une certaine aversion.
> - Bah ! Et pourquoi donc ?
> - Pourquoi ? Parce que Clarisse Mergy est une très honnête femme, et que je ne suis… qu'Arsène Lupin.
> - Ah !
> - Mon Dieu, oui, bandit sympathique, cambrioleur romanesque et chevaleresque, pas mauvais diable au fond… tout ce que vous voudrez… N'empêche que, pour une femme vraiment honnête, de caractère droit et de nature équilibrée, je ne suis… quoi… qu'une simple fripouille. (BOUCHON, p. 1149)

Arsène Lupin est un nom dont il est fier, qu'il a pris du temps à construire, à élaborer. Il s'agit même du travail d'une vie. Et voilà que le regard d'une honnête femme dégrade son essence même. De surcroît, la lucidité de ses propos, la manière dont il semble comprendre le choix de Clarisse, l'absence de révolte d'un personnage pourtant caractériel, témoignent d'une réelle déférence proche de l'idéal courtois, où le chevalier porte à l'honneur et à la volonté de sa dame une importance prioritaire et centrale. Lupin sent que sa présence même porte préjudice à l'intégrité de Madame Mergy, et puisqu'il la considère bien mieux que sa propre personne, il se retire vaincu.

Ce caractère chevaleresque est d'autant plus sensible lorsque les femmes dont s'est épris Lupin sont l'objet de convoitise de personnages absolument répugnants, qui sont l'inverse même des valeurs de respect et de loyauté prônées par l'idéal de l'amour courtois. A plusieurs reprises, les antagonistes auxquels le cambrioleur est confronté font pression sur celles qu'ils aiment pour obtenir d'elles, sinon leur amour, du moins un mariage forcé.

Vorski, le prince germain mégalomane de *L'Île aux trente cercueils*, persuadé d'avoir été annoncé par une prophétie celte, essaye d'abord de contraindre Véronique à revenir vivre avec lui ; Essarès bey, qui avait voulu, vingt ans plus tôt, forcer la main à la mère de Coralie, se rabat sur cette dernière au cours du *Triangle d'or*. Le plus repoussant d'entre tous est sans doute Daubrecq, l'antagoniste du *Bouchon de cristal*, qui profite de l'arrestation de Gilbert pour faire pression sur Clarisse Mergy. Si celle-ci n'accepte pas de l'épouser, il fera chanter les magistrats pour que ces derniers condamnent le jeune garçon à la peine de mort. Les mots qu'il emploie pour désigner Clarisse, lorsque Lupin tente des négociations, sont radicaux et font horreur.

> - Qu'elle vienne ici ! Qu'elle vienne implorer la grâce de son fils ! Mais qu'elle vienne sans arme et sans dessein criminel, comme la dernière fois ! Qu'elle vienne en suppliante, en femme domptée, soumise, et qui comprend, qui accepte… Et alors, on verra… (BOUCHON, p. 1053)

La manière dont il réifie Clarisse, dont il la pousse à bout, ne fait qu'amplifier le dégoût du lecteur pour ce personnage. Il ne témoigne pour elle qu'empressement et violence, semble même prendre un malin plaisir à énoncer à haute voix la situation désespérée dans laquelle elle se trouve. Revendiquer ainsi son propre sadisme, l'affirmer dans un dialogue, achève de faire de Daubrecq un véritable bourreau et de poser Lupin, si silencieux et si respectueux, en sauveur et en exemple.

L'amour courtois est, en outre, un moteur chez le chevalier qui accomplira des prouesses pour sa dame. Si, plusieurs fois, l'honnêteté de la femme aimée a poussé Lupin à se ranger, comme auprès de son premier amour Clarisse d'Etigues [34] ou auprès de Raymonde de Saint-Véran, l'effet inverse s'observe également. Plutôt que de renoncer à sa carrière, pour plaire et se racheter, Lupin est capable de prouesses aux allures de quêtes. La jeune femme qu'il a rencontrée sur le transatlantique lors de la première nouvelle de Maurice Leblanc, Miss Nelly, réapparaît en plein milieu d'un cambriolage dans le château de Thibermesnil, au cours de la nouvelle *Herlock Sholmès arrive trop tard*. Et alors qu'il est le voleur par excellence et qu'il le revendique souvent, une fois pris en flagrant délit par Nelly, aussi droite et honnête que Clarisse Mergy, il fait une promesse assez démente.

> - A trois heures, demain, tout sera remis en place… Les meubles seront rapportés…
> Elle ne répondit pas, et il répéta :
> - Demain, à trois heures, je m'y engage… Rien au monde ne pourra m'empêcher de tenir ma promesse… Demain, à trois heures… (GENTLEMAN, *Herlock Sholmès arrive trop tard*, p. 132)

Pour Miss Nelly, Lupin va renverser son propre rôle, faire l'inverse de ce qu'il a toujours fait. Et pour nous lecteurs, qui sommes habitués à ce qu'il dérobe, qui connaissons déjà son talent indéniable pour le cambriolage, une telle promesse relève de l'exploit, à plus forte raison que le début de la nouvelle a bien insisté sur l'arrivée imminente

[34] Maurice Leblanc, *La Comtesse de Cagliostro*, *op. cit*.

d'Herlock Sholmès, présenté comme un adversaire sérieux. Lupin y parvient sans trop de difficultés finalement, mais comme Clarisse Mergy, Miss Nelly le rejette par honnêteté. Le cambrioleur n'insiste pas : « Pardonnez-moi… J'aurais dû comprendre que ma seule présence auprès de vous est un outrage… » (GENTLEMAN, *Herlock Sholmès arrive trop tard*, p. 136). Sur ce, ils se séparent.

> Un nuage obscurcit le soleil. Arsène Lupin observait, immobile, la trace des petits pas empreints dans le sable. Tout à coup, il tressaillit : sur la caisse de bambou contre laquelle Nelly s'était appuyée gisait la rose, la rose pâle qu'il n'avait pas osé lui demander… Oubliée sans doute, elle aussi ? Mais oubliée volontairement ou par distraction ?
>
> Il la saisit ardemment. Des pétales s'en détachèrent. Il les ramassa un à un comme des reliques… (*Ibid.*)

L'image de la rose, de sa pâleur, la délicatesse contenue dans les « petits pas », et le caractère sacré qui se dégage de la comparaison avec les reliques, participent de cette image d'un Lupin au service de la femme aimée qu'il n'ose approcher. Tous ces éléments différents, l'adoration et la déférence du personnage vis-à-vis de l'amante, son silence et son respect, les exploits qu'il réalise pour elle, sont autant d'aspects du personnage qui appartiennent à l'imaginaire du chevalier au service de sa dame et que le lecteur peut aisément reconnaître. Et en dehors d'Arsène Lupin lui-même, c'est un imaginaire qui parsème le décor de ses aventures. Ainsi, dans *Le Bouchon de cristal*, Daubrecq, qui fait chanter les magistrats et politiciens grâce à une liste compromettante, la liste des vingt-sept, est enlevé par des ravisseurs qui convoitent ce moyen de pression. Pour le faire s'évader, Lupin trouve la solution dans un récit médiéval d'un amant qui enlève sa dame enfermée dans une tour, ce qui est assez cocasse puisqu'il s'agit non pas d'une femme aimée mais de l'antagoniste. On peut également mentionner *La Comtesse de Cagliostro* : un épisode du roman initiatique veut que Lupin, alors Raoul d'Andrésy, sauve des eaux Joséphine Balsamo et remonte l'escalier du curé de Bénouville (soit 283 marches qui longent le flanc de la falaise). Robert Baudry assimile cet épisode à un récit de Marie de France.

> Or, cette prouesse, c'est l'épreuve même que tente le jeune héros du *Lai des Deux Amants* (v. 40-45) de Marie de France (fin XIIème siècle) pour conquérir la main de la fille du roi jaloux de Pitres. Ce prétendant accomplira l'aventure impossible : mais périra, lui, au sommet de son triomphe (v. 212, 221). Exploit que la légende médiévale situe dans l'Eure, sur la colline dite « des Deux Amants » haute de 138 mètres. Et devant ce coteau passeront en péniche, lors de leurs errances, Joséphine et Arsène devenus amants…
>
> Ce défi de porter dans ses bras une jeune femme tout au long d'une raide ascension, il s'agit là, on l'a démontré, d'une épreuve d'initiation royale. Et justement, cette Joséphine Balsamo, « comtesse de Cagliostro » passe pour descendre de la future impératrice Joséphine de Beauharnais, née aux Îles occidentales ![35]

[35] Robert Baudry, « L'Ouest mythique de Maurice Leblanc » dans *Voix d'Ouest en Europe. Souffles d'Europe en Ouest : actes du Colloque international d'Angers, 21-24 mai 1992*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1993, p. 335.

Arsène Lupin, aux yeux du lecteur, s'apparente donc très clairement au type littéraire du chevalier courtois. Mais s'il s'apparente juste à ce type, s'il n'en est pas devenu une réécriture du XXème siècle, c'est notamment parce qu'il est également capable de se comporter de manière bouffonesque, et rappelle quelque peu les grandes lignes d'un Arlequin.

Nous le verrons en détail plus tard : il s'agit d'un personnage qui aime faire rire et se donner en spectacle. Non seulement il est un grand insolent et enchaîne les traits d'esprit envers ses adversaires et les forces de l'ordre, avec une certaine éloquence qui rappelle parfois les stichomythies des comédies. Mais en plus, il est capable de se comporter en véritable bouffon et d'enchaîner les danses et chants comme un enfant pour manifester sa joie, à tel point que les passages en deviennent presque burlesques. Plusieurs fois, devant les yeux éberlués de ses adversaires ou compagnons, il se laisse aller à ses émotions et se transforme en bouffon comique très théâtral. Revenons à l'exemple de Daubrecq mentionné plus haut. A un stade avancé du roman *Le Bouchon de cristal*, le député est parvenu à écarter Lupin et à isoler Clarisse, à deux jours de la date prévue pour l'exécution de Gilbert. Nous assistons à une scène réellement glaçante où Clarisse, poussée dans ses derniers retranchements, se voit contrainte d'accepter les conditions de Daubrecq, c'est-à-dire un mariage en échange de la commutation de peine de Gilbert. Le député a le monopole de la parole, la mère ne peut se défendre, et alors que la situation est tout à fait désespérée, alors que Daubrecq est sur le point de l'embrasser de force, Lupin surgit finalement, neutralise l'adversaire, et laisse s'exprimer la joie et le soulagement après des mois d'échecs.

- Ça y est ! ça y est ! clama Lupin en se relevant d'un bond.

Et, par un retour de joie brusque, il se mit à danser une gigue désordonnée au milieu de la pièce, une gigue où il y avait du cancan et des contorsions de mattchiche, et des pirouettes de derviche tourneur, et des acrobaties de clown, et des zigzags d'ivrogne. Et il annonçait, comme des numéros de music-hall :

- La danse du prisonnier… Le chahut du captif… Fantaisie sur le cadavre d'un représentant du peuple !... La polka du chloroforme !... Le double boston des lunettes vaincues !... Olé ! olé ! Le fandango du maître chanteur !... Et puis la danse de l'ours !... Et puis la tyrolienne ! Laïtou, laïtou, la, la… Allons, enfants de la patrie !... Zim, boumboum, zim boumboum…

Toute sa nature de gavroche, tous ses instincts d'allégresse, étouffés depuis si longtemps par l'anxiété et par les défaites successives, tout cela faisait irruption, éclatait en accès de rire, en sursaut de verve, en un besoin pittoresque d'exubérance et de tumulte enfantin.

Il esquissa un dernier entrechat, tourna autour de la chambre en faisant la roue, et finalement se planta debout, les deux poings sur les hanches, et un pied sur le corps inerte de Daubrecq.

- Tableau allégorique ! annonça-t-il. L'archange de la Vertu écrasant l'hydre du Vice !

Et c'était d'autant plus comique que Lupin apparaissait sous les espèces de M. Nicole, avec son masque et ses vêtements de répétiteur étriqué, compassé, et comme gêné dans ses entournures.

Un triste sourire éclaira le visage de Mme. Mergy, son premier sourire depuis des mois et des mois. Mais, tout de suite, reprise par la réalité, elle implora :

- Je vous en supplie… pensons à Gilbert.

Il courut à elle, la saisit à deux bras et, dans un mouvement spontané, si ingénu qu'elle ne pouvait qu'en rire, il lui appliqua sur les joues deux baisers sonores.

- Tiens, la dame, voilà le baiser d'un honnête home. Au lieu de Daubrecq, c'est moi qui t'embrasse… Un mot de plus et je recommence, et puis je te tutoie… Fâche-toi si tu veux… Ah ! ce que je suis content !

Il mit un genou à terre devant elle, et, respectueusement :

- Je vous demande pardon, madame. La crise est finie. (BOUCHON, p. 1105)

Ici, nous voyons la scène plus que nous la lisons tant Lupin est visuel. Le polysyndète de la conjonction « et » fait s'enchaîner sous nos yeux les différentes pirouettes du personnage. Nous rencontrons des noms de danses bien spécifiques, comme la polka, le double boston ou bien le fandango, qui appellent dans l'imaginaire du lecteur des mouvements particuliers. Il se donne à voir, en prenant la pose au-dessus d'un Daubrecq inerte, comme s'il était le modèle d'une peinture historique ou allégorique. Par-dessus ce débordement d'énergie, Lupin chante, entonne le refrain de l'hymne nationale juste après des onomatopées inintelligibles, comme s'il n'y avait plus d'autre cohérence que la joie. Toutes les conventions sociales disparaissent au profit d'un pur comédien, d'un acrobate qui multiplie spontanément les figures et cabrioles. Leblanc souligne même le costume qu'il porte, et qui participe de l'effet comique de par son caractère inapproprié. Et quand Daubrecq, l'instant précédent, contraignait Clarisse, quand la défaite de cette dernière devait prendre acte au moment où il l'embrasserait, Lupin, lui, fait du baiser quelque chose de léger, d'enfantin, et le tutoiement qui avait insulté Madame Mergy dans la bouche du député devient ici une blague sans conséquence, l'expression innocente du soulagement. Arrivé tel un *deus ex machina*, grâce à un artifice théâtral (on apprend plus loin qu'il écoutait à la porte depuis le début, comme s'il soignait son entrée), Lupin ne sauve pas seulement la situation, il anéantit l'atmosphère pesante instaurée par Daubrecq en se faisant Arlequin naïf et spontanément bon. Son accoutrement, ses chants, ses danses, nous donnent l'impression d'un bouffon sur scène, d'un acteur de comédie qui exécute un divertissement à la fin d'un acte.

Nous avons donc vu que Lupin est un personnage-carrefour qui condense plusieurs types sociaux et littéraires, différents types qui, loin de se gêner et de rendre le cambrioleur bipolaire, participent au contraire de la sympathie qu'éprouve pour lui le lecteur, confronté à un protagoniste familier, et chez qui il trouvera forcément des aspects auxquels il est particulièrement sensible.

Cette polyvalence, cette capacité à revêtir mille et un masques différents, se retrouvent dans le langage de Lupin, un langage extrêmement riche dans le sens qu'il peut relever du registre le plus soutenu tout en y mêlant des mots de l'argot voire du langage enfantin, avec un léger accent si nécessaire. De sorte que n'importe quel lecteur pourra y retrouver des répliques proches de son propre parler quotidien.

Lupin a des talents certains d'orateur et d'homme de lettres et, s'il a suivi, de ce que l'on en sait, une scolarité tout à fait banale pour un enfant de la fin du XIXème siècle, il n'en est pas moins bilingue et jongle entre les références littéraires. Sans surprise, nous retrouvons ses qualités dans son style oral. Tout d'abord, il est sensé être le premier auteur de sa propre histoire, dans le sens qu'il les dicte à Maurice Leblanc. Et par dicter, nous entendons bien que Leblanc assure n'avoir jamais que retranscrit ce que Lupin lui a raconté avec brio.

> - Prenez un crayon, mon cher, et une feuille de papier.
> J'obéis vivement, tout heureux à l'idée qu'il allait enfin me dicter quelques-unes de ces pages où il sait mettre tant de verve et de fantaisie, et que moi, hélas ! je suis obligé d'abîmer par de lourdes explications et de fastidieux développements. (CONFIDENCES, *Les Jeux du soleil*, p. 835)

En attribuant la qualité du style à Lupin, Leblanc souligne ses prédispositions de lettré. Et de fait, le lecteur habitué a constaté que le cambrioleur, pour singer les aristocrates ou savants dont il emprunte les identités, maîtrise à la perfection le langage le plus soutenu. Plus que la qualité sociale, c'est même la qualité esthétique qui fait mouche dans ses discours, et que Jean-Paul Colin rapproche des classiques littéraires.

> Les nécessités internes du verbe lupinien débouchent sur les accords parfaits auxquels nous ont accoutumés les grands auteurs : il n'est guère d'imparfaits du subjonctif à quoi le gentleman-cambrioleur et ses flirts distingués ne succombent. Les parallèles, les antithèses, les chiasmes savamment imbriqués, toute la panoplie du parfait petit séducteur cicéronien est décrochée par Lupin, qui en joue avec une habileté *consommée* par des millions de lecteurs consentants, ce qui prouve au moins qu'il y a toujours dans la vieille (?) rhétorique de grand-papa et de ses discours, versifiés ou non, une efficacité durable.[36]

Lorsqu'il retourne chez les Dreux-Soubise, dans *Le Collier de la reine*, sous les traits du chevalier Floriani, non seulement sa langue est absolument irréprochable, mais il s'agit qui plus est d'un coup de maître rhétorique. La nouvelle se déroule en deux parties : la première relate le vol du collier de Marie-Antoinette, la fierté de ce couple de bourgeois, puis l'enquête de la police, enquête inaboutie qui laisse les soupçons planer sur Henriette, la mère d'Arsène Lupin. Renvoyée, elle et son garçon s'installent en campagne, où elle meurt six ans plus tard. S'ensuit une ellipse qui fait reprendre l'action vingt ans plus tard, dans le même hôtel, auprès des Dreux-Soubise et de leurs invités. Cette seconde partie n'est faite que de dialogues, la seule action est la parole, ce qui pourrait déstabiliser le lecteur habitué aux vols mouvementés des nouvelles de Leblanc. Dans un premier temps, le chevalier Floriani, c'est-à-dire Lupin, reste silencieux quand tous les autres convives y vont de leurs propres hypothèses.

> - Et vous, monsieur, demanda la comtesse au chevalier Floriani, quelle est votre opinion ?
> - Oh ! moi, je n'ai pas d'opinion, madame. (GENTLEMAN, *Le Collier de la reine*, p. 71)

[36] Jean-Paul Colin, « Modernisme ou modernité du langage lupinien », *Europe*, 604-605, août-septembre 1979, p. 57.

Après s'être fait prier, sous couvert d'un raisonnement logique qu'il développe devant son audience, Floriani expose tranquillement et méthodiquement les faits, au moyen d'affirmations ou de questions presque rhétoriques. Nous le voyons à plusieurs reprises faire des pauses, réfléchir un instant ; or, puisque nous savons qu'il est le fils d'Henriette et l'auteur du crime, nous comprenons qu'il ne cherche pas la solution d'une effraction qu'il a lui-même commise, mais davantage la bonne manière de l'exprimer. Peu à peu, son aisance à l'oral capte l'attention de son auditoire :

> Il émanait de cet homme une impression de certitude si rigoureuse qu'on l'écoutait non point comme s'il déduisait des faits les uns des autres, mais comme s'il racontait des événements dont il était facile de vérifier au fur et à mesure l'authenticité. (GENTLEMAN, *Le Collier de la reine*, p. 74)

Et plus le récit avance, plus il devient clair que Floriani est Raoul, dans la manière dont il défend Henriette et dont il souligne l'ironie de la situation. Il avoue sans jamais le dire, grâce à des conditionnels et des discours rapportés indirectement.

Et si Lupin est apte au discours le plus soutenu, au langage le plus littéraire qui soit au sein d'une conversation spontanée, il est également capable de l'inverse. Pour preuve, ce court échange, alors qu'il est déguisé, avec Victoire, sa vieille nourrice qu'il a fait embaucher chez Daubrecq :

> - M. Daubrecq peut-il recevoir le Dr. Vernes ?
> - Monsieur est dans sa chambre, et, à cette heure-là…
> - Faites-lui passer ma carte.
> Il inscrivit, en marge, ces mots : « de la part de Mme. Mergy », et, insistant :
> - Tenez, je ne doute pas qu'il ne me reçoive.
> - Mais, objecta Victoire.
> - Ah çà ! mais vas-tu te décider, la vieille ? En voilà du chichi !
> Elle fut stupéfaite et bredouilla :
> - Toi !... C'est toi !
> - Non, c'est Louis XIV. (BOUCHON, p. 1045)

Son langage est loin d'être fixe ou immobilisé dans une constante exigence de perfection qui sonnerait faux voire snob dans certaines circonstances. Ce qui fait de Lupin un personnage polyvalent et vraisemblable, c'est qu'à côté des répliques parfaitement calculées et esthétiquement recherchées, le destinataire du discours, la situation émotionnelle ou même l'opportunité d'un trait d'esprit moqueur sont tout autant de facteurs qui produiront chez le cambrioleur une langue beaucoup plus légère, beaucoup plus orale, que Jean-Paul Colin qualifie même de moderne, dans le sens qu'elle est plus proche du lecteur du XXème siècle que de l'auteur du XVIIIème, qu'elle répond de l'écriture réaliste qui motive le patois normand qu'on croise chez Maupassant.

D'ailleurs, on sent justement l'inspiration des nouvelles de Maupassant dans le décor de la nouvelle *Le Fétu de paille*, où l'on suit maître Goussot, ses fils et sa femme, la mère Goussot, à la recherche de leur voleur, le père Traînard, qu'ils ont coincé dans le

domaine d'Héberville mais dont ils ne retrouvent pas la trace. Maître Goussot, la plupart du temps en colère, enchaîne les répliques saccadées, les injures, les liaisons mâchées, et ressemble aux propriétaires des nouvelles réalistes du XIXème siècle. Face à eux, Lupin, venu pour retrouver le père Traînard et voler le voleur, ne donne pas de nom, et on le désigne seulement par « le monsieur » ou « l'inconnu ». Le cambrioleur ne tarde pas à débusquer le père Traînard, et c'est avec une langue bien différente qu'il s'adresse à lui :

> - Mon pauvre bonhomme, t'en as une touche. Mais comment as-tu réussi ce coup-là ? Il faut que tu sois diantrement habile, ou plutôt que tu aies eu une sacrée venette !... Alors, comme ça, la première nuit, tu as profité du répit qu'on te laissait pour t'introduire dans cette défroque ? Pas bête. Un épouvantail, comment aurait-on pu avoir l'idée ?... On avait tellement l'habitude de le voir accroché à son arbre ! Mais, mon pauvre vieux, ce que tu devais être mal ! A plat ventre ! Les jambes et les bras pendants ! Toute la journée comme ça ! Fichue position ! Et quelles manœuvres pour risquer un mouvement, hein ? Quelle frousse quand tu t'endormais ! Et il fallait manger ! Et il fallait boire ! Et tu entendais la sentinelle ! Et tu devinais le canon de son fusil à un mètre de ta frimousse ! Brrr… Mais le plus chouette, vois-tu, c'est ton fétu de paille ! Vrai, quand on pense que sans bruit, sans geste pour ainsi dire, tu devais extirper des brins de paille de ta défroque, les ajuster bout à bout, projeter ton appareil jusqu'au bassin, et biberonner, goutte à goutte, un peu de l'eau bienfaisante… Vrai, c'est à hurler d'admiration… Bravo, père Traînard ! (CONFIDENCES, *Le Fétu de paille*, p. 956)

Le tutoiement, les modalités exclamatives, les phrases averbales, des noms relevant du discours familier comme « fichue », « frousse », « frimousse », ou encore la répétition du « Vrai » en début de phrase, tous ces éléments donnent aux paroles du cambrioleur une tonalité détendue, naturelle, qui s'accorde bien avec le parler des Goussot. Rien à voir cependant avec ce que nous avons vu lorsque Lupin se trouvait en face des Dreux-Soubise. Et en aucun cas Leblanc ne rend son interaction forcée : le personnage est aussi à l'aise dans un registre que dans l'autre.

Et face à un personnage capable de s'adapter à tout type de langage, il n'est pas de doute que le lecteur y trouvera sa propre manière de parler. Nous avons donc un personnage si polyvalent qu'il condense plusieurs types sociaux, comme le dandy ou l'anarchiste, plusieurs figures littéraires différentes, comme le voleur, le chevalier courtois ou le bouffon proche d'Arlequin ; et ces caractères variés engendrent un parler malléable, adapté au contexte, au destinataire. Le lecteur se sent donc à l'aise vis-à-vis de Lupin, qui, s'il réussit toujours à nous déstabiliser grâce aux plans qu'il prépare, n'est pas confronté à un parfait inconnu, mais plutôt à un personnage qui se réapproprie les stéréotypes et jongle avec eux.

c. La presse et l'opinion publique

Nous avons jusqu'ici vu comment l'onomastique et la reprise de types variés ont permis à Leblanc de rendre son personnage familier au lecteur, de nous donner l'impression que nous connaissons déjà le cambrioleur, ou du moins que nous pourrions le

connaître, qu'il appartient à notre système de référence. Or, l'une des trouvailles brillantes de l'auteur des aventures d'Arsène Lupin est d'exploiter un phénomène encore jeune en 1905 : la presse, ainsi que son influence sur l'opinion publique.

Arsène Lupin apparaît au tout début du XXème siècle, mais sa bibliographie fictive situe sa naissance en 1874 (l'une des rares dates de sa vie dont nous sommes à peu près sûrs), tandis que Maurice Leblanc lui-même naît en 1864. Ils sont donc tous les deux des enfants de la deuxième moitié du XIXème siècle, et ont grandi dans une société où la presse s'est déjà fait une place dans le paysage quotidien. Grand enjeu politique durant la première moitié du siècle, il s'agissait tout d'abord d'un produit de luxe exclusif aux classes les plus aisées ; les progrès technologiques (l'encre d'imprimerie de Lorilleux en 1818, la stéréotypie de Serrière en 1852 ou encore les différents modèles de presse mis au point) ainsi que l'évolution des transports, qui augmenta les abonnements partout en France, sont autant de facteurs qui expliquent la baisse du prix du journal à partir de 1850-1860. Nous parlons de plus d'une époque où l'éducation s'ouvre petit à petit aux classes populaires et où les auteurs ont déjà progressivement délaissé le théâtre, dont la portée est limitée aux spectateurs qui ont les moyens de se déplacer et de payer le billet d'entrée, et se sont tournés vers le roman, dont certains sont publiés justement sous forme de feuilleton dans les journaux : par conséquent, la presse acquiert le pouvoir d'impliquer les catégories sociales auparavant laissées pour compte (même s'il reste des clivages comme dans les types de revues ou dans les publics visés). Elle est presque un nouveau format culturel : elle permet le développement des romans-feuilletons, des caricatures, ou encore la diffusion plus large des pamphlets.

Par ailleurs, une autre spécificité de ce jeune média est que, là où le théâtre s'adresse au public présent dans la salle et où le roman se destine à celui que Vincent Jouve appelle le lecteur virtuel[37], le journal vise non pas un lecteur mais le plus grand nombre de lecteurs possible. C'est la raison pour laquelle chaque périodique se spécialise, soit dans un domaine (l'actualité, la politique, la littérature…), soit pour un public exclusif (les monarchistes ou les républicains, une région ou une ville particulière…). Pour fonctionner, chaque revue doit donc créer son collectif de lecteur, s'adresser à eux au pluriel, donner l'impression d'une communauté. Le lecteur d'un journal sent, en parcourant les colonnes du périodique, qu'il appartient à un lectorat plus large, presque à une communauté d'habitués.

Maurice Leblanc exploite très habilement cette impression de collectif. La presse est extrêmement présente dans les aventures d'Arsène Lupin, elle forme quasiment un

[37] Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 21.

personnage à part entière, pour la simple et bonne raison que le cambrioleur l'inclut très régulièrement, la fait toujours participer et réagir à ses derniers coups. Le rappel de la réception des coups d'éclat de Lupin par l'opinion publique, à travers la presse, est un passage presque obligatoire dans les premiers récits de Leblanc. Isidore Beautrelet, le jeune protagoniste de *L'Aiguille creuse*, est par exemple la coqueluche des journaux qui se font spectateurs de son affrontement avec Lupin.

> Ce fut dans le public comme une immense clameur d'étonnement, d'admiration et de curiosité. Déjà le journaliste rouennais, en un article très réussi, avait raconté le premier interrogatoire du jeune rhétoricien, mettant en lumière sa bonne grâce, son charme naïf et son assurance tranquille. Les indiscrétions auxquelles Ganimard et M. Filleul s'abandonnèrent malgré eux, entraînés par un élan plus fort que leur orgueil professionnel, éclairèrent le public sur le rôle de Beautrelet au cours des derniers événements. Lui seul avait tout fait. A lui seul revenait tout le mérite de la victoire.
>
> On se passionna. Du jour au lendemain, Isidore Beautrelet fut un héros, et la foule, subitement engouée, exigea sur son nouveau favori les plus amples détails. Les reporters étaient là. Ils se ruèrent à l'assaut du lycée Janson-de-Sailly, guettèrent les externes au sortir des classes et recueillirent tout ce qui concernait, de près ou de loin, le nommé Beautrelet ; et l'on apprit ainsi la réputation dont jouissait parmi ses camarades celui qu'ils appelaient le rival d'Herlock Sholmès. (AIGUILLE, p. 334)

Si ces deux paragraphes ont pour fonction de présenter le personnage d'Isidore Beautrelet comme un lycéen aimable et brillant, on remarque par ailleurs la médiation entre lui et son public au moyen des reporters. Le premier journaliste, par les réactions qu'il obtient de son lectorat, a des allures de poète chantant les exploits d'un héros mythique, puisqu'on parle d'une « immense clameur », et non d'un reportage mais d'un récit (« raconte »), ce qui engendre dans le deuxième paragraphe la passion et l'engouement. On voit se former l'enthousiasme du public qui a soif de nouvelles histoires, que les journalistes s'empressent de chercher. En outre, le lectorat est toujours désigné de manière globale, par le pronom impersonnel « on » ou bien par des noms généraux comme « public » ou « foule ». Il s'agit donc d'une masse compacte et uniforme ; il n'existe pas d'opinion à contre-courant, Beautrelet fait l'unanimité, et les lecteurs forment une véritable communauté d'admirateurs. Le jeune détective réalise presque une utopie puisqu'il parvient à unifier le peuple de ses lecteurs.

Cette création d'un collectif insécable de lecteurs fictifs est très habile de la part de Leblanc et va lui permettre de construire une épaisseur historique à ses récits. C'est un procédé que décrit François Georges dans *La Loi et le phénomène* : dans un réflexe social, nous, lecteurs réels, cherchons à nous identifier à cette communauté de lecteurs fictifs. Lorsque Leblanc remet en contexte les histoires qu'il raconte, et qu'il prétend réelles, il s'appuie sur ce témoin de l'histoire collective qu'est la presse[38]. En rappelant la réaction de

[38] C'est la raison pour laquelle nous trouvons presque systématiquement des passages comme celui que nous venons de mentionner dans les premiers romans et nouvelles de Lupin. Dans la seconde moitié des œuvres de Leblanc, Lupin s'écarte un tant soit peu de la scène publique pour des aventures confidentielles, souvent une mission à caractère patriotique, ou bien pour des affaires à échelle réduite, où il s'agira de sauver une mère en détresse ou de résoudre une énigme historique, des cas de figure où la presse n'a donc plus sa place. Il faut

la presse puis de l'opinion publique, il donne à son récit une ampleur nouvelle qui dépasse la simple échelle de l'affaire. La manière dont les journalistes et les lecteurs se saisissent du nouveau coup du cambrioleur et se passionnent pour l'enquête attribue à Lupin une dimension quasiment nationale. Il devient presque un événement, une date qui marque les esprits. L'introduction des faits dans la nouvelle *Edith au Cou de Cygne* témoigne de ce jeu sur une mémoire collective fictive : « L'origine [de l'histoire], on s'en souvient, et je me contenterai de mentionner les faits » (CONFIDENCES, *Edith au Cou de Cygne*, p. 931).

En affirmant que cette affaire est déjà connue de tous, Leblanc fait d'une pierre deux coups : il donne à son récit un caractère familier et intègre le lecteur réel de son livre au public fictif de Lupin. François Georges l'a très bien décrit à propos de l'introduction de *813* et de l'affaire Kesselbach qui y est relatée :

> A vrai dire, se laisse discerner ici une forme de chantage : comment pourrais-je ne pas me rappeler ce dont *tous* se souviennent ? Vais-je risquer de me trouver exclu de l'universel ? Pourrait-on admettre que ce qui a si vivement marqué l'opinion nationale me soit resté indifférent ? Ai-je oublié la guerre ? Non, bien entendu : donc je me souviens également de l'affaire Kesselbach, qui en fut en quelque sorte un signe avant-coureur, comme les troubles du Maroc et l'assassinat du directeur du *Figaro*. Si je n'ai pas ressenti avec tout leur poids d'horreur ces tragiques événements, c'est que je suis un être littéralement inhumain. Non, naturellement, il va de soi que dans la mesure où je suis un citoyen français, où j'appartiens à la communauté, participe à ses mythologies, j'ai été de ceux qui ont suivi, haletants, le déroulement de la ténébreuse affaire Kesselbach, et que j'ai éprouvé l'émotion que suscita la résurrection d'Arsène Lupin comme tout un chacun. [39]

Leblanc prend donc le soin de rappeler les réactions de la presse et de l'opinion publique aux derniers coups d'éclat de Lupin afin que le lecteur réel se laisse happer par cette impression de familiarité et intègre le cambrioleur dans le champ de son paradigme culturel.

La presse s'avère, en outre, un moyen pour l'auteur de dissimuler la frontière entre fiction et réalité. Nous avons souligné, à partir de l'extrait de *L'Aiguille creuse* à propos de Beautrelet, l'engouement du public pour les différents acteurs des aventures de Lupin. Il nous a été dit que le lectorat fictif mis en scène par Leblanc a soif de nouveaux détails et que les journalistes ne sont pas en reste et se faufilent soit sur les lieux des enquêtes soit dans le lycée du jeune détective pour glaner de précieuses informations inédites. Et nous avons déjà noté comment les louanges que chante la presse sur Beautrelet participent de la construction d'une personnalité publique, c'est-à-dire le rival d'Arsène Lupin.

Que ce soit en 1905 ou aujourd'hui, des pages d'un journal consacrées à une personne spécifique vont permettre au lecteur de se constituer une connaissance virtuelle de cet individu, qui nous en deviendra familier alors que nous ne le rencontrons qu'à

---

par ailleurs rappeler que les premiers romans de Leblanc mettent régulièrement Lupin à rude épreuve : il perd la femme aimée dans *L'Aiguille creuse* et provoque involontairement, à la fin de *813*, trois morts, lui qui s'était juré de ne jamais tuer. Ces deux histoires se concluent sur la disparition du cambrioleur, et sans doute cela annonce-t-il sa retraite progressive du domaine public observée dans la seconde période.

[39] François Georges, *op. cit.*, p. 15.

travers une médiation. En effet, si je suis un lecteur X de la presse et que celle-ci se consacre, suivant les tendances actuelles, à quelqu'un en particulier, ce que j'apprends de cette personnalité publique se réduit à ce que j'en lis sur les médias. Selon les informations disponibles, selon la couverture médiatique, selon la fréquence et la quantité d'articles, ma connaissance sera plus ou moins étendue. Je peux ne connaître qu'une part de son actualité comme le moindre détail de sa biographie. Mais cette connaissance reste virtuelle car je n'ai jamais rencontré directement l'intéressé et ce que j'en sais a été permis à travers des moyens médiatiques au premier sens du terme. La presse crée donc un rapport assez ambigu entre un lecteur et une personnalité publique : elle mêle à la fois la connaissance et l'inconnu, la familiarité et la distance. Si je suis un lecteur de 1908 qui, un matin, découvre l'affaire du cambriolage d'Ambrumésy dans les journaux et la manière dont Isidore Beautrelet a devancé des enquêteurs professionnels, je vais me passionner pour cette nouvelle tête et vouloir en savoir plus, et c'est la raison pour laquelle les rédacteurs de mon quotidien vont se rendre dans le lycée du jeune détective pour à leur tour récolter les moindres détails sur eux. Je vais apprendre qu'il est un rhétoricien assez doué, qu'il a écrit un opuscule sur les méthodes d'Arsène Lupin, qu'il est surnommé le rival d'Herlock Sholmès parmi ses camarades ; les journalistes me souligneront qu'il est souriant, agréable, un peu naïf, et vont contribuer à ce que je m'attendrisse à son propos. Mais ce ne seront que des faits qui me seront parvenus indirectement, au moyen d'un média.

La presse apporte donc de manière indirecte les informations qui rendront telle personnalité publique familière. En exploitant cette particularité de la littérature journalistique, Leblanc cache le caractère fictif de son personnage derrière l'éloignement médiatique. Dans les premières nouvelles des aventures du cambrioleur, comme *Arsène Lupin en prison* ou bien *L'Evasion d'Arsène Lupin*, ainsi que dans le roman *L'Aiguille creuse*, souvent le lecteur réel est laissé au même stade d'incompréhension que le lectorat fictif. La focalisation externe ne permet pas de connaître d'avance les plans du cambrioleur, et on les découvre en véritable spectateur au moment seulement où ils sont mis à exécution. Il arrive même que certains détails demeurent secrets après coup, comme l'évasion finale de Gilbert dans *Le Bouchon de cristal*.

Que Lupin ne dévoile pas tout à la presse, qu'il subsiste un écart entre le Lupin en tant que personne et le Lupin en tant que personnalité publique, reproduit tout à fait cette connaissance virtuelle, partielle et lacunaire qui crée cette impression à la fois de proximité et d'éloignement. Je ne connais pas Arsène Lupin personnellement, je ne l'ai jamais rencontré, je ne connais que ce que j'en entends à travers la presse. Alors, ma méconnaissance de Lupin ne semble pas venir du fait qu'il est un personnage fictif, mais

du fait que je ne le connais qu'à travers la presse. Le caractère fictif du personnage est dissimulé derrière la distance incluse par la presse.

Tant et si bien que les livres de Leblanc, qui, lui, se qualifie non pas de biographe mais d'historiographe du cambrioleur, viennent pallier les lacunes premières de la presse. Ce ne sont pas les journalistes qui me permettent de vraiment rencontrer Beautrelet, mais Leblanc qui focalise ses romans à partir du point de vue du jeune détective. Ce ne sont pas les journalistes qui font la lumière sur l'évasion de Lupin de la Santé, mais la nouvelle de Leblanc racontée par Lupin lui-même, et qui relate l'échange qu'il a tenu avec Ganimard au cours du quel il dévoile le secret de son plan. Là où la presse est présentée comme un média rapide, comme un exposé immédiat des faits, comme un récit au premier degré où Lupin reste ce personnage extraordinaire, inaccessible au lectorat, Leblanc, lui, écrit un ouvrage de révélations presque documentaires.

> Mon excuse, c'est que j'apporte toujours du nouveau : j'apporte le mot de l'énigme. Il reste toujours de l'ombre autour de ces aventures : je la dissipe. Je reproduis des articles lus et relus, je recopie d'anciennes interviews : mais tout cela je le coordonne, je le classe, et je le soumets à l'exacte vérité. Mon collaborateur, c'est Arsène Lupin, dont la complaisance à mon égard est inépuisable.[40]

Si la presse et l'opinion publique sont si présentes dans les aventures d'Arsène Lupin, c'est parce qu'elles participent de la construction d'un personnage familier : elles créent une épaisseur historique et un effet de communauté auquel souhaite se joindre le lecteur, et confortent par ailleurs le caractère documentaire des œuvres de Leblanc en offrant en premier lieu un aspect lacunaire des informations disponibles sur le personnage.

B. …QUI EVOLUE DANS LE MEME MONDE QUE SON LECTEUR

Nous avons vu comment Leblanc a fait de Lupin une figure familière, et donne l'impression au lecteur de déjà connaître le cambrioleur. Mais cette proximité ne peut se faire sans une certaine similarité de décor. Le rapprochement de Lupin et de son lecteur se fait au moyen d'un paradigme culturel très semblable, voire quasiment identique. Ici, c'est un jeu sur les différents degrés de réalité auquel on assiste.

Lorsqu'il entame une nouvelle ou un roman de Leblanc, le lecteur ne se perd jamais en informations, car les incipits sont majoritairement assez brefs, soit parce qu'ils ouvrent une nouvelle, donc un format réduit qui nécessite la concision, soit parce que l'auteur a choisi un incipit *in medias res* (ce qui peut aussi s'explique par la première raison). Les deux romans ainsi que les deux recueils de neuf nouvelles nous donnent un échantillon de vingt incipits : sur ces vingt incipits, six d'entre eux s'ouvrent de manière assez classique,

[40] Maurice Leblanc, *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*, dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, éd. Jacques Derouard, Paris, Omnibus, 2004, p. 154.

en situant l'action dans l'espace et dans le temps[41] ; treize démarrent au milieu de l'action[42] ; *Edith au Cou de Cygne* est une exception et s'ouvre sur un dialogue entre Maurice Leblanc et Arsène Lupin, dialogue qui fait office d'entrée en matière, d'annonce du thème. Or, si la préférence de l'auteur semble aller vers l'incipit *in medias res*, il n'en prend généralement pas moins le soin de placer en quelques mots le cadre de son récit. Prenons par exemple l'incipit du *Coffre-fort de Madame Imbert* :

> A trois heures du matin, il y avait encore une demi-douzaine de voitures devant un des petits hôtels de peintre qui composent l'unique côté du boulevard Berthier. La porte de cet hôtel s'ouvrit. Un groupe d'invités, hommes et dames, sortirent. Quatre voitures filèrent de droite et de gauche et il ne resta sur l'avenue que deux messieurs qui se quittèrent au coin de la rue des Courcelles, où demeurait l'un d'eux. L'autre résolut de rentrer à pied jusqu'à la porte Maillot. (GENTLEMAN, *Le Coffre-fort de Madame Imbert*, p. 105)

Au moyen de phrases simples, de courts compléments circonstanciels sur l'heure, la nuit, et sur le lieu, des rues de Paris, et grâce à des noms marquant une appartenance sociale comme « petits hôtels de peintre », « invités », « voitures », et « dames » employé à la place de « femmes », Maurice Leblanc a déjà installé le décor de la scène qui va suivre. Le lecteur se trouve en présence d'une soirée qui s'achève et de l'un des convives qui s'éloigne seul dans la nuit, à pieds. Et la plupart de ses incipits fonctionnent de cette manière, donnent, au beau milieu d'une scène, les indications strictement nécessaires pour comprendre la suite de l'action. En quelques mots seulement, nous disposons de tous les renseignements contextuels pour démarrer la nouvelle.

Si cette concision des incipits de Leblanc fonctionne bien auprès du lecteur, c'est notamment grâce à ce que Marie-Laure Ryan appelle le principe de l'écart minimal. Un lecteur, sauf indications contraires et précises de la part de l'auteur, considère le monde fictif qu'il parcourt au cours de sa lecture « comme étant aussi semblable que possible à la réalité telle que nous la connaissons »[43]. « Le texte, faisant confiance aux capacités d'explicitation de son destinataire, s'appuie sur les lois du monde réel »[44]. Ce qui signifie que le lecteur, lorsqu'il découvre le cadre instauré en quelques mots par Leblanc, complète lui-même les informations qui ne sont pas précisées. Pour Leblanc comme pour son lectorat, il n'est nul besoin de rappeler que les aventures d'Arsène Lupin lui sont contemporaines ; il s'agit d'un cadrage systématique, qui en devient d'autant plus inconscient que les romans et nouvelles relatant les affaires du cambrioleur sont une série,

---

[41] Incipits classiques : *L'Arrestation d'Arsène Lupin* ; *Le Mystérieux voyageur* ; *Le Collier de la reine* ; *Le Sept de cœur* ; *Le Fétu de paille*.
[42] Incipits *in media res* : *L'Evasion d'Arsène Lupin* ; *Le Coffre-fort de Madame Imbert* ; *La Perle noire* ; *Herlock Sholmès arrive trop tard* ; *L'Aiguille creuse* ; *Les Jeux du soleil* ; *L'Anneau nuptial* ; *L'Echarpe de soie rouge* ; *Le Signe de l'ombre* ; *Le Piège infernal* ; *La Mort qui rôde* ; *Le Mariage d'Arsène Lupin*.
[43] Marie-Laure Ryan, « Fiction, non factuals and the principle of minimal departure », trad. Vincent Jouve, *Poetics*, VIII, 1980, p. 406.
[44] Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 37.

donc reliés les uns aux autres et logiquement tous situés à la même époque. Le lecteur qui a établi le contexte dans la première nouvelle qu'il découvre n'aura pas forcément à refaire cet effort en lisant les suivantes. Peut-être même sa vigilance s'endort-elle pour ce qui est du contexte des récits de Lupin.

Or, en reprenant certains éléments du monde réel du lecteur, Leblanc parvient à réveiller cette vigilance et à la pousser à réaliser plusieurs connexions entre les différents degrés de réalité. De cette manière, l'inscription de Lupin dans un décor vraisemblable ne nous sera que plus évidente.

a. S'inspirer de la réalité : une même mémoire collective

Il s'agit tout d'abord pour Leblanc de créer du fictif à partir de références réelles. C'est-à-dire que le lecteur doit être capable de discerner la fiction de la réalité, tout en reconnaissant l'inspiration de l'auteur. Il doit opérer lui-même des connexions et voir, derrière les noms, personnages ou lieux mentionnés ou côtoyés par Leblanc et Lupin, la trace de l'élément réel dont la fiction est tirée.

Les cas les plus révélateurs de cette inspiration sont les faits divers que Leblanc a repris dans ses nouvelles, des faits divers connus, diffusés par la presse, et qui, à travers les noms modifiés, trouveront une résonance chez les lecteurs. Le cas du *Coffre-fort de madame Imbert* est à peine dissimulé : d'après Jacques Derouard[45] : il est tiré de l'affaire Humbert-Crawford, dans laquelle Thérèse Humbert a escroqué près de soixante millions de francs, qu'elle empruntait en prétextant bientôt recevoir un important héritage des Crawford, de prétendus parents fortunés qui n'ont en fait jamais existé. Dans la nouvelle de Leblanc, Lupin, encore à ses débuts et donc tout à fait inconnu, après un sauvetage qu'il a lui-même mis en scène avec un complice, gagne la confiance du couple Ludovic et Gervaise Imbert, détenteurs de titres hérités d'une valeur de cent millions. Il se fait embaucher auprès d'eux et en profite pour étudier les lieux afin de préparer le plan de son cambriolage. Mais une fois son coup réussi, il se rend compte que les titres dérobés étaient faux, et Ludovic et Gervaise Imbert ont déjà disparu. Il n'y a pas à chercher très loin pour remarquer la similarité des noms entre Thérèse Humbert et Gervaise Imbert ; quant à Lupin, qui jouait le rôle de l'employé discret, et que Gervaise présentait comme farouche à ses proches, on l'a fait passer, sans qu'il n'en sache rien, pour le vieil André Brawford, sur le compte duquel ils continuaient d'emprunter. Or, Brawford ressemble également curieusement à Crawford. Enfin, comme les Humbert, les Imbert finissent par s'enfuir ; à

[45] Jacques Derouard, « Gervaise Imbert », *op. cit.*, p. 154.

la différence près que les Humbert ont été arrêtés en 1902, alors que les Imbert, au moment où Lupin raconte sa mésaventure à Leblanc (la nouvelle est parue en 1906), courent toujours.

Toujours selon Jacques Derouard[46], *Le Bouchon de cristal*, publié en 1912 reprend également une affaire contemporaine à la portée médiatique virulente, le scandale du canal de Panama, qui a éclaté en 1892. Là encore, Leblanc modifie les noms employés, et ce qui était l'affaire du canal de Panama devient dans son roman l'affaire du canal des Deux-mers, et le garde des Sceaux d'alors s'appelle Germineaux et n'a jamais existé. Hormis le changement de certains noms propres, l'affaire est en tout point similaire dans les faits énoncés par Clarisse Mergy : son mari Victorien Mergy a fait partie d'une commission corrompue qui a été payée pour soutenir la construction du canal ; « le suicide du président de la Compagnie » (BOUCHON, p. 1032) fait référence au baron de Reinach, responsable de la collecte de fonds de la Compagnie universelle du canal interocéanique de Panama, point de départ du scandale ; « la disparition du caissier » désigne Cornelius Herz, qui travaillait avec Reinach et qui s'est exilé en Angleterre pour échapper à l'enquête. Plusieurs fois le bruit de l'affaire et le scandale relayé par la presse sont mentionnés (« L'arrêter, c'était l'esclandre, l'affaire qui recommençait, cette vilaine affaire dont tout le monde est las et que l'on veut étouffer à tout prix. » BOUCHON, p. 1033).

En reprenant ces événements qui ont marqué la mémoire collective récente, Leblanc a de fortes chances d'éveiller les souvenirs du lecteur qui a vécu ces événements au même titre que le personnage. Car si Clarisse Mergy a été personnellement impliquée dans le scandale des Deux-Mers, au moment où celui-ci faisait rage, Arsène Lupin avait le même rôle de spectateur à travers la presse que tout un chacun. Preuve en est que Clarisse doit lui remémorer les événements, et les éclairer à partir de son point de vue à elle. D'où les injonctions fréquentes de Clarisse à Lupin comme au lecteur (« Vous vous rappelez l'affolement de la Chambre, cette atmosphère de terreur et de délation ! » p. 1032, « Non… Rappelez-vous… la vérité on la connut tout d'un coup » p. 1033). Ces paroles sont autant destinées à raconter l'histoire qu'à solliciter la mémoire du lectorat. Même si les noms ont changé, même s'il n'y a jamais eu de Victorien Mergy ni de garde des Sceaux appelé Germineaux, les similitudes dans le déroulement des événements sont trop claires pour que le lien ne soit pas fait. Le lecteur de 1912, attentif, identifie ce qu'il a lui-même connu. Et en procédant à cette identification, il réveille par là-même sa vigilance à propos du cadre du *Bouchon de cristal*, il se rend compte que le degré de réalité dans lequel évolue Arsène Lupin est étrangement semblable au sien.

[46] Jacques Derouard, « Deux-mers », *op. cit.*, p. 101.

Réutiliser des faits divers dans des intrigues est toutefois quelque chose de fréquent, notamment chez les auteurs réalistes que Maurice Leblanc a toujours considérés comme ses maîtres, on pense en premier lieu à l'empoisonnement de Madame Delamarre que l'on retrouve dans la mort d'Emma Bovary ; et ce procédé, devenu presque commun, ne suffit peut-être pas à lui tout seul à effectuer ce rapprochement entre la réalité du lecteur et le monde fictif de Lupin. En outre, les faits divers appartiennent à une histoire immédiate qui se destine au lectorat contemporain, donc à une période spécifique. Il va sans dire qu'un lecteur du XXIème siècle ne reconnaîtra pas la référence à Thérèse Humbert. Là où Leblanc s'illustre sans doute tout particulièrement, c'est dans la manière dont il s'approprie l'histoire de France.

Au XIXème siècle, le traitement de l'histoire dans la littérature se fait principalement de deux manières différentes. Tout d'abord, dans les drames romantiques lancés par *Hernani* de Victor Hugo ou dans les romans historiques inspirés de ceux de Walter Scott, l'action se déroule dans une époque reculée, avec une préférence pour le Moyen-âge ou la Renaissance. A l'inverse, les romans réalistes ont toujours privilégié une inscription dans un cadre contemporain, qui se concentre sur des milieux spécifiques et qui permettra de soulever des questions de société sur un ton grave. Au sein de ce siècle de rupture, les auteurs ont l'impression d'être nés au cours de la transition, et si l'on a globalement foi dans le progrès et dans l'avenir, il n'en demeure pas moins que le cadre historique a très souvent à voir avec la nostalgie d'un ancien ordre destitué, source d'idéaux et de rejet de la société actuelle. Lorsque, dans la nouvelle de Théophile Gautier intitulée *Spirite*, Guy de Malivert retrouve la muse éponyme, cela se fait dans le cadre du Parthénon, au milieu d'un vocabulaire architectural précis qui provoque presque une transformation du cadre. L'idéal, ce sont les anciennes civilisations infiniment plus attrayantes que les villes du XIXème siècle.

Maurice Leblanc, né en 1864, qui grandit en se nourrissant de lectures du XIXème siècle, semble presque prendre le contrepied de cette tendance. L'opposition entre passé et présent n'est en rien négative, n'a sans doute même pas lieu d'être d'ailleurs, puisqu'il n'y a réellement aucune opposition. Dans la biographie de Leblanc réalisée par Jacques Derouard, on apprend que, petit, il passe ses vacances chez son oncle, près des ruines de l'abbaye de Jumièges, et cite alors l'auteur lui-même, qui dit y avoir réalisé « la beauté de la nature qui se mêle aux ruines, et du passé qui s'entrelace au présent »[47]. Cet entrelacement est sans doute l'un des aspects qui parsèment le plus les décors habituels des aventures d'Arsène Lupin. Nous l'avons dit, Lupin est un homme du XXème siècle. Son

[47] Jacques Derouard, « Maurice Leblanc » dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, Paris, Omnibus, 2004, p. 1176.

langage correspond tout à fait à son époque ; il voyage beaucoup, et par conséquent emprunte des moyens de transports variés, du train au transatlantique en passant même par l'aéroplane à l'occasion, il possède dès les années 1900-1910 des automobiles qui lui permettent de réaliser de véritables courses contre la montre, comme dans *813* ou *Le Bouchon de cristal*. Lupin va même jusqu'à posséder un sous-marin capable de naviguer dans la Seine comme dans les courants de l'océan Atlantique et qui lui permet de tirer sa révérence dans *Le Triangle d'or* et dans *L'Île aux trente cercueils*.

Mais, tout moderne qu'il soit, il est fréquent que Lupin s'aventure et s'épanouisse dans des décors historiques, comme des châteaux ou des ruines. En cours de lecture, ce qui saute aux yeux, c'est que, ainsi que l'a remarqué Francine Marill Albérès, le cadre des affaires du cambrioleur est très souvent ancien. Sur les dix-huit nouvelles de notre corpus, cinq d'entre elles se déroulent dans un château ou un domaine : le château de Malaquis que possède le baron Cahorn, le château de Thibermesnil cambriolé dans la nouvelle *Herlock Sholmès arrive trop tard*, le domaine de Maupertuis où vit Jeanne Darcieux de *La Mort qui rôde*, le domaine d'Héberville qu'habitent maître Goussot et sa famille dans *Le Fétu de paille* et le château de la presqu'île de Sarzeau dans *Le Mariage d'Arsène Lupin*. A cela s'ajoutent le château d'Ambrumésy et le château de l'Aiguille présents dans le roman *L'Aiguille creuse* et la forteresse de Mortepierre du *Bouchon de cristal*. Ces châteaux contiennent des passages secrets, des ruines, des souterrains, ou des pans de murs effondrés qui s'avèrent des atouts majeurs dans les plans élaborés par le cambrioleur, car oubliés de tous sauf de lui, ils sont un chemin qui le mène directement sur le futur butin convoité. D'ores et déjà, on note l'affection particulière que portent Lupin comme Leblanc à l'histoire et à ses énigmes. Leblanc va parfois jusqu'à se faire guide touristique, et se laisser aller à des récits de rois ou de complots qui, dans l'absolu, n'apportent absolument rien d'un point de vue scénaristique ou analytique. Rappelons l'introduction du château de Malaquis :

> Il n'est point de touriste digne de ce nom qui ne connaisse les bords de la Seine, et qui n'ait remarqué, en allant des ruines de Jumièges aux ruines de Saint-Wandrille, l'étrange petit château féodal du Malaquis, si fièrement campé sur sa roche, en pleine rivière. L'arche d'un pont le relie à la route. La base de ses tourelles sombres se confond avec le granit qui le supporte, bloc énorme détaché d'on ne sait quelle montagne et jeté là par quelque formidable convulsion. Tout autour, l'eau calme du grand fleuve jour parmi les roseaux, et des bergeronnettes tremblent sur la crête humide des cailloux.
>
> L'histoire du Malaquis est rude comme son nom, revêche comme sa silhouette. Ce ne fut que combats, sièges, assauts, rapines et massacres. Aux veillées du pays de Caux, on évoque en frissonnant les crimes qui s'y commirent. On raconte de mystérieuses légendes. On parle du fameux souterrain qui conduisait jadis à l'abbaye de Jumièges et au manoir d'Agnès Sorel, la belle amie de Charles VII. (GENTLEMAN, *Arsène Lupin en prison*, p. 22)

Déjà dans l'ouverture de la deuxième nouvelle à paraître d'Arsène Lupin, on note une attirance de Leblanc pour l'histoire romancée voire romantique. Situer Malaquis entre

deux ruines, celles de Jumièges et de Saint-Wandrille, revient à le déplacer dans le temps ; isolé de toute civilisation, dressé au milieu des eaux, le château semble immobilisé à l'époque féodale et coupé du XXème siècle. Son seul lien se fait avec la route, au moyen de « l'arche d'un pont » ; mais parler non pas d'un pont mais de sa forme architecturale, en utilisant un terme aussi spécifique qu' « arche », renforce un peu plus le décalage historique. Malaquis est une forteresse résistant aux assauts du temps, et représente ce refuge rêvé qui permet de retourner à l'une des époques idéalisées par les auteurs du XIXème siècle. Ses légendes sont faites de drames qui auraient leur place dans une fresque historique telle celles de Walter Scott : « combats, sièges, assauts, rapines et massacres », les « crimes qui s'y commirent ». Règne au sein de ce décor une aura de secrets qui ne contribuera que davantage au fantasme du château médiéval.

Les cadres historiques sont donc légion dans les romans et nouvelles de Leblanc et ressemblent davantage aux fantasmes qu'on s'en fait qu'à une étude historique rigoureuse, par conséquent le lecteur y retrouve un imaginaire qui lui est familier, qu'il rencontre dans ses autres lectures, dans les contes pour enfant ou dans les gravures. En outre, loin, bien loin de n'en faire qu'un simple décor, Leblanc donne à l'histoire un rôle dans l'intrigue même. Il est sans doute l'un des premiers à avoir inventé le genre de la chasse au trésor et de l'énigme historique.

Lorsqu'il parle de la beauté « du passé qui s'entrelace au présent », Leblanc nous donne une vague idée de ce en quoi consistent ses scénarios. Aujourd'hui, dans la culture populaire, les exemples d'aventuriers ou spécialistes qui résolvent des secrets vieux de plusieurs siècles sont nombreux : Indiana Jones, Robert Langdon, Benjamin Gates appartiennent tous au genre de l'enquête historique et de la chasse au trésor, et suivent une seule et même structure. Il s'agit presque systématiquement d'énigmes qui datent d'époques reculées, impliquant souvent de grands personnages, des événements historiques ou des sociétés secrètes, énigmes sur lesquelles se bousculent et butent plusieurs chercheurs depuis des années, et finalement résolues par un héros contemporain qui met à jour toute une histoire alternative dissimulée jusqu'alors. Arsène Lupin est l'un des premiers du genre : homme du début du XXème siècle, contemporain à sa publication, il plonge dans des mystères datant de la Révolution, du règne de Louis XIV, voire même de l'Antiquité, et retrouve, souvent après confrontation avec rivaux et adversaires, un trésor inestimable. C'est une structure assez régulière dans les intrigues mettant en scène le cambrioleur, ainsi que l'a remarqué et expliqué Umberto Eco :

> Nous ajouterons à cela que ses histoires [de Maurice Leblanc] sont élaborées avec un certain goût stratégique. En les lisant toutes à la suite, on s'aperçoit qu'au centre de chaque roman il y a une situation

spatiale (un lieu secret) ne pouvant être trouvée que grâce à une reconstruction de la mémoire : un jeu espace-temps où le temps fournit la clé de l'espace, lequel, une fois identifié, dévoile le nœud temporel.[48]

Dans *La Comtesse de Cagliostro*, Maurice Leblanc imagine quatre énigmes historiques que Joseph Balsamo, comte de Cagliostro, disait tenir de Marie-Antoinette elle-même. Trois d'entre elles sont résolues par le cambrioleur[49] : dans le même roman, celui qui n'est alors que Raoul d'Andrésy vient à bout de l'énigme du chandelier à sept branches, qui désigne sept abbayes du pays de Caux et qui quant à elles, reliées les unes aux autres sur une carte, forment le dessin de la Grande Ourse et de là désignent l'emplacement d'un trésor ; dans *L'Île aux trente cercueils*, l'énigme date de l'antiquité, et en suivant de vieilles légendes celtiques, Lupin est remonté jusqu'à la Pierre-Dieu, une anomalie scientifique qui a provoqué ce que d'aucuns ont interprété comme des miracles ; enfin, dans *L'Aiguille creuse*, le trésor caché au cœur de l'aiguille d'Etretat constitue le troisième secret des rois de France. D'ailleurs, dans les cas de *La Comtesse de Cagliostro* et de *L'Île aux trente cercueils*, la chasse au trésor est littérale : c'est à celui qui arrivera le premier qui empochera le lot. Vorski se fait ridiculiser et distancer par Lupin, mais Joséphine Balsamo est la première arrivée et emporte les pierres précieuses avec elle. On peut encore mentionner quelques nouvelles, comme *Herlock Sholmès arrive trop tard*, où le cambriolage du château de Thibermesnil n'est rendu possible que grâce à un souterrain dont l'emplacement a été perdu depuis la Révolution et que Lupin a réussi à retrouver ; *Le Signe de l'ombre* relate comment le cambrioleur retrouve un trésor caché pendant la Terreur ; enfin le collier volé aux Dreux-Soubise, dans *Le Collier de la Reine*, appartenait à Marie-Antoinette.

Maurice Leblanc, pour créer une énigme suffisamment prenante reliant histoire et époque contemporaine, s'approprie des figures marquantes, des événements de notoriété publique que les lecteurs reconnaîtront à coup sûr. L'énigme de *L'Aiguille creuse* en est un parfait exemple. Peu après que Beautrelet a trouvé le château de l'Aiguille situé dans la Creuse, et après avoir délivré son père et Raymonde de Saint-Véran, paraît une lettre ouverte qui relance l'affaire :

> Lettre ouverte de M. Massiban, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.
>
> Monsieur le Directeur,
>
> Le 17 mars 1679 _ je dis bien 1679, c'est-à-dire sous Louis XIV _, un tout petit livre fut publié à Paris avec ce titre :
>
> LE MYSTERE DE L'AIGUILLE CREUSE

[48] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 123.

[49] C'est Dorothée, autre personnage de Maurice Leblanc et qui n'a rien à voir avec Lupin, qui a l'honneur de résoudre la quatrième énigme, « *In robore fortune* », dans le roman *Dorothée, danseuse de corde*.

TOUTE LA VERITE DENONCEE POUR LA PREMIERE FOIS. CENT EXEMPLAIRES IMPRIMES PAR MOI-MEME ET POUR L'INSTRUCTION DE LA COUR.

A neuf heures du matin, ce jour du 17 mars, l'auteur, un très jeune homme, bien vêtu, dont on ignore le nom, se mit à déposer ce livre chez les principaux personnages de la Cour. A dix heures, alors qu'il avait accompli quatre de ces démarches, il était arrêté par un capitaine des gardes, lequel l'amenait dans le cabinet du roi et repartait aussitôt à la recherche des quatre exemplaires distribués. Quand les cent exemplaires furent réunis, comptés, feuilletés avec soin et vérifiés, le roi les jeta lui-même au feu, sauf un qu'il conserva par-devers lui. Puis il chargea le capitaine des gardes de conduire l'auteur du livre à M. de Saint-Mars, lequel Saint-Mars enferma son prisonnier d'abord à Pignerol, puis dans la forteresse de l'île Sainte-Marguerite. Cet homme n'était autre évidemment que le fameux homme au Masque de fer. (AIGUILLE, p. 391)

Cette lettre arrive alors qu'Isidore Beautrelet est au sommet de sa gloire et la célèbre avec des amis. L'intérêt de cet extrait est là encore de noter la précision historique dont fait preuve Massiban, en donnant la date exacte et le roi d'alors, en rendant fidèlement la mise en page de l'ouvrage et en rajoutant l'heure. Le paragraphe se conclut sur une chute surprenante en parlant de l'homme au Masque de fer. Or, déjà en 1908, date de publication en feuilleton des premières parties de *L'Aiguille creuse*, l'engouement autour de ce mystère est déjà présent : dans les quinze dernières années, on compte près de sept ouvrages consacrés en partie ou exclusivement au prisonnier inconnu. Et le Masque de fer n'est certainement pas la figure historique connue à laquelle Massiban va faire référence : Jules César, Guillaume le Conquérant, Jeanne d'Arc, François Ier, jusqu'à Louis XIV, tous sont les piliers sur lesquels Leblanc fait reposer le secret de l'Aiguille. Son récit, tout fictif qu'il soit, interpelle le lecteur et sollicite son imaginaire. Toutes ces personnalités sont des grands noms de l'histoire de France, que nous connaissons à coup sûr, qui correspondent justement aux stéréotypes qui se sont répandus au siècle dernier ainsi qu'à la manière de concevoir l'histoire à partir des conquérants, des chefs de guerre et des hommes d'Etat. Sans doute ne croyons-nous pas au trésor caché dans l'Aiguille d'Etretat[50], et nous aurions raison. Mais insister ainsi sur l'inscription historique de l'énigme que cherche à résoudre le jeune Beautrelet, c'est montrer que Lupin et les personnages fictifs qu'il côtoie possèdent le même paradigme culturel, les mêmes ascendances que le lecteur, c'est réaliser les mêmes connexions entre la réalité et la fiction. Ce n'est pas innocent si, plusieurs fois au cours du roman, le gentleman-cambrioleur est désigné comme le successeur des rois de France[51]. Truculence, certes et bien sûr, et même un peu de mégalomanie, mais également un moyen pour Leblanc d'assimiler progressivement les degrés de réalité du lecteur et du personnage.

[50] Encore que l'engouement actuel pour les théories du complot, de plus en plus étudié par les chercheurs en psychologie, semble provenir de réflexes cognitifs naturels, et pourrait donc tout aussi bien s'appliquer au lecteur de 1908, voir à ce sujet Vincent Nouyrigat, « Vous avez dit complot ? », *Science&vie*, 1187, août 2016, p. 45-66.

[51] « Et par là nous sommes amenés à ceci, conclusion irréfutable ; […] c'est que Lupin, dernier hériter des rois de France, connaît le mystère royal de l'Aiguille creuse », AIGUILLE, p. 394.

Lupin et son lectorat du début du XXème siècle partagent par conséquent une même mémoire, aussi bien pour l'histoire immédiate que pour l'histoire plus ancienne ; ce faisant, Leblanc confirme son inspiration directe dans son monde contemporain, et donc la proximité culturelle entre nous et le gentleman-cambrioleur.

b. S'inscrire dans la réalité : la France du début du XXème

Ici, le lecteur ne doit plus seulement reconnaître l'inspiration, mais le monde auquel il appartient, le monde contemporain, avec sa géographie et ses comportements et réflexes sociaux. Les connexions ne concernent plus de vagues similitudes à mi-chemin entre la réalité et la fiction, mais de véritables références qui installent un peu plus Lupin dans notre degré de réalité.

Dans un premier temps, il est intéressant de noter à quel point les indications géographiques données par Leblanc sont précises, et c'est la raison pour laquelle tout un pan de la lupinologie concerne aussi le régionalisme. Les aventures d'Arsène Lupin, quand bien même il est un aventurier capable de disparaître quelques années dans les déserts marocains, se déroulent le plus souvent aux mêmes endroits, entre la Normandie et Paris, avec quelques exceptions comme, de temps à autres, la Bretagne, la Creuse ou encore la Côte-d'Azur. Il s'agit souvent d'endroits déjà visités par Maurice Leblanc, qui était un passionné d'automobile et de vélo et ne cachait pas son goût pour les longues promenades dans les paysages français. Par exemple, le château de l'Aiguille utilisé pour piéger Isidore Beautrelet se trouve près de Crozant. D'après Pierre Lacroix, Leblanc lui-même s'est rendu dans la région :

> [Leblanc] aimait les pèlerinages littéraires qui l'ont amené dans le Berry notamment, sur les traces de George Sand, et surtout il a pu découvrir cette région grâce à l'accueil de Maurice Rollinat dans sa maison de La Pouge près de Fresselines. Ce dernier, installé là depuis 1884, recevait beaucoup, et le passage de Claude Monet en 1889 restera célèbre.[52]

Pierre Lacroix rajoute cependant que le véritable château médiéval de Crozant ne ressemble pas au château de l'Aiguille, demeure bâtie au XVIIème siècle et dont la flèche est particulièrement fine (afin de justifier le surnom trompeur d'aiguille). Et certes, quelques décors des aventures du cambrioleur sont totalement imaginaires : le château de Malaquis, par exemple, n'existe pas, pas plus que la forteresse de Mortepierre ou l'île de Sarek. Toutefois, l'invention d'endroits fictifs est la plupart du temps exigée par le scénario ; ainsi, il fallait à Leblanc une forteresse perchée sur une falaise à pic pour l'ascension de Lupin, et Sarek est une petite île bretonne farouche, dont les deux parties

[52] Pierre Lacroix, « Arsène Lupin et Maurice Leblanc dans la Creuse », *Mémoires de la Société des sciences naturelles et architecturales de la Creuse*, XLIV, 1991, p. 385-386.

sont reliées par un pont de corde qui se révélera capital, et dont les courants alentours sont assez dangereux pour former un obstacle naturel difficilement franchissable. Lorsque l'action n'exige rien de suffisamment précis pour que Leblanc doive l'inventer, alors nous rencontrons des noms réels.

> Certes, Ambrumésy était venu d'Ambrumesnil, mais partout ailleurs, nous l'avons dit, l'exactitude est quasi de règle. Il faut cependant noter le château de Malaquis, mélange de Tancarville, Dieppe, Valmont (le château et non l'abbaye), situé de façon totalement imaginaire sur un rocher dans la Seine, entre Jumièges et Caudebec. Partout ailleurs, les noms des lieux et surtout de personnes, sont tirés de village ou hameaux de Seine-Maritime.[53]

Nous retrouvons, plus restreints encore que des châteaux et des villages, des noms de rue, des emplacements exacts, essentiellement à Paris, comme la rue Raynouard, où se déroulent les réunions des héritiers d'Ernemont dans *Le Signe de l'ombre*, ou bien l'hôtel du baron Repstein, dans *Les Jeux du soleil*, où, pour s'y rendre, nous disposons de leur trajet exact :

> Quand nous partîmes, et durant le trajet qu'il me fit faire sur le boulevard Haussmann, vers le domicile du baron Repstein, c'était vraiment le Lupin des grandes occasions, le Lupin qui a résolu d'agir et de gagner la bataille.
>
> Un peu avant la rue de Courcelles, notre allure se ralentit. Le baron Repstein habitait à gauche, entre cette rue et le faubourg Saint-Honoré, un hôtel à trois étages dont nous pouvions apercevoir la façade enjolivées de colonnes et de cariatides. (CONFIDENCES, *Les Jeux du soleil*, p. 842)

Quel intérêt y a-t-il, à première vue, à nous donner des indications aussi pragmatiques qu' « à gauche, entre cette rue et le faubourg Saint-Honoré » ? Sans doute préciser les colonnes et les cariatides de l'hôtel sert à souligner la richesse de Repstein et donc l'ampleur du coup que s'apprête à tenter Lupin. Mais « à gauche », voilà une information qui se trouve rarement dans les romans, qui relève même davantage de l'oral, de la promenade. Pour nous dire sa droite et sa gauche, Leblanc a dû nous emmener avec lui et Lupin à travers les rues de Paris. On pourrait presque retrouver ce bâtiment simplement avec le texte.

Enumérer des endroits précis, relater dans le détail l'itinéraire de Lupin, tout cela peut paraître terriblement simple et secondaire. Il n'empêche que ce sont autant de marques de rigueur qui participent de l'effet de vraisemblance, et ce sont peut-être encore ceux-là les plus convaincants.

> Maurice Leblanc a souvent parlé de rencontres qui l'ont « remu[é] » profondément. Ainsi, il confie à un journaliste de « Ciné-France », en mai 1937 : « il y a une dizaine d'années, j'aperçus devant la Chambre des Demoiselles, au milieu des ruines d'un camp romain, une demi-douzaine de jeunes gens qui prenaient des mesures et qui me demandèrent conseil. C'étaient de jeunes Américains, qui, tandis que leurs parents

[53] Claude Noisette de Crauzat, « Le Pausage normand dans l'œuvre de Maurice Leblanc », dans *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Centre d'art, esthétique et littérature, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Publications de l'Université de Rouen, 1980, p. 293-305.

voyageaient à Paris, et en France, étaient venus à Etretat pour vérifier les distances que moi-même, dix ans plus tôt, j'avais établies avant d'écrire *L'Aiguille creuse* ».[54]

Au-delà de l'inscription géographique des aventures de Lupin, il faut également parler de la manière dont Leblanc reprend des mœurs et des réflexes contemporains qui apportent à ses romans une inscription historique très précise, si précise que, si l'on transposait Lupin à une autre époque comme le suggérait Francine Marill Albérès, il deviendrait sans doute un personnage anachronique.

Jean-Paul Colin a étudié comment on retrouvait dans les aventures du cambrioleur les traces de la germanophobie ambiante au début du XXème siècle[55], une germanophobie qui se remarque de plus en plus chaque année dans l'œuvre de Maurice Leblanc. Dans le roman *813*, publié en 1910, l'objectif de Lupin est notamment de récupérer l'Alsace-Lorraine, l'un des leitmotive des politiciens depuis la défaite de 1871. Mais les personnages allemands y sont encore respectés et respectables : si Dolorès Kesselbach, dont est épris le cambrioleur, se révèle être l'ennemi invisible contre qui se bat Lupin, elle est en quelque sorte excusée par le motif de la folie. Le Kaiser Guillaume II lui-même fait son apparition dans le roman, et Leblanc le dépeint comme un monarque droit, qui, à la fin du roman, sur l'île de Capri, n'est pas ingrat et témoigne de beaucoup de reconnaissance et d'estime pour Lupin. La germanophobie y est donc très peu présente, sans doute seulement suggérée par quelques personnages secondaires comme le comte de Waldemar qui répond aux stéréotypes habituels de l'époque (« Tu es laid, tu es gros, tu es massif ; bref, tu me déplais »[56]). A noter que, selon Jean-Paul Colin, une réédition de 1917 a modifié le caractère de Guillaume II afin de le rendre plus négatif. Puis, en 1915 paraît *L'Eclat d'Obus*, roman de guerre dans lequel Lupin n'a toutefois qu'une place mineure. Sa très courte apparition est due à la volonté de Leblanc de vendre *L'Eclat d'Obus* aux mêmes conditions que les romans de la collection Arsène Lupin. Ici cependant, la germanophobie y est bien plus accrue : les termes injurieux envers les germanophones ne manquent pas, les personnages allemands sont stéréotypés, fourbes et cruels, et surtout détestent la France. Crime suprême à une époque où Lupin s'écarte de plus en plus du simple rôle de cambrioleur insolent pour devenir un fervent défenseur de son pays. Cette mutation s'avère tout à fait normale et prévisible à une époque où la guerre et la propagande ne font que renforcer le patriotisme.

---

[54] Gérard Pourchain, *op. cit.*, p. 51.
[55] Jean-Paul Colin, « D'une guerre à l'autre : la germanophobie française à travers l'ouvre de Maurice Leblanc », dans *Les Signes dans tous leurs états : hommages à Yves Gilli*, éd. Marion Perrefort, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 341-356.
[56] Maurice Leblanc, *813*, dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, éd. Jacques Derouard, Paris, Omnibus, 2004, p. 737

C'est également quelque chose que l'on retrouve dans la manière dont Leblanc et Lupin parlent de l'Afrique. Rappelons qu'en 1905, année de parution de la première nouvelle du cambrioleur, la course aux clochers approche déjà de son terme et la France prend peu à peu conscience de sa puissance coloniale. D'après Raoul Girardet, l'image de l'Afrique dans les mœurs des Français passe progressivement du territoire hostile et dangereux à une terre de promesses[57]. Par exemple, le gouvernement a fait la promotion de l'Algérie auprès des Français chassés de l'Alsace-Lorraine après la défaite de 1870. Des terrains étaient, non vendus, mais donnés aux familles, puisqu'il fallait maîtriser le territoire récemment acquis et encourager l'émigration.

Or, par deux fois, l'Afrique s'avère une terre de rédemption dans les aventures d'Arsène Lupin. Au cours de l'affaire du *Bouchon de cristal*, Lupin s'acharne pour sauver Gilbert, son jeune complice, de l'échafaud, et découvre au passage l'enfance turbulente du garçon et la manière dont ses fréquentations, notamment Daubrecq, l'antagoniste du roman, l'ont poussé au jeu, au vol, comment il s'est endetté et a déshonoré sa famille. Rencontrer Lupin et travailler pour lui a été le premier pas vers une rédemption, puisqu'il a appris auprès de son maître un code d'honneur et une discipline qui l'ont peu à peu ramené vers sa mère. Gilbert devient ensuite la figure du martyr : victime d'une erreur judiciaire, il est condamné à mort pour un meurtre commis par son complice Vaucheray qui refuse de le disculper. Tout dans son attitude l'apparente à l'enfant innocent, et comme un martyr il s'apprête à payer pour les crimes de quelqu'un d'autre. Finalement, le roman se conclut sur le sauvetage et le départ de Gilbert, de sa mère et de son frère pour l'Algérie, où il se marie et appelle son jeune fils Arsène (« Il cultive ses terres, au fond de l'Algérie, sous son vrai nom, sous son seul nom d'Antoine Mergy » BOUCHON, p. 1148). L'image de Gilbert qui cultive les terres ne va pas sans rappeler la conclusion devenue classique depuis *Candide*, du héros qui se consacre désormais à son jardin (« *Patron, si vous saviez ce que c'est bon d'être un honnête homme, de se lever le matin avec une longue journée de travail devant soi, et de se coucher le soir harassé de fatigue* » BOUCHON, p. 1148). La naissance de son fils Arsène signifie une nouvelle vie, une perspective d'avenir. Gilbert est sauvé et peut à présent reprendre une vie normale sans le poids de ses crimes passés. L'Algérie est pour lui promesse de rédemption, mais l'est également pour Lupin lui-même. Blessé par le refus de Clarisse lorsqu'il la demande en mariage, en homme d'action, le cambrioleur enchaîne sur un nouveau projet qui lui permettra de tourner la page. Mais la dernière phrase du roman nous laisse sur une note d'espoir : peut-être un jour Lupin reviendra-t-il vers Clarisse, et alors la « petite maison arabe » devient le futur jardin du cambrioleur.

[57] Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2005.

L'image de l'Afrique comme terre de rédemption et de renaissance, nous la retrouvons également en conclusion de *813* : Lupin, en tant que gentleman, s'interdit de tuer ; or, au cours de l'affaire Kesselbach, il commet une erreur de jugement qui aboutit sur la mort de trois personnes. Rongé par la culpabilité, Lupin souhaite expier ses fautes et, dans la première partie de l'épilogue, nous assistons à son suicide. Mais la véritable conclusion du roman a lieu au Maroc : Lupin réapparaît sous le pseudonyme de Luis Perenna et décide de se battre pour la gloire de la France, avec ces mots en guise de conclusion du roman : « Puisque la mer n'a pas voulu de moi, ou plutôt puisque, au dernier moment, je n'ai pas voulu de la mer, nous allons voir si les balles des Marocains sont plus compatissantes. Et puis, tout de même, ce sera plus chic… Face à l'ennemi, Lupin, et pour la France !… »[58].

Cette déclaration correspond par ailleurs tout à fait à l'un des arguments des politiciens en faveur de la colonisation. Que signifie l'Afrique pour la France ? Etendre son territoire et son autorité, c'est également élever son rayonnement international. C'est un raisonnement qu'a déjà tenu Ferry lors de son discours de juillet 1885 :

> Troisième ordre enfin de considérations : les nécessités de nature politique, le devoir qui s'impose à ceux qui ont en charge la responsabilité du gouvernement de la France de ne pas trahir certains impératifs de grandeur et de puissance liés « à la gestion même et à la défense du patrimoine national ». La France, affirme Ferry, ne saurait se résigner à ne plus jouer dans le monde que le rôle d'une nation de second ordre. Or ce serait pour elle renoncer définitivement au rang de grande puissance, s'engager irrémédiablement dans la voie de la décadence que de se refuser à suivre l'ensemble des nations européennes dans la course inflexible qui les entraîne à la conquête du globe.[59]

Or, après les événements de *813*, Lupin disparaît, et combat quelques années dans le désert du Maroc sous le nom de Don Luis Perenna. Il enchaîne les exploits militaires, arrive à la tête de dix mille berbères et avec eux lance la conquête de la Mauritanie. Il fonde un empire dont il devient le sultan Arsène Ier, et cet empire, il finit par le léguer à la France. L'Afrique française au service de la métropole, c'est exactement ce que Ferry appelait de ses vœux dans son discours de 1885.

Mais à cet argument patriotique s'ajoutait le vœu humanitaire. Au XIXème siècle, la colonisation et l'appréhension des cultures extérieures à l'Europe sont très marquées par le darwinisme social et l'idée de progrès linéaire. Si une civilisation a atteint un stade technologique plus avancé qu'une autre, cela signifie qu'elle a plus avancé dans la ligne de l'évolution de l'humanité. Partant de cette conviction, les colonialistes n'hésitent pas à se croire supérieurs et investis d'un devoir vis-à-vis des peuples autochtones.

[58] Maurice Leblanc, *op. cit.*, p. 831.
[59] Raoul Girardet, *op. cit.*, p. 84-85.

« Les races supérieures », affirme Ferry, c'est-à-dire les sociétés occidentales parvenues à un haut degré de développement technique, scientifique et moral, ont à la fois des droits et des devoirs à l'égard des « races inférieures », c'est-à-dire des peuples non encore engagés sur la voie du Progrès. Ces droits et devoirs sont ceux de la civilisation à l'égard de la barbarie. Partout doivent se répandre les bienfaits de la Science, de la Raison, de la Liberté. Partout doivent reculer les antiques puissances de l'ignorance, de la superstition, de la peur, de l'oppression de l'homme par l'homme. Ainsi l'action colonisatrice est-elle fondamentalement définie comme une œuvre d'émancipation : par elle et à travers elle se poursuit la lutte, entreprise depuis plus d'un siècle au nom de l'esprit de Lumière, contre l'injustice, l'esclavage, la soumission aux Ténèbres. Comment la France, patrie des Droits de l'Homme, annonciatrice de la grande espérance de 1789, pourrait-elle se dérober devant les exigences de cette nouvelle croisade libératrice ?[60]

Cette opinion conduit à une attitude profondément paternaliste vis-à-vis des peuples colonisés au début du XXème siècle. « Quant à l' "indigène" sa représentation est parfois celle d'un enfant (l'expression de "peuples enfants" est familière à l'époque), paresseux, crédule et capricieux, mais capable de dévouement et de fidélité »[61]. Jusqu'à la Première Guerre mondiale où les troupes coloniales mobilisées arrivent sur le sol français, rencontrent les soldats métropolitains et changent très clairement l'image de l'Africain, qui d'enfant devient le frère d'arme.

Non seulement l'évidence des services rendus paraît avoir définitivement dissipé les dernières méfiances et les dernières craintes, séquelles des grandes polémiques de l'époque de Ferry : du strict point de vue de l'intérêt national, l'entreprise coloniale ne semble plus pouvoir être contestée. Mais surtout, au niveau élémentaire de la sensibilité populaire, le personnage du soldat noir et celui du soldat nord-africain se trouvent maintenant intégrés dans l'ensemble du légendaire « ancien combattant », légendaire inséparable, aux lendemains de 1919, de toutes les manifestations et de toutes les expressions de la vie française.[62]

Le Triangle d'or paraît en 1917, c'est-à-dire au moment où l'on hérite encore de cette conception de l'indigène infantilisé, mais conception qu'on révise peu à peu avec la participation des troupes coloniales au front de la Première Guerre mondiale. Dans ce roman, nous rencontrons Ya-Bon, tirailleur sénégalais mutilé, qui a perdu un bras et une partie de sa mâchoire. Il se trouve exactement entre les deux stéréotypes : d'un côté, sa silhouette imposante fait de lui une force de la nature, mais une force brute, dont la poigne suffit à réduire son adversaire à l'impuissance, une force qui plus est dénuée des traces de la civilisation comme par exemple l'usage de la parole, qu'il a perdue lorsqu'il a été défiguré ; à présent, il n'émet plus que des grognements inintelligibles. Il est présenté comme fidèle à Patrice Belval, le premier protagoniste du roman (« Il le redit encore d'un air satisfait, en regardant tour à tour son maître et sa victime, comme un bon chien de chasse devant la pièce de gibier qu'il a rapportée »[63]). Patrice se montre d'ailleurs très taquin envers lui et profite sans aucun doute du mutisme de son compagnon pour le railler.

---

[60] *Ibid.*
[61] *Id.*, p. 141.
[62] *Id.*, p. 178.
[63] Maurice Leblanc, *Le Triangle d'or* dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 2*, éd. Jacques Derouard, Paris, Omnibus, 2004, p. 195.

Ya-Bon apprécie particulièrement les histoires d'Arsène Lupin qu'il se fait lire à l'hôpital, et nous n'apprenons que plus tard que c'est parce qu'il le connaît personnellement. Quant à Lupin, il se montre affectueux envers Ya-Bon, à mi-chemin entre l'ami et le père, et lorsque le Sénégalais se fait tuer par Essarès bey, le cambrioleur s'assure notamment de sa vengeance et de son repos, en anéantissant le coupable et en récupérant le cadavre. Mais d'un autre côté, nous ressentons les effets de la guerre menée de concert avec les soldats africains : nous apprenons que Ya-Bon a sauvé Lupin lors de leur première rencontre, et lisons sans peine, derrière la reconnaissance entre les deux personnages, celle des soldats français pour les secours coloniaux.

Tous ces éléments, la géographie précise, les comportements sociaux comme le patriotisme, la germanophobie et le colonialisme, sont autant de marques référentielles qui s'inscrivent très précisément dans la France du début du XXème siècle. Lorsqu'on lit Lupin appeler « Boches » un germanophone et conquérir une partie de l'Afrique au service de la France, il va de soi pour le lecteur qu'il correspond très clairement à une époque particulière de l'histoire de France qui justifie les mœurs et mentalités rencontrées.

C. UNE DYNAMIQUE DE LECTURE QUI IMPLIQUE LE LECTEUR

Jusqu'ici, il s'agissait de rendre compte de la manière dont Leblanc donnait à Lupin et au monde fictif dans lequel il se meut un caractère familier au lecteur, pour brouiller les frontières entre les différents degrés de réalité. Or, cette entreprise se ressent dans la dynamique de lecture, car les aventures de Lupin ont tout d'un jeu auquel il est facile de se prendre.

a. Quand le lecteur mène l'enquête avec les personnages : l'exemple de *L'Arrestation d'Arsène Lupin*

L'apparition du gentleman-cambrioleur a lieu dans la nouvelle *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, parue dans la revue *Je sais tout* le 15 juillet 1905. Ce qui n'était alors pensé que pour être la seule et unique apparition d'un personnage éphémère dans la carrière de Maurice Leblanc, repose sur un jeu habile d'implication du lecteur dans l'enquête, et sera si réussi qu'il remportera un franc succès et donnera naissance au mythe du gentleman-cambrioleur.

Arsène Lupin est un personnage communément accepté dans la littérature policière. Pourtant, après examen, nous ne retrouvons pas dans les structures de ses récits

l'enchaînement classique du genre. Habituellement, dans un roman policier, l'élément perturbateur consiste en un crime, et les péripéties sont l'enquête qui doit révéler l'auteur de crime (« qui ? »), son mobile (« pourquoi ? ») et son mode opératoire (« comment ? »). Or, parmi les dix-huit nouvelles et deux romans de notre corpus, il n'y a guère que cinq nouvelles dont l'intrigue pourrait éventuellement se résumer à cette structure classique du roman policier[64]. En effet, dans tous les cas, soit le coupable est Lupin et la question « qui ? » ne se pose pas, soit Lupin, pour réussir, s'est déguisé et son identité est bien vite révélée, soit il s'agit d'un coupable tiers, auquel cas nous ne tardons jamais à le découvrir. Quant à la question « pourquoi ? », elle ne semble globalement pas d'une grande importance. Si Lupin est le coupable, il l'est parce que c'est son rôle, sa vie, son essence-même, Lupin est connu en tant que le gentleman-cambrioleur et cette raison se suffit à elle-même, c'est d'ailleurs celle qui justifie que nous lisions l'œuvre de Leblanc. En parallèle, lorsque le coupable de la scène du crime est un tiers, l'appât du gain est bien souvent le mobile phare. Si les deux grandes questions qui composent habituellement les intrigues des romans policiers sont si facilement évincées, à première vue, cela peut laisser penser que Leblanc s'écarte grandement du genre, et effectivement, les structures de certains récits s'apparentent plus au roman d'aventure. Cependant chaque récit mettant Lupin en scène, qu'il tienne du roman policier ou de l'énigme historique, comporte un mystère à résoudre, et si ce n'est ni le « qui ? » ni le « pourquoi ? », alors il s'agit du « comment ? ». Il n'est pas une intrigue de Maurice Leblanc qui ne contienne un problème apparemment insoluble, comme, le plus souvent, une chambre close. C'est ce « comment ? » qui fait tenir les intrigues d'Arsène Lupin dans la catégorie du roman policier.

En effet, le roman policier est un genre qui dépend grandement, peut-être même plus que n'importe quel autre roman, de l'attention du lecteur. Il existe une ribambelle de définition du genre, néanmoins nous choisissons de retenir celle de Jean-Jacques Tourteau qui se focalise davantage sur le rapport entre le roman et son lecteur (« De 1900 à nos jours, le roman policier reste une histoire à intérêt criminel que l'auteur présente au lecteur de telle manière que ce dernier soit conduit, au fur et à mesure de sa lecture, à se poser les questions : Qui ? Comment ? Pourquoi ? »[65]). Dans une intrigue policière, l'enjeu principal de l'auteur est de tenir son lecteur en haleine, de maintenir constamment éveillée sa curiosité. Nous parlons de l'essence même du genre, sans quoi sa lecture ne présenterait alors pas grand intérêt. L'auteur du roman policier procède à un jeu d'équilibriste, puisqu'idéalement, il doit pouvoir disséminer régulièrement assez d'indices pour susciter à

[64] *L'Arrestation d'Arsène Lupin* ; *Le Collier de la reine* ; *La Perle noire* ; *Les Jeux du soleil* ; *La Mort qui rôde*.
[65] Jean-Jacques Tourteau, *op. cit.*, p. 11.

chaque fois l'attention du lecteur, sans non plus trop en dire, pour que la fin reste surprenante et ne nous déçoive pas. Il doit nous donner suffisamment d'éléments pour nous faire chercher, nous en donner suffisamment peu pour que nous buttions contre l'énigme, et, grâce aux lacunes ou aux contradictions auxquelles il nous confronte, frustrer notre entendement afin de nous conduire petit à petit vers le dénouement, vécu comme un soulagement. C'est sans doute cette implication et ce jeu avec le lecteur qui fait du roman policier le genre le plus vendu et apprécié aujourd'hui encore.

Et c'est pourquoi le roman policier engendre une lecture toute particulière. Vincent Jouve, dans *L'Effet-personnage*, établit trois régimes de lecture : le *lectant* désigne le lecteur alerte qui, au fil de sa lecture, tentera soit de comprendre l'intention créatrice soit de deviner le chemin qu'emprunte l'intrigue ; le *lisant*, à l'inverse, se laisse porter par l'illusion romanesque ; enfin, le *lu*, dans la confrontation au monde fictif qui se déroule sous ses yeux, satisfait ses propres mouvements inconscients et s'y retrouve.[66]

Dans une intrigue policière où le lecteur est constamment confronté à des problèmes apparemment insolubles, se laisser porter comme le lisant semble difficile si ce n'est impossible, étant donné que notre entendement y est régulièrement mis à rude épreuve. La première énigme de *L'Aiguille creuse* ne peut pas ne pas surprendre le lecteur : le roman s'ouvre sur Raymonde réveillée par du bruit dans le château d'Ambrumésy, et qui, quand elle se lève, surprend un cambriolage. Arsène Lupin est le dernier à sortir du château, et alors qu'il se trouve dans les ruines d'un cloître du domaine et s'apprête tranquillement à partir, Raymonde lui tire dessus et le blesse gravement. Elle et les domestiques s'arrangent pour aussitôt bloquer les issues des ruines, Lupin n'a pas pu avoir le temps de s'échapper, et pourtant, lorsqu'ils ont coupé toute retraite et se lancent à sa recherche, il reste introuvable. Les enquêteurs qui arrivent au petit matin soulignent que l'évasion était impossible : les ruines ne sont que des débris dans lesquels il est impossible de se cacher, et autour d'elles, la pelouse découverte ne permet pas d'échapper aux domestiques qui guettaient depuis les fenêtres lorsque Lupin a été touché. Le cambrioleur s'est donc évaporé. Un tel constat ne peut qu'aller à l'encontre du raisonnement du lecteur, qui, dans son envie de comprendre, va mobiliser ses facultés d'analyse et lire *L'Aiguille creuse* en tant que lectant.

Maurice Leblanc a réalisé de véritables modèles de structures scénaristiques suffisamment bien ficelées pour tenir le lecteur en haleine. Jean-Jacques Tourteau souligne par exemple que l'originalité de Leblanc par rapport à ses prédécesseurs britanniques est que, contrairement notamment à Conan Doyle, qui conclut ses romans par un chapitre dans

[66] Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 83-91.

lequel Sherlock Holmes résume l'affaire et donne la réponse à chaque question, dans la plupart des aventures de Lupin, l'énigme se dénoue au fur et à mesure de l'action.

> En second lieu, c'est le raisonnement déductif de Lupin qui présente plus d'intérêt : le héros devine la vérité avant les autres personnages et le lecteur, puis il explique sa démarche intellectuelle. Cette explication n'intervient généralement pas à la fin de l'ouvrage _ ce qui deviendra le procédé habituel du roman policier _ mais au cours des événements.[67]

Leblanc ne suit pas le modèle classique qui veut que toute l'intrigue se dénoue en bloc dans le cinquième et dernier acte, mais donne plutôt quelques réponses à chaque nouvel acte. Et contrairement à ce que l'on pourrait croire, par cette nouvelle structure de roman policier, loin d'atrophier sa fin, il prolonge son roman. Une énigme résolue aboutit sur un nouveau mystère. Dès les premiers chapitres de *L'Aiguille creuse*, Isidore Beautrelet comprend que Lupin, blessé par le coup de feu de Raymonde, n'a pas pu s'échapper des ruines et s'y cache encore ; retrouver la cachette, donc résoudre la première énigme, l'amène à la découverte du cadavre du cambrioleur. Nous en arrivons donc au deuxième mystère : Arsène Lupin est-il vraiment mort dans les ruines du château d'Ambrumésy ? Après enquête, Isidore réalise bientôt que Lupin a été sauvé par Raymonde elle-même, prise de pitié, et qu'il a ensuite procédé avec ses hommes à une substitution de cadavres pour se faire passer pour mort. Le deuxième problème est donc résolu, mais nous lecteurs nous doutons bien que le roman est loin d'être fini, étant donné, par exemple, que nous ignorons toujours le sens du titre du roman. Or, quand le jeune détective dévoile la vérité de l'affaire au public, Lupin, pour faire pression sur lui, enlève son père : à présent, nous connaissons le troisième temps fort du roman, Isidore doit retrouver M. Beautrelet et Raymonde (que les complices de Lupin ont kidnappée au passage) en résolvant le secret de l'Aiguille creuse. Il y parvient avec l'aide de Louis Valméras, et lorsque son père et Raymonde sont sauvés, intervient une légère coupure dans l'intrigue où tout le monde pense Lupin vaincu. Jusqu'à cette révélation de Massiban : le château de l'Aiguille situé dans le département de la Creuse, que Beautrelet croyait être la clef de l'énigme, n'est en réalité qu'une fausse piste. Et l'enquête redémarre à nouveau.

Il y a peu de temps morts dans ce roman, Beautrelet comme le lecteur vont de surprises en surprises. Mais là où un autre auteur policier ne sème que quelques indices sans en donner la signification avant le chapitre final, Leblanc, en dénouant l'énigme progressivement, récompense d'autant plus son lecteur. Accumuler des pistes sans savoir quoi en faire peut s'avérer frustrant, à plus forte raison quand le détective principal paraît, de son côté, connaître la vérité. Le lecteur devine même le procédé scénaristique très similaire au théâtre classique, qui consiste à ne dénouer l'intrigue qu'au dernier acte.

[67] Jean-Jacques Tourteau, *op. cit.*, p. 89.

Tandis que Beautrelet et Lupin, qui partagent leurs trouvailles dès lors qu'ils sont en mesure de tirer une cohérence à partir des indices amassés, non seulement gratifient la patience du lecteur sans atténuer sa curiosité, mais en plus renoncent à ce dispositif scénaristique qui ne rappelle que trop bien la présence et la volonté de l'auteur, désireux de repousser les révélations. Les personnages de Leblanc n'en deviennent ainsi que plus vraisemblables et participent par la même occasion à l'implication du lecteur.

Or, au cours de sa lecture, le *lectant*, pour réaliser son effort d'analyse et tenter de tirer la cohérence globale de l'œuvre ou de résoudre l'énigme posée par l'intrigue, doit faire un travail de collecte d'informations. Attentif, il peut ainsi remarquer une forte ressemblance, par exemple, entre le Gaston Morel d'*Aurélien*, mari de Bérénice dont il ne satisfait pas le « goût de l'absolu », pharmacien et petit collectionneur d'assiettes, et Charles Bovary, officier de santé dont la médiocrité n'aura de cesse d'exaspérer sa femme. De même, s'il fait suffisamment attention, il est capable de repérer les fusils de Tchekhov, des éléments qui reviendront à coup sûr, même s'il est difficile de deviner sous quelle forme. Cette collecte de données est nécessaire pour mener l'analyse ou l'enquête de l'œuvre. Manquer la ressemblance entre Gaston Morel et Charles Bovary, c'est ne pas comprendre l'attirance de Bérénice pour Aurélien, qui représente pour elle l'histoire d'amour fantasmée et absolue. Passer à côté de la préparation du fusil de Tchekhov, c'est ne pas percevoir l'ampleur du paiement. Or, toutes ces informations sont offertes au lecteur par le biais de son tout premier rapport au texte : la narration.

En nous appuyant sur la théorie de Genette ajustée par Mieke Bal[68], la narration est ce qui met en mot la focalisation. La narration a une place fondamentale dans le travail du *lectant*, pour la simple et bonne raison que ce dont il dispose, c'est ce que le narrateur (et derrière lui, la plupart du temps, l'auteur) a bien voulu lui dire de ce qu'a noté le focalisateur. Si jamais nous sommes confrontés à une narration lacunaire, qui omet un détail important, nous ne pouvons résoudre l'énigme. Ainsi, dans *La Mort qui rôde*, nous ne savons qu'une seule chose, c'est que l'un des habitants du domaine de Maupertuis, propriétaire ou domestiques, en veut à la vie de Jeanne Darcieux. Le focalisateur Lupin, pour la protéger, mène son enquête autour d'elle, mais Leblanc, le narrateur, ne couvre pas cette enquête, et par conséquent nous n'en connaissons le résultat qu'après la révélation de l'identité du coupable, M. Darcieux, qu'on nous a présenté jusque là comme son père. Ce n'est qu'une fois le criminel mis en fuite et Jeanne sauvée que Lupin dévoile le mobile : elle n'est que la belle-fille de M. Darcieux, possède un immense héritage dont il a pour le moment l'usufruit, mais qu'elle récupérera bientôt puisqu'elle est sur le point d'atteindre la

[68] Mieke Bal, *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, coll. Les Instances du récit, 1977

majorité et de se marier. Si nous avions su ces détails auparavant, si le narrateur nous en avait fait part, il ne fait aucun doute que son beau-père aurait d'ores et déjà occupé la place de premier suspect dans l'enquête du lecteur. Conserver secrets ces renseignements nous empêche de résoudre l'énigme ; c'est l'un des quelques exemples où la narration de Leblanc piège délibérément le lecteur, et où, malgré tout l'investissement possible de la part de ce dernier, il est impossible de déduire la fin.

La question de la narration implique celle de la focalisation. Il n'existe que deux nouvelles où Maurice Leblanc n'est pas le narrateur : *L'Arrestation d'Arsène Lupin* et *Le Mystérieux voyageur*. Hormis ces deux exceptions, il est systématiquement le narrateur des récits, et prétend que Lupin lui-même lui énonce les faits après coup. Il est donc un auteur *a posteriori* qui, du fait du recul dont il bénéficie, est capable de focaliser le récit sur ou par d'autres personnages. Dans *L'Aiguille creuse*, Leblanc reste le narrateur, mais la focalisation se fait en majorité par Isidore Beautrelet. Ce sont ses déambulations à travers la Creuse ou la Normandie que nous suivons, ce sont ses raisonnements auxquels nous assistons.

La narration est donc le principal point de repère dont le lectant dispose pour mener l'enquête avec les personnages. Elle est presque une invitation à se prendre au jeu. Et le meilleur exemple de cet investissement de la part du lectant reste la toute première nouvelle mettant en scène le gentleman-cambrioleur : *L'Arrestation d'Arsène Lupin*. Cette nouvelle contient de très nombreux motifs du roman policier, propres à faire participer le lecteur.

Comment s'ouvre la nouvelle ?

> L'étrange voyage ! Il avait si bien commencé cependant ! Pour ma part, je n'en fis jamais qui s'annonçât sous de plus heureux auspices. La *Provence* est un transatlantique rapide, confortable, commandé par le plus affable des hommes. La société la plus choisie s'y trouvait réunie. Des relations se formaient, des divertissements s'organisaient. Nous avions cette impression exquise d'être séparés du monde, réduits à nous-mêmes comme sur une île inconnue, obligés, par conséquent, de nous rapprocher les uns des autres.
>
> Et nous nous rapprochions… (GENTLEMAN, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, p. 11)

Quelle meilleure manière d'interpeller le lecteur qu'une modalité exclamative ? Le choix du premier mot est quant à lui extrêmement révélateur, car l'adjectif « étrange » est parmi les plus disposés à éveiller notre curiosité. Le voyage, lui, est un thème récurrent et assez fantasmé dans la littérature, ce qui est d'autant plus vrai après le XIXème siècle au cours duquel les récits de voyages se sont multipliés et où de nouvelles destinations sont apparues. La première exclamation suffit à susciter la curiosité et l'envie chez le lecteur, ce qui est redoublé par la phrase suivante, qui, en mentionnant le point de départ du récit et en y joignant la conjonction d'opposition « cependant », laisse planer l'ombre d'un élément perturbateur encore inconnu. S'ensuit l'apparition du narrateur à la première personne, un

narrateur qui semble avoir été personnage dans l'intrigue que nous nous apprêtons à découvrir. Or, Vincent Jouve, pour établir la construction d'un personnage en tant que personne, a examiné le système de sympathie, qui passe, selon lui, par trois codes différents : le code narratif, le code affectif et le code culturel. Nous nous concentrerons sur le premier code, puisque les deux autres n'agissent pas sur l'enquête que mène le lecteur au cours d'un roman policier. Jouve définit le code narratif ainsi :

Le regard du lecteur, avant de prendre en écharpe le regard de telle ou telle figure, se confond avec celui du narrateur. Le point de vue de l'énonciation est un point de passage obligé entre le point de vue du lecteur et celui des personnages.

> Celui qui est *à* la même place que moi, c'est donc d'abord celui qui voit *de* la même place que moi. Le lecteur, dès la première ligne, s'identifie au sujet de la narration, à cette voix qui, selon une trajectoire précise, le conduit à travers une succession d'événements. Il a l'impression que l'histoire s'organise tout entière pour cette perspective unique dans laquelle il la lit. Cette identification spontanée au narrateur (que ce dernier soit anonyme ou fortement individualisé), nous proposons de l'appeler, par analogie avec l' « identification cinématographique primaire » dégagée par Christian Metz, « identification lectorale primaire » ou « identification narratoriale ». C'est qu'en imposant au lecteur son point de vue sur l'histoire, le narrateur l'oblige du même coup à entrer dans son jeu. On peut, le temps d'une lecture, s'identifier aussi facilement au narrateur chrétien de *Sous le soleil de Satan* qu'au narrateur athée des *Infortunes de la vertu*.
>
> Lorsque le narrateur est, en outre, un personnage de l'histoire _ comme, par exemple, dans *La recherche*, _ le phénomène est encore plus évident. On s'investit plus aisément dans la figure de Marcel nous contant sa quête esthétique le long des huit volumes de *La recherche* que dans la figure anonyme quoiqu'engagée du narrateur de *L'assommoir* ou de *Germinal*.[69]

Voici donc l'affirmation d'un « je » (« Pour ma part »), qui s'apprête visiblement à raconter son histoire et qui sera notre guide au cours de la nouvelle.

Nouvelle qui nous attire d'ailleurs davantage qu'elle ne nous repousse : à propos de la *Provence*, nous apprenons qu'elle est « confortable », qu'on s'y trouve en présence de « la société la plus choisie », et que nous y sommes oisifs puisque « des divertissements s'y organisaient ». Nous sommes alors bien loin des atmosphères tendues et parfois même macabres des nouvelles de Conan Doyle ou d'Edgar Allan Poe. Au contraire, le narrateur construit presque un petit microcosme de la société idéale où l'on trouve le confort matériel et le luxe du temps libre. A cela s'ajoute le choix du transatlantique : en 1905, pour les Européens, les Etats-Unis suscitent beaucoup de curiosité et de fantasmes romantiques. Non seulement les cirques états-uniens en tournée en Europe diffusent une image très chimérique du far west, mais surtout, en 1905, les Etats-Unis commencent à s'imposer dans la diplomatie mondiale, comme lors de leur intervention à Cuba contre l'Espagne en 1898, et ils diffusent en plus des images d'industrialisation qui donnent l'impression que là-bas, tout est possible. Installer l'intrigue de la nouvelle dans un transatlantique qui navigue vers les Etats-Unis, c'est presque faire voguer le narrateur, et

[69] Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 124-125.

donc le lecteur, vers un jeune pays aux allures d'utopies. Tout est fait pour lui donner envie de rejoindre le narrateur et ses compagnons de voyage.

Cela ne fait que se confirmer avec l'atmosphère de mystère agréable qui se dégage de ce séjour en haute-mer, et qui excite notre curiosité. Les premiers paragraphes alternent entre l'inquiétude et l'excitation, de sorte que nous ne sommes ni tout à fait effrayés ni tout à fait rassurés. Cet entre-deux est particulièrement propice à la curiosité du lecteur, tout d'abord parce qu'il s'agit d'une atmosphère inhabituelle, que l'on rencontre assez peu, mais en plus parce qu'elle tient lieu de situation initiale tout en annonçant l'approche de l'élément perturbateur. « L'impression exquise d'être séparés du monde, réduits à nous-mêmes comme sur une île inconnue » rappelle forcément le récit de Robinson Crusoé, qui, loin d'être exquis, aurait plutôt tendance à susciter l'angoisse de la solitude chez le lecteur. Une attitude aussi détachée face à un destin pour le moins effrayant donne le sentiment de passagers nonchalants, ce qui participe de cet entre-deux bizarre.

> Avez-vous jamais songé à ce qu'il y a d'original et d'imprévu dans ce groupement d'êtres qui, la veille encore, ne se connaissaient pas, et qui, durant quelques jours, entre le ciel infini et la mer immense, vont vivre de la vie la plus intime, ensemble vont défier les colères de l'Océan, l'assaut terrifiant des vagues et le calme sournois de l'eau endormie ?
>
> C'est au fond, vécue en une sorte de raccourci tragique, la vie elle-même, avec ses orages et ses grandeurs, sa monotonie et sa diversité, et voilà pourquoi, peut-être, on goûte avec une hâte fiévreuse et une volupté d'autant plus intense ce court voyage dont on aperçoit la fin du moment même où il commence. (*Id.*, p. 11)

Le narrateur se prend même à deviser, c'est-à-dire l'activité oisive d'après les définitions antiques, et à comparer les dangers de l'océan avec ceux que l'on encourt tous les jours au cours de notre vie, comme un philosophe stoïcien, ce qui renforce encore davantage la tranquillité face à l'inconnu. Avec le recul de la relecture, nous devinons que cette atmosphère double annonce le personnage d'Arsène Lupin lui-même : ni foncièrement mauvais puisqu'il vole au secours des personnes en détresse, ni totalement honnête puisqu'il ment et détrousse. Toutefois le lecteur qui découvre la nouvelle et ne connaît pas encore le gentleman-cambrioleur aura cette sensation étrange d'une présence dissimulée, d'une menace légère et sans gravité. Nous souhaitons alors localiser l'origine de cette menace, mais sans en sentir le besoin urgent, nous nous prenons au jeu parce que nous en ressentons l'envie et non la nécessité vitale qui découle d'un risque, ce qui nous fait davantage penser à un défi qu'à une véritable enquête.

En outre, le narrateur insiste assez fortement sur l'isolement des passagers, sur le huis-clos formé. Or, le huis-clos est le format idéal pour un roman policier, puisqu'il restreint dans l'espace la liste des suspects : en tant que lecteur, j'ai tous les acteurs de l'intrigue sous les yeux, et je sais que le coupable se cache parmi eux. Le transatlantique rend bien évidemment toute évasion rudement impossible. Et si l'isolement, comme nous

l'avons vu, n'est en rien présenté comme désagréable, c'est qu'au contraire il rapproche les passagers de la *Provence*, qui sont presque désignés comme des aventuriers et des explorateurs qui risquent leur vie. Le narrateur auquel s'identifie d'ailleurs le lecteur reste dans un premier temps assez effacé derrière le collectif, puisque la première personne n'apparaît qu'au début du premier paragraphe, pour ensuite être remplacé par un « nous » englobant, qui transforme les passagers du navire en une communauté unie et étanche. Le lecteur est même invité à s'y joindre : nous n'avons pour l'instant aucun récit mais des pensées exprimées au présent de vérité générale, c'est-à-dire que nous sommes tout autant concernés par les phénomènes qui se produisent systématiquement lors des croisières. D'autre part, le narrateur n'ignore pas son destinataire comme cela peut être le cas, par exemple dans les récits réalistes, qui ne s'adressent quasiment jamais directement au lecteur. Or, ici, le narrateur nous invite presque à un dialogue, en nous posant une question adressée directement à la deuxième personne (« Avez-vous jamais songé »). Nous nous frayons donc une petite place parmi ce comité fermé.

Pas si fermé, néanmoins, car une intrusion au caractère assez magique a lieu :

> Mais depuis plusieurs années, quelque chose se passe qui ajoute singulièrement aux émotions de la traversée. La petite île flottante dépend encore de ce monde dont on se croyait affranchi. Un lien subsiste, qui ne se dénoue que peu à peu, en plein Océan, et peu à peu, en plein Océan, se renoue. Le télégraphe sans fil ! appels d'un autre univers d'où l'on recevrait des nouvelles de la façon la plus mystérieuse qui soit ! L'imagination n'a plus la ressource d'évoquer des fils de fer au creux desquels glisse l'invisible message. Le mystère est plus insondable encore, plus poétique aussi, et c'est aux ailes du vent qu'il faut recourir pour expliquer ce nouveau miracle.
>
> Ainsi, les premières heures, nous sentîmes-nous suivis, escortés, précédés par cette même voix lointaine qui, de temps en temps, chuchotait à l'un de nous quelques paroles de là-bas. Deux amis me parlèrent. Dix autres, vingt autres nous envoyèrent à tous, à travers l'espace, leurs adieux attristés ou souriants. (*Ibid.*)

Intrusion annoncée par la conjonction d'opposition « mais », le télégraphe a tout du miraculeux, de l'inexplicable, il échappe même presque à l'entendement puisqu'on ne le nomme pas tout de suite, puisqu'il est ce « quelque chose qui se passe », cet événement insaisissable et fascinant, et puisque face à lui « l'imagination n'a plus la ressource ». En aucun cas sa description n'est effrayante, mais elle conserve un caractère secret et merveilleux : les mots écrits deviennent capable de « chuchoter », s'émancipent du papier pour se transformer en une « voix lointaine » rassurante car elle « escorte ». Personnifiée, elle nous donne l'impression d'une présence invisible, infiniment supérieure, mais bienveillante.

Et comme par hasard, c'est de cette voix mystérieuse que tombe la nouvelle :

> Or, le second jour, à cinq cents milles des côtes françaises, par un après-midi orageux, le télégraphe sans fil nous transmettait une dépêche dont voici la teneur :
>
> *Arsène Lupin à votre bord, première classe, cheveux blonds, blessure avant-bras droit, voyage seul, sous le nom de R…*

A ce moment précis, un coup de tonnerre violent éclata dans le ciel sombre. Les ondes électriques furent interrompues. Le reste de la dépêche ne nous parvint pas. Du nom sous lequel se cachait Arsène Lupin, on ne sut que l'initiale. (*Id.*, p. 12)

L'apparition de Lupin ne se fait pas sans une certaine touche de fantastique, ici : tout à coup, ce télégraphe qui ne devait laisser passer que des paroles, introduit la présence d'une personne à part entière. La conjonction « or » et la précision de la situation spatio-temporelle annoncent aussitôt l'irruption de l'élément perturbateur, qui apparaît sous la forme d'un nom que le titre nous avait fait attendre. Et alors que le télégraphe devait nous donner tous les indices pour l'identifier, ce qui est presque présenté comme une force divine sauve de justesse la couverture du gentleman-cambrioleur : « un coup de tonnerre violent éclata dans le ciel sombre ». Protégé par les forces naturelles, Lupin reste caché, mais à présent le lecteur dispose d'indices pour débuter l'enquête, et nous comprenons immédiatement qu'il faut procéder par élimination et trouver en première un homme blond, seul, blessé au bras et dont le nom commence par la lettre R.

A partir de ce moment-là, l'enquête va effectivement pouvoir commencer. Au sein du huit-clos de la première classe, les passagers sont désormais animés par le soupçon et la curiosité.

Qu'on se rende bien compte de ceci : Arsène Lupin allant et venant dans le cadre relativement restreint d'un transatlantique, que dis-je ! dans ce petit coin des premières où l'on se retrouvait à tout instant, dans cette salle à manger, dans ce salon, dans ce fumoir ! Arsène Lupin, c'était peut-être ce monsieur… ou celui-là… mon voisin de table… mon compagnon de cabine… (*Ibid.*)

Jusque là, les passagers de première classe formaient une communauté dont le narrateur ne parlait qu'en employant un « nous » solidaire. A présent, cette communauté se trouve scindée, comme la phrase par les points de suspension ; les suspects n'ont pas de nom, pas d'identité outre leur rapport au narrateur. L'absence enfin de conjonction fait régner le soupçon partout : Leblanc n'a pas écrit « ce monsieur, ou celui-là, ou mon voisin de table, ou mon compagnon de cabine », une succession de suggestions qui, avec l'opposition, se seraient contredites l'une l'autre. Si Arsène Lupin était le voisin de table, alors il ne pourrait pas être le compagnon de cabine. Les points de suspension n'opèrent pas cette élimination : au contraire, puisqu'absolument chaque homme est suspect simultanément. L'aura d'Arsène Lupin se fait sentir derrière chaque passager de la première classe.

Au passage, le lecteur fait la connaissance de son narrateur, monsieur d'Andrézy, et de la jeune femme avec qui il passe le plus clair de son temps, miss Nelly Underdown. Notre guide s'affirme enfin en tant qu'individualité, et fait part au lecteur de ses sentiments les plus intimes, ce qui ne fait que renforcer, sinon l'identification dont parle Vincent Jouve, du moins la complicité entre nous et lui. Par la même occasion, d'Andrézy présente

son rival, « un assez beau garçon, élégant, réservé, dont [miss Nelly] paraissait quelquefois préférer l'humeur taciturne » (*Id.*, p. 13). Nous avons enfin la mention rapide de lady Jerland, l'amie de miss Nelly. Comme dans tout bon huit-clos, nous disposons à présent d'un petit nombre d'acteurs de l'enquête à laquelle nous allons procéder. Précisons que, dans le passage que nous allons à présent examiner, les personnages sont sur le pont, au soleil, « agréablement installés dans des rocking-chairs » (*Ibid.*). L'enquête est menée pendant une séance de bronzage, ce qui, comme tout depuis le début de la nouvelle, la rend davantage ludique et légère que véritablement urgente.

Il est facile pour le lecteur de mener son investigation, puisque le narrateur auquel il s'identifie est celui qui la fait le plus progresser. Ami avec le commandant, il dispose d'informations précises et utiles comme la liste des passagers. Miss Nelly, qui semble s'avouer vaincue devant l'enquête, est le prétexte parfait pour que d'Andrézy, pédagogue, répète le raisonnement que le lecteur a fait si tôt qu'il a eu le signalement de Lupin.

> - Je ne sais rien de précis, mademoiselle, lui répondis-je, mais est-il impossible de conduire nous-mêmes notre enquête, tout aussi bien que le ferait le vieux Ganimard, l'ennemi personnel d'Arsène Lupin ?
> - Oh ! oh ! vous vous avancez beaucoup !
> - En quoi donc ? Le problème est-il si compliqué ?
> - Très compliqué.
> - C'est que vous oubliez les éléments que nous avons pour le résoudre.
> - Quels éléments ?
> - 1e Lupin se fait appeler monsieur R…
> - Signalement un peu vague.
> - 2e Il voyage seul.
> - Si cette particularité vous suffit !
> - 3e Il est blond.
> - Et alors ?
> - Alors nous n'avons plus qu'à consulter la liste des passagers et à procéder par élimination. (*Ibid.*)

Après la remémoration du signalement du gentleman-cambrioleur, apparaît enfin l'outil dont le lecteur avait besoin pour démarrer véritablement l'investigation : la liste des passagers. Dès que le télégramme a donné les indices, notre entendement a compris qu'il fallait débusquer parmi les membres de la petite communauté celui qui répondrait à chacun des critères. Mais le lecteur est confronté à un monde fictif qu'il ne peut observer que par la fenêtre qu'est la narration. Il lui est impossible d'y accéder lui-même. Tant que le narrateur ne lui donne pas l'occasion d'examiner cette liste, l'enquête qu'il a envie de mener reste au point mort. Le fait que d'Andrézy nous permette d'aller plus loin est gratifiant, et renforce la complicité entre le narrateur et le lecteur, qui se rejoignent dans la méthode d'investigation.

Après que le narrateur a examiné les passagers de première classe, un seul nom correspond en tout point au signalement d'Arsène Lupin : il s'agit de Rozaine, le rival d'Andrézy auprès de miss Nelly. Celui-ci ne cherche même pas à se défendre, ironise plutôt, et lorsqu'on lui demande de présenter son bras pour vérifier s'il y est blessé, il

montre le bras gauche, ce qui le rend d'autant plus suspect. Cette fois-ci, le lecteur, mobilisant ses facultés de lectant, comprend certainement que Rozaine n'est pas Lupin, pour la raison qu'il sait qu'un récit policier doit le surprendre. Or, Rozaine est non seulement le rival d'Andrézy, c'est-à-dire que dès son apparition le narrateur a fait naître vis-à-vis de lui des sentiments de méfiance chez le lecteur, mais en plus la conclusion de l'enquête est beaucoup trop simple, se fait sur des rocking-chairs, au cours d'un bain de soleil, alors que Lupin avait jusque là quelque chose de fantastique et d'imprenable.

Les personnages soupçonnent Rozaine parce qu'il correspond au signalement de Lupin, et parce que ce signalement est tout ce dont ils disposent. En revanche, le lecteur bénéficie non seulement des indices laissés par le télégramme, mais également de son expérience de lecture. Il sait que, malgré toutes les preuves accumulées contre Rozaine, l'enjeu de la nouvelle est de le surprendre. L'atmosphère sur le *Provence* et le personnage de Lupin ont été trop bien construits, leur caractère énigmatique trop souligné, pour que l'auteur atrophie lui-même cette préparation avec un paiement aussi simple, voire aussi trivial. Et si, lors de la première lecture, nous ne faisons pas strictement ce raisonnement formulé, si nous nous laissons avant tout porter par le récit, il n'en demeure pas moins que les accusations contre Rozaine ne suffisent pas à étancher notre curiosité ; nous nous doutons que le mystère n'est pas encore éclairci. C'est bien la preuve que le lecteur est attentif à la dynamique de lecture. Les personnages, pour mener l'enquête, sont limités aux indices factuels qu'ils trouvent dans la scène de crime fictive, tandis que le lecteur, en plus de ces indices factuels, trouve également des pistes dans la manière dont est agencée la nouvelle.

S'ensuit un véritable acharnement sur Rozaine, arrêté et interrogé par le commandant, évité par ses anciens camarades de traversée, délaissé par miss Nelly, acharnement qui ne fait toutefois que conforter le lecteur dans ce sentiment de fausse piste. Il est même confirmé par l'enquête menée par le commandant, qui ne trouve aucune anomalie dans ses papiers ni dans ses alibis. Pendant ce temps, Arsène Lupin semble toujours intouchable, dérobe les bijoux de lady Jerland et la montre du commandant, et laisse derrière lui une fine touche d'humour qui contraste d'autant plus avec le caractère sombre de Rozaine.

A la fin de la traversée, le gentleman-cambrioleur rôde toujours et les passagers s'inquiètent de plus en plus.

Ce fut la terreur. On n'osa plus rester seul dans sa cabine, et pas davantage s'aventurer seul aux endroits trop écartés. Prudemment on se groupait entre gens sûrs les uns des autres. Et encore, une défiance instinctive divisait les plus intimes. C'est que la menace ne provenait pas d'un individu isolé, et par là même moins dangereux. Arsène Lupin, maintenant c'était… c'était tout le monde. Notre imagination surexcitée lui attribuait un pouvoir miraculeux et illimité. On le supposait capable de prendre les déguisements les plus

inattendus, d'être tour à tour le respectable major Rawson ou le noble marquis Raverdan, ou même, car on ne s'arrêtait plus à l'initiale accusatrice, ou même telle ou telle personne connue de tous, ayant femme, enfants, domestiques.

Les premières dépêches sans fil n'apportèrent aucune nouvelle. Du moins le commandant ne nous en fit point pat, et un tel silence n'était pas pour nous rassurer.

Aussi, le dernier jour parut-il interminable. On vivait dans l'attente anxieuse d'un malheur. Cette fois, ce ne serait plus un vol, ce ne serait plus une simple agression, ce serait le crime, le meurtre. On n'admettait pas qu'Arsène Lupin s'en tînt à ces deux larcins insignifiants. Maître absolu du navire, les autorités réduites à l'impuissance, il n'avait qu'à vouloir, tout lui était permis, il disposait des biens et des existences. (*Id.*, p. 18)

La nouvelle a débuté par « *l'étrange voyage* ». La fin de la traversée, annoncée par « les premières dépêches sans fil » et « le dernier jour », signifie donc que le récit lui aussi touche bientôt à son terme. Une fin, dans une nouvelle ou un roman, est une rupture avec un univers fictif auquel on s'est habitué, d'où la tension grandissante à l'approche de cette conclusion. C'est d'autant plus fort ici que la présence de Lupin a participé de l'inquiétude du voyage. Le lecteur sent qu'il approche de la révélation finale, et d'après ce que le titre a annoncé, l'arrestation du gentleman-cambrioleur. L'angoisse de la conclusion du récit s'assimile à celle des personnages. Etrangement, alors que se rapprocher du terme de la croisière aurait dû en quelque sorte être un soulagement, puisque l'on discerne la fin du calvaire, les passagers ne le ressentent pas ainsi. Au contraire, naît chez eux la paranoïa : la confiance a disparu, la communauté unie présentée dans les premiers paragraphes de la nouvelle se disloque sous le poids du soupçon, qui semble même fausser l'entendement logique, étant donné qu'on oublie les indices qui ont quelques temps plus tôt été les seuls repères auxquels s'accrocher (« on ne s'arrêtait plus à l'initiale accusatrice »). Cette tension propre à l'univers fictif, à la construction scénaristique d'une nouvelle policière, est intégrée parmi les personnages eux-mêmes, comme s'ils étaient eux aussi des lecteurs du genre policier et qu'au même titre que le lecteur réel, ils s'attendaient à la catastrophe finale. Là encore, le récit et la dynamique de lecture sont étrangement similaires.

Enfin, lorsqu'arrive le *Provence* débarque, lorsque les passagers sont examinés un à un par Ganimard lui-même et que l'on sera fixé _ ou non _ sur l'identité d'Arsène Lupin, le narrateur et miss Nelly restent au bastingage pour observer l'inspecteur, en véritables spectateurs désireux qui espèrent assister à l'arrestation. Ils ont alors la même place que le lecteur, qui a le recul sur la scène permis par la lecture, et qui n'a d'autre souhait que de voir Lupin démasqué et toute l'énigme de la croisière résolue.

Les passagers défilent devant Ganimard, aucun ne fait réagir l'inspecteur, devenu le gage de l'innocence. En effet, lorsque vient le tour de Rozaine, les personnages retiennent leur souffle.

- C'est peut-être lui tout de même, me dit miss Nelly… Qu'en pensez-vous ?

- Je pense qu'il serait fort intéressant d'avoir sur une même photographie Ganimard et Rozaine. Prenez donc mon appareil, je suis si chargé.

Je le lui donnai, mais trop tard pour qu'elle s'en servît. Rozaine passait. L'officier se pencha à l'oreille de Ganimard, celui-ci haussa légèrement les épaules, et Rozaine passa.

Mais alors, mon Dieu, qui était Arsène Lupin ?

- Oui, fit-elle à haute voix, qui est-ce ? (*Id.*, p. 19)

Le fait que tous les précédents suspects sont déjà passés, le nombre de soupçons qui ont pesé jusque là sur Rozaine, l'accusation que miss Nelly formule à haute voix et la suggestion de la photographie sont autant d'éléments qui augmentent quelque peu la tension autour de cette confrontation, tension qui retombe lorsque Ganimard l'ignore, et laisse le lecteur ainsi que le narrateur sur cette seule question : « qui était Arsène Lupin ? », interrogation d'autant plus forte que miss Nelly la répète en écho, alors qu'elle n'est pas sensée l'avoir entendue. Nous avons donc le lecteur, le narrateur et un personnage tous trois impuissants devant l'énigme posée.

Il s'agit de la dernière question que se pose le lecteur avant la résolution de l'énigme par Ganimard, qui par la suite reconnaît Arsène Lupin en la personne du narrateur et brise de ce fait toute la complicité née entre d'Andrézy et nous.

Malgré cette trahison finale dissimulée dans la narration même et donc imperceptible pour le lecteur, l'atmosphère entre tranquillité et inquiétude, le motif du huis-clos, le narrateur avec lequel nous menons l'enquête, et enfin les indices dont nous disposons avec le recul de la lecture sont autant d'éléments qui nous impliquent et nous aident dans la poursuite du gentleman-cambrioleur. Et si Maurice Leblanc ne fait pas de cette dynamique de lecture un point prédominant dans toutes ses nouvelles, il n'en demeure pas moins qu'il accorde une place non négligeable à l'action du lectant et donc à son implication dans l'intrigue.

b. La complicité dans le rire

Il n'aura pas échappé au lecteur que Lupin possède un sens de l'humour aiguisé. Tantôt farceur enfantin, tantôt maître de l'ironie, il rit de tout et de lui-même, et s'amuse autant qu'il amuse le lecteur. Or, non seulement le rire et la tonalité comique sont de manière générale un moyen très efficace pour tisser des liens de complicité, mais ici, à défaut de pouvoir dresser le portrait physique d'un personnage constamment travesti, la reconnaissance du cambrioleur passe précisément par son rire et son attitude de farceur. Il s'agit du seul signe de reconnaissance vraiment fiable d'un personnage passé maître dans l'art du déguisement et du jeu d'acteur. C'est la raison pour laquelle la tonalité comique aura, pour le lecteur des aventures de Lupin, une place particulièrement signifiante.

Avant toute chose, définissons la manière dont Lupin apparaît au lecteur de prime abord. Dans la plupart, sinon la grande majorité, des scénarios de Maurice Leblanc, et dans de nombreux romans policiers de la première moitié du XXème siècle, la fausse identité s'avère souvent la clé de l'énigme à laquelle est confronté le lecteur. On se

souvient du personnage de Fantômas, contemporain de Lupin, et dont le principal enjeu des romans était de savoir sous quel masque il se cachait. Car, à une époque où il n'existe encore aucun système de reconnaissance ADN ou fichiers de données informatiques, qui sont devenus des outils récurrents dans les intrigues policières d'aujourd'hui, lorsqu'un personnage a menti sur son identité, c'est-à-dire sur le fondement même de sa personne, sur l'essence de son être, tous les éléments donnés à son propos, qui pourraient servir un tant soit peu d'alibi, s'écroulent. Mentir sur son identité, se travestir, revient non seulement à trahir les personnages que côtoie le déguisé, mais également à trahir le lecteur dans le crédit qu'il porte à la narration.

Arsène Lupin est féru de ce mensonge primordial. Le déguisement est l'une de ses armes les plus efficaces. Par conséquent, lorsqu'il s'agit, dans une enquête, d'identifier Lupin, absolument tous les personnages sont suspects. L'un des exemples les plus flagrants se trouve dans *L'Aiguille creuse* : peu après que Lupin a enlevé son père, Isidore Beautrelet en remonte la piste et le retrouve sous bonne garde dans le château de l'Aiguille. Le jeune protagoniste fait preuve d'une grande prévoyance, prend de lui-même les initiatives et semble par conséquent avoir l'avantage aux yeux du lecteur. Pour recueillir des informations, auprès du notaire, lui-même emploie une fausse identité : « *Il raconta que le pays lui plaisait, et que, s'il trouvait une demeure convenable, il s'y installerait volontiers avec ses parents* » (AIGUILLE, p. 382). Les habitudes douteuses du locataire actuel, le baron Anfredi, éveillent les soupçons du jeune détective, et Beautrelet va donc trouver le propriétaire du château, Louis Valméras. L'intervention de ce dernier est une aubaine pour le jeune homme qui, grâce à lui, entre dans le château et parvient non seulement à sauver son père mais également Raymonde de Saint-Véran que Lupin convoite depuis le début du roman. Le lecteur apprend par la suite, au cours d'un bref sommaire, qu'après un séjour à Nice qui réunit Beautrelet, Louis Valméras et la famille de Saint-Véran, ont lieu les fiançailles puis le mariage de Raymonde et Valméras. Leblanc le dit lui-même, tout semble échapper au cambrioleur, et la victoire du protagoniste et de ses nouveaux amis paraît certaine. Or, lors du dernier acte du roman, Beautrelet découvre que Louis Valméras est en réalité Arsène Lupin lui-même.

> L'homme qu'il avait en face de lui, l'homme que toute la force brutale des événements l'obligeait à considérer comme Arsène Lupin, cet homme c'était Valméras. Valméras ! le propriétaire du château de l'Aiguille. Valméras ! celui-là même auquel il avait demandé secours contre Arsène Lupin. Valméras ! son compagnon d'expédition à Crozant. Valméras ! le courageux ami qui avait rendu possible l'évasion de Raymonde en frappant ou en affectant de frapper, dans l'ombre du vestibule, un complice de Lupin ! (AIGUILLE, p. 432)

Tous les événements depuis leur rencontre prennent alors un nouvel éclairage : le jeune protagoniste ainsi que le lecteur réalisent qu'il a fait exactement ce que son

adversaire attendait de lui. Il est intéressant de noter comment Arsène Lupin, dont Beautrelet a trouvé le repère, et vis-à-vis de qui Maurice Leblanc a grandement fait monter l'attente, est relégué à l'apodose de la phrase quand le nom de Valméras en constitue la clausule. Ce qui signifie que l'intérêt n'est pas de retrouver le cambrioleur, puisque le lecteur se doutait bien qu'il assisterait d'ici peu à la confrontation finale entre les adversaires, mais de mettre en exergue la tromperie dont Beautrelet et le lecteur ont été victimes. Le passage au discours indirect libre, l'anaphore de la modalité exclamative « *Valméras !* » et l'épanorthose « *en frappant ou en affectant de frapper* » rendent d'autant plus violentes la révélation et ses implications. La véritable identité de Valméras redistribue la donne et provoque un renversement complet du sens de la narration. Par son travestissement, Lupin est capable de corrompre les ressorts mêmes du roman policier.

Ce procédé, que l'on pourrait considérer comme un *deus ex machina* abusif et une tromperie injuste que le lecteur n'a aucun moyen d'éviter, est déjà présent dans la toute première aventure de Lupin : *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, qui ne devait alors qu'être une nouvelle isolée à l'occasion de la promotion de la revue *Je sais tout*, a sans doute été écrite à partir de l'idée de départ d'une narration qui induit le lecteur en erreur. Et pour cause : Lupin lui-même en est le narrateur. Come nous venons de le voir, au cours de ce voyage en transatlantique, la principale distraction des passagers, et par la même occasion du lecteur, est de découvrir sous quel masque se cache Arsène Lupin, dénoncé par le télégramme. Si de nombreuses fausses pistes sont disséminées pour tromper aussi bien les passagers que le lecteur, comme la première lettre du pseudonyme ou bien le fait que le cambrioleur voyagerait seul, si nous sommes incapables de prédire la chute de la nouvelle, c'est bien parce que Lupin s'est dissimulé sous la personne du narrateur, celui à qui nous devrions normalement pouvoir accorder notre confiance. Au cours de la petite enquête que réalise lui-même le lecteur à travers son parcours, certainement se doute-t-il que le premier et principal suspect, Rozaine, qui correspond en tout point au signalement du cambrioleur, n'est qu'une fausse piste, puisqu'il est désigné dès le début de la nouvelle, et ne promet pas une chute suffisamment violente. Mais cette enquête que le lecteur réalise, il la réalise à partir des éléments que lui fournit le narrateur, le premier et le seul en qui il peut réellement avoir confiance. Sans doute le lecteur du XXIème siècle se laissera-t-il moins berner, puisque le principe du narrateur trompeur a été repris, notamment dans le roman *Le Meurtre de Roger Ackroyd* par Agatha Christie ; mais à une époque où le roman policier est encore un genre jeune et alors que Lupin fait tout juste son entrée en scène, le lecteur de roman policier de 1905 n'a pas encore rencontré de raison de se méfier de la narration. Le

déguisement permettait donc déjà de corrompre la narration, de même que l'a fait Louis Valméras.

Après que Ganimard a reconnu et arrêté Lupin, s'ensuit la conclusion de la nouvelle, narrée non pas par le cambrioleur mais par Maurice Leblanc, qui achève la présentation du personnage. Pour ce faire, il bénéficie de plusieurs possibilités. La personnalité de Lupin est riche et complexe ; l'aventure se déroule alors que sa réputation n'est déjà plus à faire, puisqu'on parle du « *fameux Arsène Lupin* » (*op. cit.*, p. 12). Or, plutôt que de sélectionner un trait de sa personnalité ou bien un fait marquant de sa biographie, son historiographe choisit de décrire son apparence physique.

> Son portrait ? Comment pourrais-je le faire ? Vingt fois j'ai vu Arsène Lupin, et vingt fois c'est un être différent qui m'est apparu… ou plutôt, le même être dont vingt miroirs m'auraient renvoyé autant d'images déformées, chacune ayant ses yeux particuliers, sa forme spéciale de figure, son geste propre, sa silhouette et son caractère.
>
> - Moi-même, me dit-il, je ne sais plus bien qui je suis. Dans une glace je ne me reconnais plus.
>
> Boutade, certes, et paradoxe, mais vérité à l'égard de ceux qui le rencontrent et qui ignorent ses ressources infinies, sa patience, son art du maquillage, sa prodigieuse faculté de transformer jusqu'aux proportions de son visage, d'altérer le rapport même de ses traits entre eux. (GENTLEMAN, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, p. 21)

Souligner, dès la première aventure publiée du cambrioleur, les proportions de son talent d'acteur fait quasiment office de pacte de lecture : Leblanc nous informe ici que Lupin peut être absolument n'importe qui. Nous devons nous attendre à être trompés, puisque parmi les personnages que nous rencontrerons, se trouvera toujours un comédien déguisé aux intentions troubles, et capable de se dissimuler sous les traits du narrateur. Il s'agit même de l'essence aussi bien du cambrioleur que des intrigues de Leblanc. Dans une affaire où Lupin est impliqué, on ne peut être sûr d'aucune identité apparente.

Pourtant, l'avertissement de Leblanc ne concerne ici que l'aspect physique, et si Lupin est un acteur hors-pair capable de jouer n'importe quel rôle, s'il va jusqu'à oublier son apparence originelle derrière ses innombrables masques, il est une chose qui permettra aussi bien au lecteur qu'aux personnages de le reconnaître malgré tout. Lupin rit, plaisante, s'amuse, s'émerveille, s'esclaffe. Peu importe l'identité factice qu'il porte (quand bien même la plupart de ses pseudos sont ceux de jeunes dandys de la haute-société ou d'hommes à la situation très confortable, médecins, officiers militaires, etc.), lorsqu'il choisit de se dévoiler, il lui suffit de laisser libre cours à sa gaieté naturelle. Après le cambriolage du château d'Ambrumésy, après que Beautrelet l'a déclaré mort, lors de sa réapparition, Leblanc le reconnaît malgré son déguisement grâce à son rire : « Ah ! ce rire ! ce rire jeune et clair, dont l'ironie amusante m'avait si souvent diverti !... Je frissonnai. Etait-ce possible ? » (AIGUILLE, p. 356)

On retrouve une scène identique et d'autant plus frappante dans la nouvelle intitulée *L'Evasion d'Arsène Lupin*, puisque l'extrait suivant se situe peu après le procès du

cambrioleur. Au cours de la séance, qui a été très médiatisée, autour de laquelle presque toute la population de Paris s'est affairée, désireuse de voir l'évasion du cambrioleur, Ganimard, son vieil adversaire, a décrété publiquement que l'accusé présent, qui prétendait être un dénommé Désiré Baudru, n'était pas Lupin. Après une grande émotion, la séance est levée et Baudru libéré, alors Ganimard le suit discrètement, et s'approche finalement pour entamer la conversation, ce à quoi l'autre répond :

> Un silence. Et soudain, dans ce silence, un éclat de rire retentit, mais un rire joyeux, heureux, le rire d'un enfant pris de fou rire et qui ne peut s'empêcher de rire. Nettement, réellement, Ganimard sentit ses cheveux se hérisser sur le cuir soulevé de son crâne. Ce rire, ce rire infernal qu'il connaissait si bien !... (GENTLEMAN, *L'Evasion d'Arsène Lupin*, p. 49)

Pour rendre d'autant plus puissante cette hilarité, Leblanc oppose à une phrase nominale très brève (« *Un silence* ») une phrase plus longue, et qui se prolonge à travers le développement du mot « *rire* » répété cinq fois. On a l'impression d'un écho, comme si ce rire de Lupin résonnait et brisait le silence de la scène. Car Lupin est un personnage bruyant, énergique, qui casse la monotonie du quotidien. Par deux fois dans la conclusion de la nouvelle *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, Leblanc parle du « *silence de* [s]*on cabinet de travail* » (GENTLEMAN, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, p. 21) qu'interrompent les irruptions du cambrioleur. Le comique participe de sa dynamique, tant et si bien que c'est par ce rire que Ganimard le reconnaît. Tout le génie de cette évasion, le seul ressort sur lequel repose ce coup est le changement d'apparence : Lupin ne doit son évasion qu'à des changements physiques, et montre ainsi à quel point l'apparence s'avère artificielle au premier sens du terme. A cette apparence amovible il oppose l'essence de sa personne, son identité véritable, grâce au rire.

Ainsi, malgré les grimages de Lupin, si nombreux qu'il en a oublié son physique naturel, il reste identifiable grâce à son humour, à sa gaieté spontanée, à sa dynamique d'enfant énergique et farceur. Cette attitude permet non seulement aux personnages que côtoie Lupin de le reconnaître, mais également au lecteur de deviner, derrière tel protagoniste de telle intrigue, le cambrioleur déguisé, avant qu'ait lieu la révélation finale. On se souvient de l'apparition de Lupin, dans *L'Île aux trente cercueils*. Tout au long de ce roman, le cambrioleur se fait attendre ; en lieu et place de protagoniste, nous suivons Véronique sur l'île de Sarek, à la recherche de son fils et poursuivie par Vorski, son mari poussé par une folie meurtrière et persuadé d'être le prince annoncé par une prophétie celtique. Le roman est profondément sombre, des scènes entières sont réellement angoissantes voire terrifiantes, l'antagoniste enchaîne des crimes étonnement violents aux vu des précédents ouvrages de Leblanc, et il semble vainqueur lorsqu'apparaît un vieux druide loufoque qui ridiculise joyeusement Vorski, tourne en dérision tous les symboles

sacrés dans lesquels il s'est reconnu, et soulage le lecteur qui retenait son souffle depuis le tout premier chapitre. Il n'est pas difficile pour le lecteur d'y reconnaître Lupin, dont le fils de Véronique avait annoncé la possible venue quelques chapitres auparavant. Car qui d'autre que lui peut faire preuve de tant d'assurance et de dérision face à un antagoniste aussi terrible que Vorski ?

Le rire, un procédé généralement connu pour créer un effet de complicité entre l'énonciateur et le destinataire, devient chez Lupin l'un des seuls et sans doute le plus efficace des signes de reconnaissance dont le lecteur bénéficie. Véritable boute-en-train, il ne manque jamais d'asséner le trait d'esprit piquant et d'ironiser sur des faits de société qui ne manqueront pas de faire sourire son lecteur. Or, non seulement l'humour crée une proximité entre Lupin créateur de l'effet comique et son lecteur qui en est le récepteur ; mais à cette complicité s'ajoute le caractère social du comique. L'humour est un phénomène de communauté très fortement modelé par le milieu et le contexte dans lequel il s'inscrit. Quand Lupin enchaîne blagues et traits d'esprit, il ne manque pas de disséminer des références et touches d'humour qui relèvent d'un paradigme culturel proche du lecteur. Il rassure et flatte donc ce dernier qui se satisfait de reconnaître et de rire du ton comique du cambrioleur.

Le Bouchon de cristal est un roman qui s'inspire du scandale de l'affaire de Panama et du contexte de profonde hostilité de l'opinion publique vis-à-vis de certains membres du Parlement. Lupin y affronte Daubrecq, un député véreux qui, en possession d'une liste compromettant plusieurs noms célèbres, s'en sert pour faire chanter des politiciens tout aussi malhonnêtes. Les boutades lancées au statut de député font foison. Alors qu'il tentait d'inspecter discrètement le bureau de son adversaire, Lupin est pris la main dans le sac, ridiculisé et poliment chassé. Une fois dehors, honteux et hors de lui, le cambrioleur s'épanche en insultes dans une gradation ascendante dont on ne peut que savourer le point culminant : « *Bougre de coquin ! […] Misérable ! Canaille ! Député !* » (BOUCHON, p. 999). L'incongruité de l'emploi de ce mot ainsi que la spontanéité de Lupin et le naturel avec lequel il en fait une insulte relèvent d'une ironie qui fait sourire et paraît même d'une actualité surprenante. On retrouve cette dérision de l'homme politique en conclusion du roman, lorsque, finalement en possession de la liste de Daubrecq, le cambrioleur exige la démission de Prasville, le secrétaire général de la Préfecture de police. Lorsque celui-ci lui demande pour quelle raison demande-t-il sa démission, Lupin lui répond :

> Parce qu'il est immoral qu'un des postes les plus élevés de la Préfecture de Police soit occupé par un homme dont la conscience n'est pas nette. Faites-vous octroyer une place de député, de ministre ou de concierge, enfin toute situation que votre réussite vous permettra d'exiger. (BOUCHON, p. 1143)

Là où la conscience morale d'un secrétaire général de préfecture devrait être irréprochable, il est acceptable, d'après Lupin, qu'il n'en soit pas de même pour un député ou un ministre. Est-ce une critique revendiquée de Leblanc ou bien est-ce parce qu'il est de bon ton de tourner en dérision le milieu politique, toujours est-il que dans un contexte de scandale médiatisé, les plaisanteries et les commentaires ironiques du cambrioleur trouvent leur résonance chez le lecteur, qui, en plus de rire avec le personnage, trouve un humour qui correspond à son environnement.

Si la relation entre le personnage et le lecteur, leur interaction se font grandement au moyen du talent de Lupin pour le comique et l'ironie, c'est que ce personnage aime se donner en spectacle, et s'il a un goût très prononcé pour le grandiloquent théâtral, cela ne se fait pas sans une grande touche d'humour, que ce soit pour se moquer des autres ou de lui-même. On constate son talent pour amuser les foules dans les nombreux communiqués qu'il envoie à la presse ou à ses victimes, souvent au terme de son aventure, en guise d'épilogue.

La nouvelle intitulée *Le Mariage d'Arsène Lupin* met en scène ce rapport de Lupin à son public, puisque, pour s'emparer des onze millions de francs d'Angélique de Sarzeau-Vendôme, le cambrioleur projette de l'épouser. Pour ce faire, il élabore un véritable phénomène de pression médiatique autour de la famille de la jeune femme pour la forcer à épouser l'un de ses cousins, sous les traits duquel se cache en réalité le malfrat.

La nouvelle s'ouvre sur deux faire-parts rédigés par Lupin, annonçant son prochain mariage avec Angélique.

> Monsieur Arsène Lupin a l'honneur de vous faire part de son mariage avec Mademoiselle Angélique de Sarzeau-Vendôme, princesse de Bourbon-Condé, et vous prie d'assister à la bénédiction nuptiale qui aura lieu en l'église Sainte-Clotilde.
>
> Le duc de Sarzeau-Vendôme a l'honneur de vous faire part du mariage de sa fille Angélique, princesse de Bourbon-Condé, avec Monsieur Arsène Lupin, et vous prie… (CONFIDENCES, *Le Mariage d'Arsène Lupin*, p. 958)

Ce choix du faire-part permet à la nouvelle de démarrer sur une dynamique de complicité. Le faire-part, bien qu'étant une annonce officielle, implique que l'expéditeur et le destinataire se connaissent. Ici, il s'agit qui plus est de diffuser la nouvelle d'un mariage, donc un événement personnel et majeur au cours d'une vie. Or, le fairepart est rapporté directement dans le texte, ce qui a pour effet l'apparition de la deuxième personne. Les premières lignes de la nouvelle semblent s'adresser au lecteur lui-même. Elles n'invitent pas seulement au mariage annoncé, mais aussi à entrer dans le récit de manière plus dynamique. En plus de l'apostrophe, il apparaît très vite au lecteur que Lupin s'amuse et l'invite à rire avec lui, de par l'incongruité de la situation. Tout d'abord, depuis son apparition, Lupin a majoritairement été présenté comme un aventurier et un hors-la-loi, ce

qui contraste avec le caractère officiel et rangé d'un mariage. Ensuite, les prestigieux noms et titres d'Angélique associés au nom d'Arsène Lupin, qui appelle l'image du sympathique gredin, surprennent et amusent d'autant plus que tout au long de la première partie, nous voyons le père de la fiancée, le duc Jean de Sarzeau-Vendôme, enrager contre le cambrioleur. Le comique de situation d'un père qui découvre les fiançailles de sa fille et du décalage entre les deux fiancés donnent à la nouvelle un ton léger, et Lupin s'en donne à cœur joie, puisqu'il prolonge la farce dans un échange téléphonique au cours duquel il se montre extrêmement respectueux vis-à-vis de la victime dont il ridiculise pourtant la réputation.

> - Mais enfin, monsieur, qui êtes-vous ?
> - Comment, monsieur le duc, vous ne reconnaissez pas ma voix ? La voix de votre futur gendre ?
> - Quoi ?
> - Arsène Lupin. (*Id.*, p. 959)

Mais toute l'intelligence du plan du cambrioleur se trouve dans la pression exercée contre la famille Sarzeau-Vendôme au moyen d'un public que Lupin se crée. Les faire-parts ayant été publiquement diffusés, le duc et sa fille assistent, impuissants, aux réactions extérieures.

> Une plaisanterie ? Mais tout le monde en jase ! Dix journaux, ce matin, reproduisent cette lettre abominable, en l'accompagnant de commentaires ironiques ! On rappelle notre généalogie, nos ancêtres, les morts illustres de notre famille. On feint de prendre la chose au sérieux. (*Ibid.*)

Le lecteur apprend que le public fictif a eu la même réaction que lui à la lecture de ce fairepart. Le rappel de la généalogie et de ce qu'elle suppose est exactement ce que nous avons fait à la lecture des premières lignes, en rencontrant le nom de Bourbon-Condé associé à celui de Lupin. Les médias semblent d'ailleurs jouer le jeu du cambrioleur, et renchérissent de « *commentaires ironiques* ». Aussitôt après l'appel téléphonique de son futur gendre, le duc se voit contraint de renvoyer deux journalistes de chez lui, Chotois et Lepetit. Eviter l'affaire ne contribue qu'à l'amplifier, puisqu'un article paraît sur l'hospitalité du duc. S'ensuit encore plusieurs communiqués de Lupin, qui n'en démord pas, et qui parviennent au duc par le biais de son entourage.

> Il ne pouvait aller à son cercle, sans qu'un ami l'abordât :
> - Elle est drôle, celle d'aujourd'hui.
> - Quoi ?
> - Mais la nouvelle fumisterie de votre gendre ! Ah ! Vous ne savez pas ? Tenez, lisez…
> *M. Arsène Lupin demandera au Conseil d'Etat d'ajouter à son nom le nom de sa femme et de s'appeler désormais : Lupin de Sarzeau-Vendôme.*
> Et le lendemain on lisait :
> *La jeune fiancée portant, en vertu d'une ordonnance non abrogée de Charles X, le titre et les armes de Bourbon-Condé, dont elle est la dernière héritière, le fils aîné des Lupin de Sarzeau-Vendôme aura nom prince Arsène de Bourbon-Condé.*
> Et le jour suivant une réclame annonçait :
> *La Grande Maison de linge expose le trousseau de Mlle de Sarzeau-Vendôme. Comme initiales : L. S. L.*

Puis une feuille d'illustrations publia une scène photographiée : le duc, son gendre et sa fille, assis autour d'une table, et jouant au piquet voleur.

Et la date fut annoncée à grand fracas : le 4 mai.

Et des détails furent donnés sur le contrat. Lupin se montrait d'un désintéressement admirable. Il signerait, disait-on, les yeux fermés, sans connaître le chiffre de la dot. (*Id.*, p. 961)

L'accumulation, l'enchérissement d'annonces officielles et publiques, ainsi que leur réception, contribuent à former autour de Lupin une foule de curieux, voire d'admirateurs friands de nouveaux détails sur le mariage à venir. Le plus drôle se trouve dans le fait qu'il n'est jamais précisé si tous ces titres ont été imaginés par Lupin lui-même ou par les journalistes. On se doute qu'il se trouve derrière certaines annonces, comme la demande faite au Conseil d'Etat ou bien la photographie qui relève d'un trucage encore étonnant pour l'époque, puisque le duc et sa fille n'ont jamais rencontré le cambrioleur. Mais d'autres pourraient tout aussi bien avoir été pensées par des journalistes, et très appréciées de Lupin lui-même. L'exemple de la dot semble provenir des rumeurs populaires, comme nous le laisse supposer le verbe de parole « *disait-on* ». Lupin s'est construit un public devant lequel il prend plaisir à jouer. Toute cette affaire est une farce à laquelle sont invités les spectateurs de Lupin. Et à cette foule d'admirateurs se joint le lecteur qui voit dans le public du cambrioleur des réactions similaires aux siennes. Il profite du spectacle au même titre qu'eux et de là naît un sentiment de cohésion qui le fait entrer dans la communauté dont Lupin prend soin.

Ainsi, Lupin se met en scène, il se fait spectacle pour son public, s'adonne tout entier au divertissement de son lecteur, qui rit avec lui aux dépens de ses victimes. La complicité se fait, paradoxalement, avec un personnage dont il ne sait parfois pas même les intentions. Mais au-delà de se moquer des autres, la complicité entre le lecteur et Lupin se fait également dans l'autodérision dont est capable le personnage. Quand bien même le cambrioleur est régulièrement présenté comme un surhomme, comme quelqu'un dont l'accomplissement de chaque souhait sera quasiment inéluctable, il est capable de rire de lui-même, de s'assumer comme risible vis-à-vis du lecteur.

Habituellement, Leblanc est le narrateur des aventures de Lupin, mais il existe deux exceptions à cette règle où le cambrioleur s'exprime à la première personne : le premier exemple que nous avons déjà vu, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, où l'on apprend uniquement en conclusion la véritable identité du narrateur ; et *Le Mystérieux voyageur*, où l'ambiguïté sur l'identité du « je » narratif n'est guère conservée longtemps. La nouvelle s'ouvre sur son embarcation dans un rapide de Paris pour Rouen, en compagnie d'une passagère, Madame Renaud, et d'un inconnu à l'allure menaçante. Notons que son identité n'est pas tout de suite précisée. Madame Renaud, la femme du sous-directeur du service pénitentiaire, a été informée de la possible présence de Lupin dans ce train, et soupçonne

aussitôt le troisième passager ; c'est de cette manière que le nom d'Arsène Lupin apparaît, comme une ombre inquiétante que les forces de l'ordre pistent, et sans doute incarné par cet individu sinistre. Au moyen d'une insistance sur les jeux de regards, et par le biais de cette dame intimidée, Leblanc construit une atmosphère tendue qui fait du voleur une menace latente, presque une épée de Damoclès autour de nos personnages.

La situation semble même s'emballer lorsque le narrateur est surpris dans son sommeil par ce voisin inquiétant qui le ligote et le dépouille. Une situation de force s'est donc installée, l'inconnu domine et le narrateur n'a même pas pu se défendre, tandis que Madame Renaud s'est tout bonnement évanouie. Les craintes que cette dernière a partagées au narrateur et au lecteur se sont donc confirmées, il semble que la menace de Lupin se soit abattue sur les deux victimes. C'est alors que nous assistons à une chute pour le moins surprenante.

> Et il accomplit cette besogne de la façon la plus naturelle du monde, avec une aisance où se révélait le savoir d'un maître, d'un professionnel du vol et du crime. Pas un mot, pas un mouvement fébrile. Du sang-froid et de l'audace. Et j'étais là, sur la banquette, ficelé comme une momie, *moi, Arsène Lupin* ! (GENTLEMAN, *Le Mystérieux voyageur*, p. 56)

C'est une chute au sens de surprise et également au sens de déception. Le lecteur, influencé par les peurs de Madame Renaud, s'attendait à un Arsène Lupin maître du jeu, triomphant. Il est finalement la victime, et alors que la révélation de son identité dans *L'Arrestation d'Arsène Lupin* relevait un tant soit peu du tragique, de par la disparition d'une Miss Nelly trahie, celle-ci n'est ni tragique ni élégante. Elle relève presque du burlesque, puisque Lupin, le surhomme, la crainte première de la police, est attaqué dans son sommeil et immobilisé « comme une momie » ; et l'image de la momie, qui passionne alors dans ce qu'elle a de mythique, de sacré, et d'extrêmement ancien, est ici uniquement sollicitée par cet élément prosaïque du lien. On assiste quasiment à la scène de l'arroseur arrosé.

Et Lupin est le premier à en rire, puisque ce qui suit aussitôt la révélation de son identité sont ces mots d'autodérision :

> En vérité, il y avait de quoi rire. Et, malgré la gravité des circonstances, je n'étais pas sans apprécier tout ce que la situation comportait d'ironique et de savoureux. Arsène Lupin roulé comme un novice ! dévalisé comme le premier venu _ car, bien entendu, le bandit m'allégea de ma bourse et de mon portefeuille ! Arsène Lupin, victime à son tour, dupé, vaincu… Quelle aventure ! (*Ibid.*)

Le ton léger et le détachement avec lequel Lupin appréhende la situation atténuent le choc de la déception. Ce qui aurait pu provoquer un sentiment de révolte chez le lecteur trahi dans ses attentes devient une *captatio benevolentiae* : en énonçant aussitôt le ridicule des circonstances, il désamorce le mécontentement du lecteur, et en exagérant lui-même son propre sort, au moyen de modalités exclamatives et des comparaisons avec « novice »

et « premier venu », il nous donne les aspects de la situation sur laquelle plaisanter. De concert avec le lecteur, il rit de lui-même, et instaure alors une complicité entre l'énonciateur et le destinataire.

On peut même penser que Lupin affectionne ce procédé. L'exemple du *Mystérieux voyageur* est parlant, mais ne constitue que les premières pages d'une nouvelle dont tout l'intérêt de l'intrigue repose sur la manière dont Lupin va coopérer avec les forces de l'ordre pour rattraper son agresseur sans révéler son identité. S'il veut faire le récit de cette inhabituelle aventure à Leblanc, il se trouve forcé de commencer par sa propre agression, l'élément perturbateur qui déclenche toutes les péripéties suivantes. Alors on pourrait supposer que la dérision est une manière de passer vite sur un aspect de l'affaire qui agace le narrateur, quoique ce soit encore discutable étant donné qu'il prend ensuite le temps de détailler les conséquences de cette position délicate, ce sur quoi il ne se serait pas étalé si son amour-propre en souffrait réellement. En revanche, la conclusion de la nouvelle *Le Coffre-fort de madame Imbert* montre comment Lupin rit volontiers de ses échecs, et gratuitement qui plus est. Nous l'y voyons raconter à Leblanc comment, à ses débuts, il a été escroqué par un couple qu'il prévoyait de voler. Tout l'enjeu de la nouvelle réside dans des titres de propriétés dont Lupin cherche à s'emparer en se faisant engager auprès des Imbert. Or, après de multiples efforts, il s'avère que les titres sont des faux, qu'il s'agit d'un couple d'escrocs, et ceux-ci disparaissent en laissant le jeune cambrioleur sur sa faim. Mais ce qui fait la saveur de cette nouvelle se trouve dans la conclusion, une anecdote tout à fait facultative dans le déroulement des faits et pourtant indispensable au comique final.

> Il s'arrêta brusquement, me saisit le bras, et il me dit d'un ton exaspéré où il était facile, cependant, de sentir des nuances d'ironie et d'admiration, il me dit cette phrase ineffable :
>
> _ Mon cher, à l'heure actuelle, Gervaise Imbert me doit quinze cents francs !
>
> Pour le coup, je ne pus m'empêcher de rire. C'était vraiment d'une bouffonnerie supérieure. Et lui-même eut un accès de franche gaieté.
>
> _ Oui, mon cher, quinze cents francs ! Non seulement je n'ai pas palpé le premier sou de mes appointements, mais encore elle m'a emprunté quinze cents francs ! Toutes mes économies de jeune homme ! Et savez-vous pourquoi ? Je vous le donne en mille… Pour ses pauvres ! Comme je vous le dis ! pour de prétendus malheureux qu'elle soulageait à l'insu de Ludovic ! (Gentleman, *Le Coffre-fort de Madame Imbert*, p. 113)

Cerise sur le gâteau, point d'orgue du comique, ces quinze cents francs ne sont pas un élément indispensable pour comprendre l'intrigue et pourtant, alors même qu'ils parachèvent le ridicule de ce coup raté, Lupin les avoue sans aucune retenue à Leblanc et au lecteur. Et on n'assiste pas à une confession du bout des lèvres par un conteur honteux : on ressent de l'empressement, par exemple dans la manière dont Lupin saisit Leblanc, on devine l'approche d'un point culminant dans le comportement du cambrioleur alors que celui-ci s'apprête à dévoiler l'ultime humiliation. L'incongruité de revendiquer un salaire et la dette que Madame Imbert a envers lui, quand l'un comme l'autre agissent en dehors

des lois, ainsi que l'ironie finale du prétexte de la charité provoquent un rire aussi bien chez le lecteur et chez Leblanc que chez Lupin lui-même, conscient du ridicule de la situation et de son potentiel auprès du public.

Le cambrioleur donne donc de sa personne pour faire rire son public. Le comique n'est plus seulement un moyen de reconnaissance d'un personnage qui échappe aux limites de l'apparence physique, il est également un moyen de rapprochement, il est l'élément qui nous rend Lupin si sympathique et qui participe de la dynamique de lecteur des romans de Leblanc. Le lecteur a l'impression d'un personnage qui prend soin de son divertissement ; de même que nous savons, au théâtre, que les apartés des personnages sont des répliques qui nous sont exclusivement adressées, ici nous voyons l'entreprise de Leblanc de rendre familier Lupin à son public grâce à l'aspect complice du rire.

II. SUBSTITUER LUPIN A LEBLANC

Lupin a progressivement quitté le seul univers de la fiction pour entrer petit à petit dans notre degré de réalité. Néanmoins, il demeure pour l'instant un personnage de papier, tout familier qu'il soit. Car tant que le gentleman-cambrioleur est créé et raconté par un auteur, l'illusion de vraisemblance reste limitée. Leblanc en a conscience, et c'est la raison pour laquelle il va petit à petit s'effacer dans l'ombre de son propre personnage.

A. LES INTERACTIONS ENTRE LEBLANC ET LE LECTEUR

Dans le domaine de la rhétorique, lorsqu'un énonciateur cherche à convaincre, à persuader, à faire adhérer quelqu'un à son discours, l'un des enjeux de sa prise de parole est alors l'interaction avec cet interlocuteur. La première exigence pour faire croire à quelque chose, c'est d'être soi-même crédible, d'avoir la confiance de l'auditoire. « Pour conforter la confiance du public, il faut établir avec lui une connivence. Le vraisemblable est fondé sur le consensus »[70]. Alors pour que le lecteur se laisse convaincre de l'existence d'un personnage aussi extraordinaire que Lupin, il faut que Leblanc gagne sa confiance.

Hormis les deux exceptions de *L'Arrestation d'Arsène Lupin* et du *Mystérieux voyageur*, Maurice Leblanc est, *a priori*, le narrateur de chaque récit des aventures du gentleman-cambrioleur, et sur les dix-huit nouvelles et deux romans de notre corpus, apparaît même directement dans la moitié d'entre elles. Par conséquent, étudions comment, de la même manière que Lupin a été construit comme un personnage familier au lecteur, Leblanc interagit avec ce dernier, à partir des œuvres du corpus où il apparaît directement.

a. Complicité introduite par le principe de narration

Il est une chose qui semble faire consensus chez l'ensemble des lecteurs de Maurice Leblanc alors qu'elle n'a jamais été proprement explicitée dans les textes des aventures du gentleman-cambrioleur. Ces récits sont relatés par un narrateur à la première personne, l'historiographe d'Arsène Lupin, dont il a fait la connaissance au cours des événements du *Sept de cœur*. Depuis, ils sont tous deux restés amis, et régulièrement, le cambrioleur surgit chez lui à l'improviste pour lui raconter de nouvelles histoires, que le narrateur retranscrit ensuite et publie. Bien que jamais le nom de ce narrateur ne soit apparu au cours des nouvelles ou romans, personne ne remet en question le fait que ce « je » soit employé pour désigner Maurice Leblanc lui-même.

[70] Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 204.

Alors comment se fait-il que nous ayons attribué cette première personne anonyme à Maurice Leblanc ? Nous nous proposons ici d'étudier les raisons et indices qui ont fait que Leblanc est devenu, pour le lecteur, le narrateur officiel des aventures de Lupin.

Tout d'abord, s'il est vrai que Maurice Leblanc n'est pas explicitement désigné comme narrateur, c'est parce que le narrateur n'est jamais nommé. Lui et Lupin sont amis depuis les événements du *Sept de cœur* ; et c'est une amitié simple et chaleureuse qui se ressent dans leur interaction. Aussi voyons-nous peu de formules de politesse calquées, auxquelles Lupin aurait pu joindre le nom de son interlocuteur. A la place, il le qualifiera plutôt très souvent d'un « cher ami » affectueux. Par conséquent, d'un côté, le nom de Maurice Leblanc ne lui est jamais attribué. Mais justement, d'un autre côté, le narrateur reste définitivement anonyme, et s'il ne dit pas s'appeler Leblanc, il ne donne aucun autre nom non plus. Tant et si bien que son identité reste suffisamment vague pour laisser ouvert le champ des possibles. Ce narrateur peut être Leblanc comme il peut être n'importe qui. Rien ne nous permet de trancher définitivement.

Ce qui nous oriente davantage à penser qu'il s'agit de Maurice Leblanc, c'est le rôle d'auteur que s'octroie ce narrateur. Si nous n'avons aucune information sur son nom et assez peu sur sa vie en général, nous savons du moins qu'il est l'historiographe de Lupin, et donc l'auteur du récit. C'est un rôle qu'il assume pleinement, même si plusieurs fois il prétendra n'être en réalité qu'un scribe au service des histoires racontées par Lupin lui-même. Sa mission, la raison pour laquelle il publie, après coup, les péripéties du gentleman-cambrioleur, est de faire la lumière sur ce qu'il restait encore de mystérieux sur telle affaire où Lupin est intervenu. Et en cela, nous retrouvons parfois sa trace d'historiographe dans les romans : « Une petite note que j'ai recopiée sur un des carnets où [Arsène Lupin] expose le plus souvent et résume les situations qui l'embarrassent, nous montre la suite de ses réflexions » (BOUCHON, p. 992). Mentionner la note sur laquelle il a copié, c'est mentionner le travail de collecte et de rédaction réalisé en amont du récit que nous découvrons. Il semble donc que le narrateur se revendique l'auteur du récit que nous parcourons. Certes, il reste toujours la distinction entre le narrateur fictif et l'auteur réel. Un narrateur à la première personne peut revendiquer le rôle d'auteur du récit, sans être celui du roman physique que le lecteur tient entre ses mains. Le docteur Watson est le narrateur qui prétend faire le récit des aventures de Sherlock Holmes, mais Conan Doyle en reste l'auteur réel. Cependant, cette distinction est ici rendue confuse du fait de l'anonymat du narrateur. Nommer John Watson suffit à savoir qu'il est un narrateur fictif. Nous n'avons dans le cas d'Arsène Lupin aucune certitude, aussi est-il facile d'assimiler le narrateur à la première personne qui joue le rôle d'auteur à l'auteur réel Maurice Leblanc.

Nous disposons en outre différents repères qui confortent cette assimilation. Comme nous l'avons vu plus tôt, Arsène Lupin se meut dans un paradigme culturel fortement similaire à celui du lecteur. Les événements de la mémoire collective, les grands noms de l'histoire, ou encore les réflexes sociaux sont semblables à quelques noms ou dates près, ce qui amène le lecteur à opérer des connexions entre son monde et l'univers fictif du cambrioleur. Par conséquent, il devient plus facile de voir dans la figure du narrateur fictif anonyme et qui se désigne comme l'auteur, si ce n'est Leblanc lui-même, tout du moins son double. Un narrateur dont on sait qu'il n'a pas de nom mais qu'il a écrit le récit qu'on lit, dans une fiction qui s'applique à rappeler le degré de réalité du lecteur, est facilement assimilable à Maurice Leblanc, que l'on sait être l'auteur réel des aventures du gentleman-cambrioleur. Cette suggestion est par ailleurs renforcée par de nombreux indices voire preuves parsemés dans les paratextes. *Le Sept de cœur*, la nouvelle qui relate la rencontre du narrateur avec Arsène Lupin, comporte une illustration réalisée par A. de Parys sur laquelle l'illustrateur a prêté les traits de Maurice Leblanc à l'historiographe. De plus, le narrateur est un personnage qui peut publier dans la revue *Gil Blas* ; or, Leblanc, à partir de 1892, a publié de nombreux contes et romans chez ce même éditeur (il n'a malheureusement pas rencontré un franc succès auprès du public, et peut-être les lecteurs d'Arsène Lupin ne connaissaient-ils pas ses précédentes œuvres). Il s'agit d'un exemple de suggestion, mais l'identité du narrateur à l'extérieur des textes est bientôt mais franchement affirmée. L'interview que donne Leblanc à *L'Excelsior* en septembre 1911 en est un exemple assez révélateur. En 1909, l'auteur a publié la deuxième partie de *L'Aiguille creuse*, dans laquelle il nous est dit que Lupin, maître du trésor de l'Aiguille d'Etretat, y cache la Joconde. Mais bien la véritable Joconde, qu'il a volée au Louvre, et à laquelle il a substitué une copie qu'aucun spécialiste ou conservateur n'ont remarquée. Or, en août 1911, soit à peine deux ans après la parution du roman, la Joconde est réellement volée, et alors que la sécurité du Louvre et les enquêteurs qui piétinent sont la risée des journaux, alors que l'emplacement vide de la Joconde devient l'attraction principale du musée, trois semaines plus tard, Leblanc et un journaliste de toute évidence complice s'amusent et affirment qu'il n'y a rien à craindre, et que la Joconde volée n'est que la copie laissée par Arsène Lupin, tandis que la vraie est précieusement conservée parmi les trésors renfermés dans L'Aiguille. Au cours de cette interview, Leblanc ne laisse plus aucun doute : il se désigne lui-même comme le confident du gentleman-cambrioleur et se fait pratiquement son porte-parole. Suivant ses propos, recueillis dans un paratexte, il est donc le « je » anonyme du narrateur, celui que Lupin rencontre et à qui il raconte ses histoires.

Reconnaître Maurice Leblanc en la personne du narrateur constitue un repère fiable pour que le lecteur se situe dans les différents degrés de réalité. Jusque là, nous avions un Lupin qui évoluait dans un monde étrangement similaire voire, sur certains points, identique au nôtre. Les personnages et événements historiques sont les mêmes, Arsène Lupin connaît Jeanne d'Arc ou Marie-Antoinette et lit Sénèque ; cependant quelques aspects de l'histoire récente ont été modifiés, comme les noms propres, étant donné que Thérèse Humbert est devenue Gervaise Imbert. Cela signifie que, jusque là, le degré de réalité d'Arsène Lupin est situé à mi-chemin entre le réel et le fictif. Le lecteur reconnaît une ressemblance, mais ne sait pas encore à quoi s'en tenir. Cette ressemblance est-elle pensée ? A-t-elle un rôle ? Mais finalement, à force de quelques indices et suggestions, bientôt nous soupçonnons très fortement Maurice Leblanc d'en être le narrateur. Nous n'en rapprochons que davantage les degrés de réalité : si le narrateur (qui se prétend auteur) et l'auteur réel ne sont qu'une seule et même personne, l'univers dépeint par la narration, et dans lequel se meuvent Arsène Lupin, ses compagnons et ses adversaires, acquiert encore davantage de similitudes avec notre monde réel et s'approche un peu de notre degré de réalité.

L'assimilation ne se fait toutefois pas entièrement, et nous avons voulu rester prudents ici, pour la raison que, malgré tous les indices, le rôle de Leblanc n'est que suggéré, et tant que son nom n'apparaît pas clairement dans le récit en tant que Monsieur Maurice Leblanc, alors les degrés de réalité ne sont pas totalement associés. Et même, admettons que le narrateur finisse par clairement s'affirmer en tant que Maurice Leblanc. Cela aurait ferait-il une différence capitale dans la vraisemblance de l'intrigue ? Serait-ce une preuve indéniable de l'existence d'Arsène Lupin ? Sans aucun doute, cela témoignerait encore davantage d'une volonté de vraisemblance, de faire croire au gentleman-cambrioleur. Mais cela ne permettrait pas de sortir entièrement de la fiction.

La présence de Maurice Leblanc dans les aventures de Lupin est donc un énième indice de l'analogie entre fiction et réalité, et de la proximité du gentleman-cambrioleur de notre monde réel. Et s'il ne confirme rien pour autant, il n'en demeure pas moins un premier repère pour le lecteur.

Nous avons déjà rappelé ce qu'est l'identification narratoriale selon Vincent Jouve, c'est-à-dire la complicité nécessaire qui s'installe entre le lecteur et le narrateur. Quelque soit la personnalité du narrateur, son histoire ou ses défauts, aussi différent nous soit-il, à partir du moment où il emploie la première personne, aussitôt il occupe la même place que le lecteur, qui, au fil de sa lecture, dira ou pensera « je » mais pour une autre conscience. L'identification est systématique et guide le lecteur tout au long du récit. Il ne s'agit pas de

s'identifier au sens où l'on se reconnaîtrait dans tel personnage. On parle plutôt d'une empathie immédiate facilitée par cette superposition de la première personne.

A la lecture des aventures d'Arsène Lupin, le « je » que nous rencontrons est celui de son historiographe, et s'il est totalement absent de certains récits et laisse place à la focalisation du cambrioleur, la plupart du temps nous avons le droit, souvent en guise de conclusion, à une discussion entre le narrateur et le personnage, où Lupin devise face à son ami avide de confidences. Certaines nouvelles mettent même en scène ce narrateur en tant que personnage de l'intrigue, comme *Le Sept de cœur*, *Les Jeux du soleil* ou *Le Signe de l'ombre*, où il accompagne plus ou moins Lupin au cours de l'enquête. Nous, qui avons déduit, ou du moins qui soupçonnons fortement ce narrateur d'être Maurice Leblanc, rencontrons ainsi au sein même de l'action une figure dont nous savons qu'elle appartient à notre monde. Donc non seulement il est un narrateur à la première personne de qui nous nous rapprochons presque par réflexe lectorial, mais en plus ce narrateur nous est familier puisqu'il appartient au même degré de réalité que nous. Au milieu de personnages romanesques comme Lupin, Isidore Beautrelet, ou Ganimard, qui sont autant de noms dont nous n'avions jamais entendu parler auparavant, se trouve quelqu'un dont nous savions déjà quelque chose, Leblanc, même si ce quelque chose se résume tout bonnement au nom écrit sur la couverture du livre.

Enfin et surtout, si Maurice Leblanc est le narrateur, alors il est l'historiographe. Et non seulement il est le « je » que nous suivons au cours du récit, et non seulement il est tout aussi réel que nous, mais en plus son entreprise consiste à nous guider, à nous raconter une histoire, à nous en donner les détails et à nous en éclaircir les zones d'ombre. Ce rôle d'accompagnateur que remplit habituellement le narrateur, ici, Maurice Leblanc le revendique. Il a la chance de connaître la vérité sur la plupart des affaires de Lupin, et va partager cette faveur avec le lecteur (« Ce sont quelques-uns de ces actes, quelques-unes de ces aventures que j'essaie de reconstituer, d'après les confidences dont il eut la bonne grâce de me favoriser » GENTLEMAN, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, p. 21) ; souvent il souligne le mystère qui régnait jusqu'à la parution de son ouvrage (« […] Je n'ai, moi, aucun scrupule à déchirer le voile et l'on saura ainsi, en même temps que la clef de l'énigme, l'explication de la lettre publiée par les journaux d'hier matin » GENTLEMAN, *Le Collier de la reine*, p. 71). A la proximité narratoriale et culturelle se rajoute celle induite par la volonté de Leblanc. Ce narrateur qui promet de nous expliquer tout en détail et d'assouvir par conséquent notre curiosité, comment ne pas le voir comme une figure bienveillante à laquelle nous pouvons faire confiance ?

En somme, si Leblanc est si proche de son lectorat, s'il a pris soin de construire cette connivence avec nous, c'est parce qu'avant toute chose, en tant que vraisemblable narrateur-auteur, il prétend avoir été lui-même le tout premier lecteur d'Arsène Lupin. Il a tenu, à un moment donné, la même place que nous, et est passé par les mêmes étapes que nous. Dans un premier temps, il est resté dans l'incompréhension lors de l'exposé des faits ; puis Lupin est arrivé, lui a donné sa version de l'histoire, et alors la lumière s'est peu à peu faite sur les problèmes qui demeuraient. En somme, Lupin joue pour lui le rôle que tient pour nous le livre de Leblanc.

Sa seule apparition dans *L'Aiguille creuse* a lieu au moment du point culminant de la première intrigue du roman. Isidore Beautrelet a mené l'enquête après le cambriolage du château d'Ambrumésy et a découvert le cadavre méconnaissable de Lupin dans la crypte. Aux yeux de l'opinion, c'en est fini du gentleman-cambrioleur. Leblanc, dans son bureau, parcourt les journaux, ce qui est un bon prétexte pour expliquer sommairement où en est la situation. C'est-à-dire que, tant que Lupin ne lui fait pas lui-même le récit de ses aventures, Leblanc n'en connaît que ce qu'il lit dans la presse, et les faits lui sont aussi étranges qu'à n'importe qui d'autre. S'ensuit la réapparition de Lupin et sa confrontation avec Isidore Beautrelet, à laquelle assiste un Leblanc totalement retiré, qui joue le rôle de témoin, et de médiateur puisque c'est à travers sa focalisation que nous pouvons nous aussi être spectateurs. De sorte qu'en voyant ses réactions, nous nous trouvons presque comme un miroir qui reflète notre propre surprise, qui parfois même l'amplifie. A la fin du *Bouchon de cristal*, après la mort de l'antagoniste et l'annonce sommaire de l'évasion de Gilbert, nous apprenons, grâce aux questions de Leblanc, que Clarisse Mergy n'a pas revu Lupin, malgré les indices qui laissaient deviner l'attachement du cambrioleur pour elle. Aussi, quand le narrateur sait le dénouement d'une histoire d'amour qu'il a peut-être attendue lui aussi, sa surprise est en tout point similaire à celle du lecteur. Ni lui ni nous n'avions prédit ou même voulu cette fin, et son étonnement va de pair avec le nôtre.

Aussi, en tant que le premier lecteur du gentleman-cambrioleur, et qui projette de faire le récit prochain de ses confidences, ses interventions nous sont toujours indirectement adressées. Ce n'est pas un hasard si, sur les dix œuvres de notre corpus où il apparaît physiquement, c'est, dans la moitié des cas, pour la conclusion. Celle-ci doit répondre aux toutes dernières questions que se pose encore le lecteur, pour que le dénouement soit complet et satisfaisant. Qu'est-il arrivé à tel personnage, que s'est-il passé après tel événement, qu'a fait Lupin de tel butin, l'épilogue a pour rôle de faire retomber la tension et de conclure tous les enjeux lancés au cours de l'intrigue, le lecteur doit être satisfait d'avoir lu le roman et ne pas rester sur sa faim. C'est ce qui motive les

interventions de Leblanc lorsqu'il apparaît avec Lupin à la fin de la nouvelle ou du roman. Pour reprendre l'exemple de la conclusion du *Bouchon de cristal*, toutes les informations que nous tirons de l'épilogue, Lupin les donne parce que Leblanc les a demandées.

> - Et Gilbert, qu'est-il devenu ?
> - Il cultive ses terres, au fond de l'Algérie, sous son vrai nom, sous son seul nom d'Antoine Mergy. […]
> - Et Mme. Mergy ?
> - Elle demeure avec son fils ainsi que son petit Jacques.
> - Vous ne l'avez pas revue ?
> - Je ne l'ai pas revue.
> - Tiens ! (BOUCHON, p. 1148)

L'ordre des questions correspond à l'importance de l'enjeu dans le roman telle que ressentie par le lecteur. La situation de Gilbert est tout bonnement le sujet principal du *Bouchon de cristal* ; si Lupin ne s'était pas engagé à le sauver, rien de tout cela ne serait arrivé. D'autant qu'il est présenté tout du long comme un jeune garçon un peu turbulent mais foncièrement bon, qui a surtout subi un enchaînement de malchance et de mauvaises influences. Dans l'épilogue, nous venons d'apprendre qu'il a finalement été gracié et que Lupin l'a ensuite fait évader, et nous souhaitons savoir s'il a pu retrouver une situation stable, c'est la raison pour laquelle sa situation est la première question à laquelle nous lecteurs souhaitons une réponse. Vient ensuite Clarisse Mergy, l'un des personnages principaux du roman, mère malheureuse mais acharnée et que l'on a prise en pitié. Du salut de Gilbert dépendait son bonheur, et donc si nous savons que le jeune homme a été sauvé, alors nous pouvons à présent nous quérir de la mère. Enfin, la question « Vous ne l'avez pas revue ? » témoigne de ce que nous avons dit plus haut. Enjeu tout à fait secondaire dans un roman où l'objectif était de sauver un innocent de la peine de mort, les sentiments naissants de Lupin pour Clarisse ne nous ont pourtant pas échappés ; nous les avons juste laissés au second plan étant donné que les circonstances étaient trop graves pour s'y arrêter, mais maintenant que la crise est terminée et que la mère et ses fils sont sains et saufs, il nous est permis d'espérer la tournure plus sentimentale que certains indices nous avaient suggérée. En demandant si Lupin a revu Clarisse Mergy, là encore Leblanc satisfait tout d'abord sa curiosité à lui lorsqu'on lui a conté l'histoire, et ensuite la curiosité du lecteur qui, connaissant le cœur sensible du cambrioleur, ne peut passer outre cette potentielle histoire d'amour. Voir comment Leblanc et nous attendons les mêmes dénouements et sommes tous déçus du refus de Clarisse, crée un effet de connivence. Nous sommes tous des lecteurs, avec la seule différence un décalage temporel, puisque le narrateur est médiateur entre le récit de Lupin et notre médiation.

En somme, même si le fait que Leblanc est le narrateur à la première personne n'est pas une certitude absolue et établie par le texte, il reste, malgré les ambigüités sur son

identité, le premier repère et complice du lecteur, dans des romans qui ont parfois justement pour but de nous perdre à cause d'énigmes apparemment insolubles.

b. Le collectif autour de Lupin : dissimulation partielle du rôle d'auteur derrière la foule de lecteurs

Leblanc est devenu le complice et premier repère du lecteur. Or, d'après Vincent Jouve :

> Se fier à ce qui est dit suppose d'avoir confiance en qui le dit et de savoir que d'autres y croient. Si le lecteur accepte l'univers de référence textuel, c'est parce qu'il s'en remet à un narrateur dans un acte culturel (la lecture) qui l'insère dans une communauté.[71]

Après avoir établi cette connivence, il va faire de Lupin un carrefour autour duquel s'est créée une communauté fictive regroupant, parmi les spectateurs du gentleman-cambrioleur, le narrateur et le lecteur. Parce que, comme le dit Vincent Jouve, « Croire *à*, c'est non seulement croire *en*, mais c'est aussi croire *avec* » (*Id.*, p. 204).

La complicité créée entre Maurice Leblanc et son lecteur suffit-elle à faire oublier son nom sur la couverture du livre ? En effet, même si le phénomène de connivence est clairement présent et indéniable, cela ne signifie pas que les deux partis jouissent du même statut. Leblanc est l'auteur du livre que nous tenons entre les mains, et que nous soyons totalement lucide quant au caractère fictif de Lupin, ou bien que nous nous laissions aller à faire comme s'il existait, dans tous les cas l'auteur-narrateur demeure à une place privilégiée et motrice dans le texte : il est soit l'individu à l'origine du récit lui-même, soit de sa mise à l'écrit, et dans un cas comme dans l'autre, reste maître des effets provoqués. C'est un rôle dont nous avons conscience, car en effet, nous avons sollicité notre part du lectant pour pouvoir repérer les indices dans les faits comme dans la narration et ainsi résoudre l'énigme à laquelle nous sommes confrontés. Il en résulte que, dans *La Mort qui rôde*, lorsque nous voyons que la narration a omis de nous préciser que Jeanne Darcieux n'est que la belle-fille de M. Darcieux et qu'elle est riche, nous décelons alors un artifice scénaristique que nous attribuons aussitôt à l'auteur. Aussi, tant que nous voyons Leblanc comme auteur, alors nous voyons Lupin comme un personnage, comme sa création, nous nous rappelons l'illusion romanesque dont nous sommes la victime consentante, nous nous souvenons que le livre que nous tenons entre les mains cherche à provoquer un effet de réel.

Mais Leblanc ne peut pas non plus totalement s'évincer de la fiction, puisqu'il est l'une des passerelles entre le degré de réalité de Lupin et celui du lecteur. S'il n'y avait aucune similarité entre la première personne de la narration et l'auteur du texte, alors nous

[71] Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 205.

serions en présence d'un narrateur entièrement fictif, comme Watson auprès de Sherlock Holmes, et alors nous n'aurions pas à chercher de jeu sur la vraisemblance de ce côté. Comment alors s'intégrer dans le récit tout en faisant oublier son rôle moteur dans l'œuvre et dans ce qu'elle comporte de falsification ?

Pour résoudre ce problème, l'auteur va procéder à la création d'une illusion de communauté dans laquelle il pourra se camoufler. Au milieu de cette foule d'admirateurs du gentleman-cambrioleur, il fera davantage ressortir sa place d'observateur et de lecteur.

C'est une autre des raisons pour laquelle la presse est si présente dans les récits des aventures de Lupin. Nous l'avons vu à propos de la place des journaux et de l'opinion publique dans les récits de Leblanc : Lupin est un personnage sensé appartenir au panorama médiatique du quotidien du lecteur. Par ailleurs, le narrateur, en prenant soin de rappeler le contexte de chaque affaire, passe presque systématiquement par la mention de l'opinion publique au récit relayé par la presse. Il s'agit pour Lupin de se créer un public devant lequel il se met en scène, et pour Leblanc de rendre son personnage familier au lecteur, en lui ajoutant une épaisseur historique, en lui créant une place dans la mémoire collective. Ce sont jusque là des points que nous avons déjà abordés.

Mais ce groupe d'admirateurs fictifs, qui se regroupent autour du spectacle que donne Lupin, représente aussi un moyen pour Leblanc de s'éclipser sans disparaître. Lorsqu'il rappelle la réaction du public au dernier coup d'éclat du cambrioleur, cette réaction est souvent analogue à celle du lecteur, et alors le texte se fait caisse de résonance. Prenons l'exemple de la nouvelle *Edith au Cou de Cygne* : Lupin a dérobé au colonel Sparmiento douze tapisseries médiévales d'une grande valeur, et le colonel, sous le choc, se jette sous un train.

> En cette circonstance, Lupin, selon l'expression habituelle, n'eut pas une bonne presse.
>
> *Qu'il prenne garde !* écrivit un chroniqueur ironiste, lequel résumait bien l'opinion générale, *il ne faudrait pas beaucoup d'histoires de ce genre pour lui faire perdre toute la sympathie que nous ne lui avons pas marchandée jusqu'alors. Lupin n'est acceptable que si ses coquineries sont commises au préjudice de banquiers véreux, de barons allemands, de rastaquouères équivoques, de sociétés financières et anonymes. Et surtout, qu'il ne tue pas ! Des mains de cambrioleur, soit, mais des mains d'assassin, non ! Or, s'il n'a pas tué, il est du moins responsable de cette mort. Il y a du sang sur lui. Les armes de son blason sont rouges…* (CONFIDENCES, *Edith au Cou de Cygne*, p. 936)

En quoi le lecteur pourrait-il partager cette opinion ? L'originalité de cette nouvelle se trouve notamment dans la présentation de la victime. Là où nous avions auparavant des personnages qui n'inspiraient aucune sympathie, comme le baron Cahorn qui collectionne les défauts (avare, opportuniste, il est seul et ne témoigne d'aucune sympathie envers personne si ce n'est sa fortune), nous avons ici le colonel Sparmiento et sa femme Edith, un couple aimant qui attire facilement la sympathie du lecteur. Le colonel n'a pas de tort identique au baron Cahorn, nous apprenons qu'il s'habille « avec une élégante sobriété »

(*Id.*, p. 931), tandis que le narrateur vante la douceur et la beauté de sa femme, et éveille chez nous notre empathie en nous apprenant qu'elle a une santé fragile. Les tapisseries sont des pièces de collection retrouvées et revalorisées par le colonel, elles circulent et sont, malgré les dispositifs de sécurité, exposées au public, ce qui témoigne d'un intérêt pour l'histoire que le propriétaire souhaite partager. Enfin, son titre militaire appelle un certain prestige, mais un prestige dû à une carrière et qui n'est donc pas entièrement basé sur la place sociale comme c'est le cas pour le baron Cahorn, ou les comte et comtesse de Dreux-Soubise. Face au sympathique couple Sparmiento, Lupin n'a aucune légitimité à les cambrioler, et d'ailleurs, au tout début, nous apprenons qu'il avait dans un premier temps essayé de voler et revendre une seule des tapisseries de la collection, mais qu'à cause d'une bévue de l'un de ses complices, celle-ci a été retrouvée par les enquêteurs.

> Ainsi donc le coup était manqué. Lupin en éprouva une telle déception qu'il exhala sa mauvaise humeur dans un message adressé au colonel Sparmiento, où il lui disait ces mots suffisamment clairs :
>
> *J'avais eu la délicatesse de n'en prendre qu'une. La prochaine fois, je prendrai les douze. A bon entendeur, salut.* (*Ibid.*)

Non seulement les Sparmiento forment un ménage tranquille et agréable, mais en face Lupin se laisse aller aux bassesses de la vengeance, que l'on ressent dans la mention de « sa mauvaise humeur » ou bien dans le message lapidaire, là où le personnage a l'habitude de déclarations plus longues, moins directes, enjolivées de formules de politesse.

Ainsi, le mécontentement exprimé par l'opinion publique lorsque Lupin met sa vengeance à exécution et lorsque le colonel se suicide, peut être partagé par le lecteur, dans une moindre mesure puisque ce dernier, qui a le livre en main et se rend compte des pages qu'il lui reste à parcourir, sait que la nouvelle n'est pas terminée et espère encore une explication de la part du personnage. De fait, celle-ci se présente et satisfait : il n'y a jamais eu de colonel Sparmiento, lui et Edith sont en fait Lupin et sa complice et amante Sonia, le corps retrouvé sur les rails a en fin de compte été dérobé dans une morgue de Lille, et toute l'histoire des tapisseries est en réalité une énorme arnaque à l'assurance. Mais si la nouvelle s'était conclue sur le vol des tapisseries, nul doute que nous aurions été nous aussi déçus du gentleman-cambrioleur et aurions partagé l'opinion exprimée par le chroniqueur.

Des exemples de concordance entre le lecteur réel et les admirateurs fictifs de Lupin, on en trouve en abondance. L'étonnement lors de son évasion (*L'Evasion d'Arsène Lupin*), l'intérêt pour Beautrelet et son enquête (*L'Aiguille creuse*), la pitié pour Gilbert (*Le Bouchon de cristal*), ce sont tous des sentiments partagés qui donnent cette impression qu'où qu'il aille, quoi qu'il fasse, Lupin provoque le même engouement de groupe.

Leblanc, quant à lui, malgré son rôle d'auteur, d'historiographe et d'ami proche du cambrioleur, n'a, somme toute, aucune réaction propre, et ne parle à la première personne que pour relater des scènes où il côtoie Lupin ou pour commenter son propre texte et ses lacunes. Etant donné qu'il ne donne pas ou peu ses propres avis et ressentis, nous avons l'impression que lorsqu'il n'est pas directement en présence du personnage, alors il entretient avec lui la même relation que le public, il a avec Lupin le même rapport virtuel permis par la presse que n'importe quel autre lecteur des journaux.

Lorsque s'ouvre le quatrième chapitre de *L'Aiguille creuse*, Arsène Lupin est présumé mort, Raymonde de Saint-Véran également, néanmoins Isidore Beautrelet semble avoir compris quelque chose qui nous échappe encore. C'est dans ce chapitre qu'a lieu la seule apparition physique de Leblanc de tout le roman.

> Six semaines après, un soir, j'avais donné congé à mon domestique. C'était la veille du 14 juillet. Il faisait une chaleur d'orage, et l'idée de sortir ne me souriait guère. Les fenêtres de mon balcon ouvertes, ma lampe allumée, je m'installai dans un fauteuil et, n'ayant pas encore lu les journaux, je me mis à les parcourir. Bien entendu on y parlait d'Arsène Lupin. Depuis la tentative de meurtre dont le pauvre Isidore Beautrelet avait été victime, il ne s'était pas passé un jour sans qu'il fût question de l'affaire d'Ambrumésy. Une rubrique quotidienne lui était consacrée. Jamais l'opinion publique n'avait été surexcitée à ce point par une telle série d'événements précipités, de coups de théâtre inattendus et déconcertants. M. Filleul qui, décidément, acceptait, avec une bonne foi méritoire, son rôle de subalterne, avait confié aux interviewers les exploits de son conseiller pendant les trois jours mémorables, de sorte que l'on pouvait se livrer aux suppositions les plus téméraires. (AIGUILLE, p. 354)

Puisque la scène qui suit nous offre la première confrontation directe entre Arsène Lupin et Isidore Beautrelet, tout cela en présence de Maurice Leblanc, les premières lignes servent à planter le décor (nous savons que le narrateur est seul, ce qui est plus commode pour la suite, et la chaleur du soir justifie qu'il laisse les fenêtres ouvertes, ces mêmes fenêtres par lesquelles entre discrètement Lupin). Leblanc s'installe et commence la lecture des journaux, ce qui permet l'entrée en matière, c'est-à-dire le résumé de la situation (« Depuis la tentative de meurtre sur le pauvre Isidore Beautrelet… »), les opinions autour de l'affaire d'Ambrumésy (« Jamais l'opinion publique n'avait été surexcitée à ce point… ») et les sources des informations disponibles (M. Filleul). La peinture du public va ensuite s'étendre sur les onze prochains paragraphes, au cours desquels jamais Leblanc ne parle pour lui-même, et où le pronom prédominant reste le « on » impersonnel, dans lequel se condensent les foules, vraisemblablement le narrateur et, en différé, le lecteur. Nous parlons pourtant d'une affaire au cours de laquelle Arsène Lupin s'est fait tirer dessus et est présumé mort ; il serait tout à fait légitime que Leblanc, son confident et ami, exprime du moins quelque inquiétude à son sujet.

Le fait qu'il ne dise absolument rien pour son propre compte semble témoigner de la même volonté d'effacement qui l'a conduit à ne jamais mentionner directement son identité dans ses récits. Pourquoi ne s'est-il jamais clairement désigné comme le narrateur

au sein des textes ? Sans doute pour ne pas prendre plus de place que nécessaire. Il ne s'agit pas de son histoire à lui, mais de celle de Lupin. Effacé, presque anonyme, Leblanc devient l'un des nombreux membres de la communauté qui s'est formée autour du cambrioleur. Il est présent, donc continue de former ce lien entre les différents degrés de réalité en jeu ; toutefois, il dissimule son rôle décisif d'auteur, qui rappelle les artifices présents dans le livre. La connivence avec le lecteur, dont il semble partager un peu plus la position, en est d'autant plus forte.

Bien sûr, l'effacement de l'auteur derrière la communauté est un procédé que l'on nuancera très facilement, en rappelant que, s'il reste secondaire dans une grande partie des nouvelles et romans et est tout bonnement invisible dans près de la moitié des œuvres au corpus, il apparaîtra dans la seconde moitié, et travaillera par d'autres moyens à la vraisemblance de son personnage.

B. RACONTER LUPIN : UNE ECRITURE QUI GOMME LES SIGNES DE FICTION

Devenu notre principal complice, notre repère le plus sûr parmi le monde qui fourmille dans son œuvre autour du personnage de Lupin, Maurice Leblanc peut dès à présent entamer, non pas la biographie, mais ce qu'il veut une étude historiographique. Jusque là, il a tout fait pour rapprocher Lupin de notre degré de réalité : voyons à présent comment il purifie son personnage des petits marqueurs discrets mais décisifs qui rappellent la présence de la fiction.

a. Lupin, un personnage visuel

Dans le style de Maurice Leblanc, dans sa manière de dépeindre le gentleman-cambrioleur, se dégage une importance attachée aux mouvements, aux mimiques de Lupin, à ses dialogues et interactions avec d'autres personnages ; en somme nous constatons une grande attention portée à la description fidèle de son comportement spontané. A tel point parfois que nous avons le sentiment d'une écriture quasiment théâtrale voire cinématographique : le style de Maurice Leblanc ne capte pas seulement son personnage en ce qu'il est signifiant, comme le font la plupart des auteurs. Au contraire, Lupin se meut quasiment sous les yeux du lecteur, et voir ses faits et gestes dans leurs moindres détails participe de l'effet de réel autour du cambrioleur.

A la lecture des aventures du gentleman-cambrioleur, il arrive que nous trouvions des scènes qui nous laissent une impression d'étrange déjà-vu. Par leur déroulement, par

l'image qu'elles sollicitent dans notre esprit de lecteur, il nous semble que nous les connaissons et qu'elles n'ont pas exactement leur place dans un format écrit. Mentionnons deux exemples assez révélateurs : à la fin de *813*, alors que Lupin, dans une oppressante course contre la montre, fonce à Paris en voiture afin de sauver un homme accusé à tort, au loin, sur sa route, approche un tramway, et malgré la peur de son complice Octave, il accélère dans l'espoir d'être passé avant. Pour le coup, sa voiture se fait faucher par le tramway, mais cela ne va pas sans rappeler les très nombreuses course-poursuites au cinéma ou à la télévision qui se concluent sur une voie ferrée, et où, pendant un instant, l'enjeu est de franchir les rails avant le passage du train (cliché présent par exemple dans *Le Corniaud*, ou, même s'il ne s'agit pas de cinéma, dans *Tintin et l'oreille cassée*, qui reste tout de même une bande dessinée et donc un art visuel). On peut encore mentionner cette scène de la nouvelle *Herlock Sholmès arrive trop tard*, lorsque Lupin, au beau milieu du cambriolage nocturne du château de Thibermesnil, tombe nez à nez avec miss Nelly, la jeune femme rencontrée sur le *Provence* au cours de la nouvelle *L'Arrestation d'Arsène Lupin*. Alors qu'il lui fait le serment de tout rendre le lendemain même, celle-ci l'interrompt :

> - Ecoutez… des pas… j'entends marcher…
> Il la regarda avec étonnement. Elle semblait bouleversée, ainsi qu'à l'approche d'un péril.
> - Je n'entends rien, dit-il, et quand même…
> - Comment ! mais il faut fuir… vite, fuyez…
> - Fuir… pourquoi ?...
> - Il le faut… il le faut… Ah ! ne restez pas…
> D'un trait, elle courut jusqu'à l'endroit de la galerie et prêta l'oreille. Non, il n'y avait personne. Peut-être le bruit venait-il du dehors ?... Elle attendit une seconde, puis, rassurée, se retourna.
> Arsène Lupin avait disparu. (GENTLEMAN, *Herlock Sholmès arrive trop tard*, p. 132)

Ici, on a pratiquement un jeu de caméra, et cette image d'un personnage qui s'évanouit littéralement durant les quelques secondes où il a quitté le champ de vision est un procédé qui se trouve à foison dans les productions actuelles, lorsque l'objectif est de donner une aura mystérieuse voire fantastique au personnage (cliché extrêmement fréquent dans les films d'horreur ou de super-héros, comme c'est le cas pour Batman par exemple). L'inquiétude de miss Nelly et le rythme saccadé des répliques instaure une tension chez le lecteur : Lupin parviendra-t-il à s'enfuir ? Mais finalement, sa disparition fait retomber notre angoisse, et la facilité avec laquelle il s'est évaporé nous fait même comprendre que nous nous sommes inquiétés pour rien, que Lupin n'est pas homme à se laisser prendre aussi facilement, ce qui participe d'autant plus à sa grandeur vis-à-vis du lecteur.

Il est étonnant que nous ayons à appeler des exemples aussi récents pour un personnage créé au début du siècle, car il est bien sûr impossible que ces plans aient été

insufflés à Leblanc par l'influence de scènes marquantes du cinéma. Rappelons que le cinéma tel que nous le connaissons aujourd'hui, c'es-à-dire la projection d'une scène filmée sur un écran, a vu le jour dans les années 1890, et qu'en 1905, il en était encore au stade de l'expérimentation. La plupart des films ne dure pas plus de quelques minutes : le tout premier film adaptant Arsène Lupin, par exemple, intitulé *The Gentleman-Burglar*, sort en 1908, réalisé par l'Etats-unien Edwin Stratton Porter et dure seulement huit minutes. En parallèle, les premiers réalisateurs cherchent encore à créer un langage propre aux plans de caméras, les sujets restent assez mineurs dans l'ensemble, et voilà qu'au même moment Leblanc pressent quelques futurs tropes du septième art encore en vigueur aujourd'hui.

Généralement, et pour ne pas faire d'anachronisme, il sera plus juste de rapprocher le style de Leblanc d'une écriture théâtrale, et de préciser que certaines scènes sont si frappantes que nous, en tant que lecteurs du XXIème, dont l'imaginaire a été grandement forgé par des séquences de cinéma, y décelons un potentiel visuel indéniable. Et en effet, Leblanc est très attiré par le théâtre. A peine trois ans après l'apparition de son personnage, il l'adapte pour les planches, en co-écriture avec Francis de Croisset. C'est un genre très présent dans ses œuvres et dans sa manière de rédiger. Il déclare par exemple :

> Je vois mes personnages comme s'ils jouaient au théâtre ; je les entends. Il faut, comme au théâtre d'ailleurs, que chaque scène porte pour arriver à un bon équilibre et pour dégager le maximum de psychologie ou d'intensité ; tout cela est basé sur une logique rigoureuse, avec, en plus, un élément de dilettantisme.[72]

Cette écriture théâtrale qui doit permettre la meilleure représentation possible au lecteur aboutit à un style assez pictural, ce à quoi nous devons les plans quasiment cinématographiques des aventures de Lupin. Leblanc témoigne d'une attention toute particulière pour donner à son lecteur les outils pour que ce dernier se figure un Arsène Lupin énergique, vivant, dans un monde en mouvement. Les personnages doivent quasiment être présents au lecteur et à ses sens, ils doivent se mouvoir devant lui. Ce qui sans doute répond à une volonté de dynamisme et d'action pour retenir l'attention du lecteur, et permet de dresser de véritables tableaux dans lesquels les figures s'animent. « Plus que romancier, Leblanc est un écrivain de théâtre. Ses personnages, entre autres Lupin, bondissent tout vifs de la page écrite parce que leurs paroles sont actions et chaque scène est une "situation dramatique" »[73]. En guise d'exemple, prenons le final de *L'Aiguille creuse*, lors de la dernière confrontation d'Arsène Lupin et d'Herlock Sholmès. Ce dernier, humilié à plusieurs reprises par le détective, est définitivement devenu l'antagoniste de

[72] Cité par Jean-Jacques Tourteau, *op. cit.*, p. 79.
[73] *Ibid.*

l'histoire et a pris en otage Victoire, la vieille nourrice et complice du cambrioleur. Ce qui donne lieu à une scène quasiment comparable à un western.

> Le jour commençait à baisser. Cependant Beautrelet reconnut Herlock Sholmès. La femme était âgée. Des cheveux blancs encadraient son visage livide. Ils approchaient tous les quatre. Ils atteignaient la barrière. Sholmès ouvrit un battant. Alors Lupin s'avança et se planta devant lui.
>
> Le choc parut d'autant plus effroyable qu'il fut silencieux, presque solennel. Longtemps les deux ennemis se mesurèrent du regard. Une haine égale convulsait leurs visages. Ils ne bougeaient pas. (AIGUILLE, p. 447)

Le style concis et les informations dont nous disposons suffisent à dresser un tableau simple mais complet. Certaines indications apparemment factuelles, comme le teint « livide » de Victoire ou bien les précisions sur son âge, sont des éléments ajoutés pour la caractériser comme la victime, pour que ce soit elle qui éveille notre pitié et que, par conséquent, Herlock Sholmès joue le rôle du bourreau et s'attire notre animosité. Ainsi, nous pouvons réellement ressentir la construction du récit et le soin de Maurice Leblanc, grâce à la mise en scène du face-à-face. Nous voyons le cadre de la scène changer avec l'annonce de la tombée du jour, qui nous donne une nouvelle palette de couleurs pour figurer un décor plus sombre, plus grave. Chaque phrase du premier paragraphe est une phrase simple, et leur enchaînement instaure une succession d'informations, données dans l'ordre chronologique. L'approche de l'ennemi, supérieur numériquement et avec un otage dans leur rang, les étapes sur leur trajet, comme la barrière franchie avec l'ouverture du battant, et la manière dont Lupin se dresse face à eux pour les défier, tout cela nous est communiqué de manière simple et méthodique, pour que, sous nos yeux de lecteurs, se construise la scène. On pourrait presque filmer une adaptation de cette confrontation avec le texte original de Leblanc en guise de script.

Ainsi, l'action de regarder, d'assister à un spectacle, à une représentation, est quelque chose de récurrent chez Lupin, qui se donne allègrement à voir pour des spectateurs toujours demandeurs. Anissa Bellefqih, en étudiant l'espace dans les romans d'Arsène Lupin, a relevé plusieurs extraits au cours desquels un personnage caché épiait une scène à laquelle il ne devait pas assister, comme lorsque Lupin surprend les amours de Dolorès Kesselbach et Pierre Leduc, ou lorsque Patrice et Maman Coralie assistent cachés à l'interrogatoire d'Essarès Bey par Bournef[74]. Or, au cours de ce type de scènes, le lecteur est la plupart du temps complice de l'espion. La scène s'ouvre avec l'arrivée du témoin, le personnage et le lecteur deviennent ainsi deux voyeurs qui partagent l'incompréhension, et puisque l'enjeu est justement d'observer, la scène leur sera comme donnée à voir. Prenons l'un de ces nombreux exemples de voyeurisme. Dans *Le Bouchon de cristal*, Daubrecq, qui

[74] Anissa Bellefqih, *op. cit.*

possède la liste des députés compromis dans l'affaire du canal des Deux-mers, est enlevé par un autre antagoniste, le marquis d'Albufex qui convoite le document compromettant. Arsène Lupin, qui a besoin de cette liste pour libérer Gilbert, localise le repaire du marquis, une tour perchée sur une falaise, qu'il escalade jusqu'à la cellule de Daubrecq. Par l'ouverture de la geôle, très similaire à un écran, lui et le lecteur bénéficient d'un véritable poste d'observation. Le chapitre se conclut sur le rôle de témoin de Lupin (« Lupin rampa. Sa tête parvint aux barreaux. Il vit… » p. 1073). Les points de suspension et la lacune de la phrase inachevée nous font comprendre que tout l'enjeu du chapitre prochain sera justement ce à quoi Lupin assistera. Ce chapitre démarre enfin comme un acte de théâtre, avec des didascalies qui exposent le type de décor et les accessoires présents sur scène.

> La salle des tortures s'arrondissait au-dessous de lui, vaste, de forme irrégulière, distribuée en parties inégales par les quatre gros piliers massifs qui soutenaient ses voûtes. Une odeur de moisissure et d'humidité montait de ses murailles et de ses dalles mouillées par les infiltrations. L'aspect devait en être, à toute époque, sinistre. Mais, à cette heure-là, avec les hautes silhouettes de Sebastiani et de ses fils, avec les lueurs obliques qui jouaient sur les piliers, avec la vision du captif enchaîné sur un grabat, elle prenait une allure mystérieuse et barbare.
>
> Il était au premier plan, Daubrecq, à cinq ou six mètres en contrebas de la lucarne où Lupin se tenait blotti. Outre les chaînes antiques dont on s'était servi pour l'attacher à son lit et pour attacher ce lit à un crochet de fer scellé dans le mur, des lanières de cuir entouraient ses chevilles et ses poignets, et un dispositif ingénieux faisait que le moindre de ses gestes mettait en mouvement une sonnette suspendue au pilier voisin.
>
> Une lampe posée sur un escabeau l'éclairait en plein visage.
>
> Debout près de lui, le marquis d'Albufex, dont Lupin voyait le pâle visage, la moustache grisonnante, la taille haute et mince, le marquis d'Albufex regardait son prisonnier avec une expression de contentement et de haine assouvie. (BOUCHON, p. 1073)

On remarque à quel point Lupin arrive au moment opportun, juste à temps pour que la conversation commence sans qu'il n'en perde une miette. Auparavant, pour une raison qui nous arrange tout à fait, rien ne s'est dit, d'Albufex jouissait silencieusement de sa situation et a eu la gentillesse de ne commencer l'interrogatoire qu'après l'arrivée de Lupin et du lecteur. Tous les acteurs sont présents : d'Albufex, son piqueur et homme de main Sebastiani et les fils de ce dernier, et enfin Daubrecq. La description nous indique qu'ils sont déjà en place, et on note en particulier l'expression « Il était au premier plan, Daubrecq », qui relève d'un vocabulaire pictural assumé. Le décor est planté, là encore on relève des termes exacts qui permettent de se figurer précisément la salle de torture : sa forme, avec le verbe « s'arrondir », sa taille, avec les « cinq ou six mètres » qui séparent la lucarne du sol, les voûtes, la lumière de la lampe. Leblanc prend soin enfin de décrire l'état de Daubrecq, sa posture et les accessoires qui vont servir à la scène, c'est-à-dire les lanières de cuir autour de ses membres.

Le soin donc de construire de manière visuelle le décor et les actions est l'une des caractéristiques du style de Leblanc. Or, si l'on devient capable de voir Lupin avec toute

son énergie, toute sa vigueur, c'est bien grâce aux détails et donc aux indications qui n'ont d'autre but que de montrer et non de signifier.

Si l'on parle de représentation pour la littérature, c'est parce que l'image construite par le texte est loin, bien loin d'être exhaustive, et ceci pour la raison que l'exhaustivité est impossible, inatteignable. Vincent Jouve l'explique très clairement à propos du personnage romanesque :

> Un roman où chaque personnage serait entièrement décrit des pieds à la tête (sans oublier son être affectif et moral) à chacune de ses apparitions serait non seulement oiseux, mais illisible. D'ailleurs, où le portrait s'achèverait-il ? Après avoir évoqué toutes les parties du corps, il faudrait en venir aux jointures, aux veines, aux molécules… On aurait tôt fait de se perdre dans l'infini pascalien.[75]

Ecrire un récit consiste donc en une sélection de ce que l'auteur conservera dans le produit fini, pour une raison plus ou moins précise. C'est la raison pour laquelle le récit est signifiant : chaque choix, chaque mot, se justifie par l'effet provoqué.

> Rappelons d'abord que les notations textuelles sont constitutivement fonctionnelles. Un récit, comme le note Barthes, n'est fait que d'unités signifiantes : « tout, à des degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable ».[76]

Les gestes de Lupin, comme ses danses ou ses simples postures, sont autant d'éléments interprétables, qui permettent de lire le personnage, de discerner ou bien son attitude de grand enfant éternellement amusé, ou bien le soin qu'il porte à l'image qu'il donne. Les précisions sur les regards et expressions sont des marqueurs des relations qui s'établissent entre les personnages : un coup d'œil silencieux et discret entre Lupin et une femme peut annoncer l'attachement naissant pour la compagne de l'aventure ; la rivalité entre deux adversaires passe par la façon dont ils se dévisagent. Mais lorsque Maurice Leblanc va prendre le soin, comme dans les fragments que nous avons mentionnés, de construire le décor et les actions des personnages, lorsqu'il nous donne davantage à voir qu'à lire et interpréter, alors nous pouvons parfois ressentir certains passages, certains comportements, certaines actions pour le moins bénignes, comme légèrement superflus et n'apportant rien au récit si ce n'est des informations purement factuelles. Prenons par exemple cette rencontre entre Ganimard et Beautrelet au cours de *L'Aiguille creuse* :

> A son réveil, le garçon d'hôtel lui apporta une lettre. Il la décacheta. C'était la carte de Ganimard.
> - Enfin ! s'écria Beautrelet, qui sentait vraiment, après une campagne aussi dure, le besoin d'un secours.
> Il se précipita les mains tendues. Ganimard les prit, le contempla un moment et lui dit :

[75] Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 28.
[76] *Id.*, p. 56.

- Vous êtes un rude type, mon garçon.
- Bah ! fit-il, le hasard m'a servi.
- Il n'y a pas de hasard avec *lui*, affirma l'inspecteur, qui parlait toujours de Lupin d'un air solennel et sans prononcer son nom.
Il s'assit.
- Alors nous le tenons ?
- Comme on l'a déjà tenu plus de vingt fois, dit Beautrelet en riant.
- Oui, mais aujourd'hui…
- Aujourd'hui, en effet, le cas diffère. Nous connaissons sa retraite, son château fort, ce qui fait, somme toute, que Lupin est Lupin. Il peut s'échapper. L'Aiguille d'Etretat ne le peut pas.
- Pourquoi supposez-vous qu'il s'échappera ? demanda Ganimard inquiet.
- Pourquoi supposez-vous qu'il ait besoin de s'échapper ? répondit Beautrelet. Rien ne prouve qu'il soit dans l'Aiguille actuellement. Cette nuit, onze de ses complices en sont sortis. Il était peut-être l'un de ces onze.
Ganimard réfléchit.
- Vous avez raison. L'essentiel, c'est l'Aiguille creuse. Pour le reste, espérons que la chance nous favorisera. Et maintenant, causons. (AIGUILLE, p. 425)

Ici, le dialogue est totalement prédominant, à tel point que nous pourrions facilement transposer cette scène au théâtre, et faire des courtes interventions du narrateur de simples didascalies. Des verbes de parole comme « dit Beautrelet en riant » ou « demanda Ganimard inquiet » pourraient être des indications pour le jeu des comédiens, et la pause « Ganimard réfléchit » permettrait de donner le rythme des répliques. Nous ne pouvons pas encore dire qu'ils sont facultatifs, puisqu'ils nous permettent de comprendre l'assurance du jeune détective et la prudence de l'inspecteur. En revanche, il faut noter qu'en dehors du dialogue, la vitesse de la scène est un sommaire, les retrouvailles entre les deux personnages sont condensées dans quelques phrases épurées. L'arrivée de Ganimard n'est pas précisément annoncée, mais se fait au moyen de la lettre qu'il fait passer à Beautrelet. C'est une entrée en scène assez floue. Nous n'avons pas d'indications comme « Ganimard entra », « Beautrelet sortit et trouva Ganimard à la réception ». Nous passons d'une ligne de narration où le protagoniste récupère la lettre qui annonce l'inspecteur, mais où l'inspecteur est encore absent (« Le garçon d'hôtel lui apporta une lettre. Il la décacheta. C'était la carte de Ganimard »), à une exclamation rapportée directement et suivie par la focalisation de Beautrelet, où Ganimard est toujours manquant (« - Enfin ! s'écria Beautrelet qui sentait vraiment, après une campagne aussi dure, le besoin de secours »). Et aussitôt après cette réplique, tout à coup, l'inspecteur surgit dans le récit, presque comme par magie (« Il se précipita les mains tendue. Ganimard les prit »). Cet étrange enchaînement est si rapide, si expéditif, qu'il semble que Ganimard apparaisse pour rattraper Beautrelet, sans quoi celui-ci aurait tendu les mains pour rien. Il s'agit d'un style extrêmement concis, où le déroulement précis des événements n'a plus guère d'importance. Ce qui compte, c'est de voir comment Isidore se précipite aussitôt vers cette assistance tant attendue et comment Ganimard le reçoit, de manière presque paternelle, puisqu'il lui prend les mains, les examine, le félicite.

Alors que font, dans un récit aussi épuré, des indications comme « Il la décacheta » ou plus loin « Il s'assit » ? Le premier cas se trouve justement dans ce court sommaire, où le style concis participe d'un effet d'accélération au moment où les deux personnages s'apprêtent à lancer l'opération finale contre Arsène Lupin. Les retrouvailles sont chaleureuses mais pressées, Ganimard est à peine introduit, les répliques s'enchaînent presque aussi vite que des stichomythies, et pourtant Leblanc fait le choix de nous montrer l'action tout à fait facultative de Beautrelet décachetant sa lettre. De même, pourquoi nous indiquer que Ganimard s'assoit ? Là encore, il s'agit d'une interruption à peine perceptible du dialogue. L'inspecteur vient de montrer tout le respect mêlé de méfiance qu'il éprouve pour Lupin, l'italique employé pour le pronom et le tabou mentionné à propos du nom même du cambrioleur ne font que grandir l'aura de leur adversaire et donc l'enjeu de l'opération qu'ils s'apprêtent à lancer. Ganimard s'assoit. Puis il pose une question qui mêle à la fois espoir et incrédulité, qui témoigne des années passées à poursuivre en vain Lupin et de l'acharnement qui persiste toujours malgré ces multiples défaites. Son action est donc encadrée de deux répliques conséquentes, qui font sens vis-à-vis de Ganimard et de l'ampleur du dernier acte qui commence. L'interruption n'est même pas vraiment ressentie comme une interruption, beaucoup trop courte et mineure pour empiéter sur les répliques et les enjeux qu'elles expriment.

Même, ces deux didascalies résistent assez à l'interprétation, justement de par leur caractère facultatif. Le fait de décacheter a-t-il une signifiance particulière ? Peut-on y voir l'empressement de Beautrelet ? Ou bien est-ce un symbole de découverte, puisqu'il faut décacheter pour connaître le contenu de la lettre ? Est-ce le soulagement d'être enfin rejoint par Ganimard et de ne plus mener la lutte seul ? Toutes ces interprétations, compte tenu du contexte, pourraient très bien se tenir, mais est-il possible de clairement les affirmer quand on part d'une phrase simple aussi sommaire et mineure que « Il la décacheta » ? On pourrait craindre une surinterprétation. De même, pourquoi Ganimard s'assoit-il ? Quel est le sens de ce geste ? Est-ce là encore du soulagement qu'il éprouve en constatant le travail de Beautrelet et les chances de réussite de l'opération ? Ce serait assez contradictoire étant donné que lui-même paraît plutôt réservé. Est-ce davantage pour opposer la jeunesse énergique d'Isidore à la lassitude de Ganimard ? Mis à part cela, rien d'autre ne va dans ce sens, et ce serait assez décalé par rapport au reste du récit. En somme, s'asseoir est un geste de pause, d'immobilité, ce qui contraste avec la tension grandissante de l'intrigue. On s'attendrait peut-être presque, dans la cohérence du passage, à ce que Ganimard, au lieu de s'installer, déambule, fasse les cent pas, exprime l'angoisse qu'il

devrait alors ressentir. Donc, en plus de contraster avec le rythme général du passage, ces indications tranchent avec la cohérence globale.

Sans doute répondent-elles de la volonté de vraisemblance. Dans le monde réel du lecteur, à l'inverse de la fiction, l'aléatoire a une part bien plus grande. Quand le moindre geste d'un personnage est sensé avoir été sélectionné par son auteur pour faire sens, le comportement du lecteur est loin d'être toujours motivé. Le contingent est quelque chose de propre au monde réel et d'absent dans les mondes fictifs. A moins que la représentation de cette contingence soit justement une volonté de l'auteur, auquel cas nous parlons alors de ce que Roland Barthes a appelé l'effet de réel.

> Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun de dénoter ce qu'on appelle couramment le « réel concret » (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes) La « représentation » pure et simple du « réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens […] Tout cela dit que le « réel » est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir tout idée de « fonction », que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole.[77]

Etre en présence d'une action superflue revient à faire l'expérience de l'absurde dans le roman, alors qu'on ne peut normalement l'éprouver que dans notre quotidien. L'œuvre littéraire imite donc dans ce qu'elle a de contingent et d'aléatoire la réalité. Suivant le principe de l'effet de réel, voir Beautrelet décacheter sa lettre ou Ganimard s'assoir ne répondrait pas à un principe signifiant à interpréter, mais davantage à la volonté de Maurice Leblanc de rendre ses personnages plausibles, crédibles. Ganimard est un vieil inspecteur, selon toute vraisemblance il aura sans doute davantage tendance à s'assoir. C'est même ce qu'on attend de lui, en somme. Ce mouvement nous paraît naturel de sa part. Et qu'il soit placé de manière un peu gratuite au milieu du dialogue donne à cette conversation un ton spontané ; tout en parlant, les personnages sont mobiles, s'installent, et ce une fois que leur corps le leur a demandé. Un personnage qui s'assoit en plein milieu d'une discussion sans raison apparente reste en soi bien plus proche de ce que l'on observe dans notre réalité que s'il restait debout et immobile, hormis en cas de circonstances particulières.

Et des indications de ce genre, qui nous paraissent à première vue totalement facultatives mais qui finalement nous donnent à voir des personnages naturels, spontanés et de fait très crédibles, on en trouve beaucoup dans les récits de Leblanc. Lorsqu'il taquine Victoire ou Beautrelet, lorsqu'il nargue Ganimard ou Herlock Sholmès, lorsqu'il s'installe pour donner le fin mot d'une énigme, il a toujours de petits mouvements en apparence

[77] Roland Barthes, « L'Effet de réel », dans *Littérature et réalité*, dir. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, coll. Points. Littérature, 1982, p. 87

parasites mais qui donnent l'impression aux lecteurs qu'il s'anime sous leurs yeux, dans les plus petits détails, dans ce qui fait qu'une personne nous paraît vivante. Ainsi, après avoir couru au secours de Jeanne Darcieux et du docteur Guéroult, nous le voyons faire ce que n'importe qui d'autre ferait après un effort physique : « Lupin prit une carafe et but un verre d'eau » *(*CONFIDENCES*, La mort qui rôde, p. 927).* Il s'agit encore d'une action qui n'apporte rien au récit mais qui rend la scène totalement crédible.

Tout l'intérêt, alors, de construire des scènes marquantes, si picturales que le lecteur peut se les figurer dans les moindres détails, à tel point que certaines sont devenues des clichés cinématographiques, tout l'intérêt est que Maurice Leblanc, au sein de ces tableaux détaillés avec minutie, va glisser des gestes, des expressions spontanées, que le lecteur n'a pas à interpréter mais à voir, et à voir comme un corps mobile, comme une personne vivante. Lupin nous paraît bien davantage vraisemblable lorsqu'il boit son verre d'eau, danse en l'honneur de la défaite de Daubrecq ou prend spontanément Leblanc ou Victoire par le bras, qu'à n'importe quel autre moment. Lupin a été pensé comme un personnage éternellement surprenant, éternellement novateur, que le lecteur ne pouvait jamais prendre d'avance ; hors, un personnage romanesque est toujours prévisible. Il fallait donc que Lupin et les personnages qu'il côtoie ou affronte, par ces petits détails comme les mouvements facultatifs ou les expressions spontanées, imitent la contingence du comportement du lecteur.

b. Une prétendue volonté documentaire et pédagogique

Maurice Leblanc a gagné la confiance du lecteur, en se construisant comme un repère fiable auquel nous pouvions nous raccrocher. Lorsqu'il apparaît, lorsque le lecteur sent la présence du narrateur derrière les lignes qu'il parcourt, ou lorsqu'il le découvre au sein de l'intrigue, aux côtés de Lupin, il a d'ores et déjà compris que, là où le gentleman-cambrioleur aime à tromper et surprendre ses spectateurs, Leblanc affiche davantage la volonté de relater. Par conséquent, après être devenu le guide du lecteur, il lui sera d'autant plus facile d'adopter le rôle de l'enseignant. Gommer les signes de la fiction passe par un aspect documentaire, voire pédagogique. L'auteur, tout en relatant les exploits de son personnage, ne manque jamais de les accompagner d'anecdotes, de précisions, de rectifications qui, qu'elles soient vraies ou non, donnent l'impression d'apprendre et participent de l'effet de réel.

Il ne peut échapper au lecteur d'Arsène Lupin que ce personnage comporte une grande part de mystère. Outre les espaces d'indétermination que nous étudierons plus tard

et qui rendent confus certains aspects du cambrioleur et de sa biographie, les passages entiers que l'auteur consacre à la réaction de l'opinion, à sa surprise et à son incompréhension, sont des caisses de résonance qui font ressentir au lecteur toutes les zones d'ombre autour du protagoniste. Que ce soit un cambriolage impossible, une évasion annoncée et exécutée, ou toute autre chute imprévisible, le caractère surprenant de l'exploit se retrouve dans la mise en scène de la perplexité du public. Lupin reste à première vue une énigme insoluble.

> [Désiré Baudru] avait-t-il été embauché par Arsène Lupin ? Rien n'autorisait à le croire. Et quand cela eût été, on n'en eût pas su davantage sur la fuite du prisonnier. Le prodige demeurait le même. Des vingt hypothèses qui tentaient de l'expliquer, aucune n'était satisfaisante. L'évasion seule ne faisait pas de doute, et une évasion incompréhensible, impressionnante, où le public, de même que la justice, sentait l'effort d'une longue préparation, un ensemble d'actes merveilleusement enchevêtrés les uns dans les autres, et dont le dénouement justifiait l'orgueilleuse prédiction d'Arsène Lupin : « Je n'assisterai pas à mon procès ». (GENTLEMAN, *L'Evasion d'Arsène Lupin*, p. 48)

Dès lors qu'un personnage pose un problème d'entendement, du moment où il nous échappe, où nous en ignorons plus que nous n'en savons, tout livre qui se propose d'en faire le récit, d'établir les faits et de les expliquer, même sans forcément résoudre les problèmes, obéit à une entreprise d'éclaircissement, dans la mesure du possible. C'est-à-dire que, même si des réponses ne sont pas apportées, nous gagnons tout de même une vision claire et organisée de l'affaire. Le livre a exposé les circonstances et les problèmes auxquels nous nous heurtons, et constitue donc un premier pas vers la résolution de l'énigme.

Dans le cas d'Arsène Lupin, puisque Maurice Leblanc tient, pour la plupart des affaires, la solution du problème de la bouche-même du cambrioleur, ses ouvrages dépassent le stade de la simple exposition. Sans doute dans un souci de postérité, il nous est dit que Lupin a donné l'autorisation à son ami d'écrire et de publier ses œuvres, et dans cette optique, il lui confesse les moyens utilisés pour ses coups les plus emblématiques. A-t-il peur que, lassés de ne pas comprendre une affaire qu'il a trop bien préparée, nous finissions par l'oublier ? Préfère-t-il que nous gardions de lui l'image du comploteur de génie plutôt que celle de l'homme mystère ? Toujours est-il que les révélations contenues dans les ouvrages de Leblanc doivent donner le fin mot de l'histoire à propos d'affaires qui, depuis longtemps, mettent en échec les nombreux enquêteurs qui se succèdent et globalement le public entier.

C'est la raison pour laquelle, dès les premières nouvelles, l'initiative documentaire est revendiquée comme le principal moteur de la rédaction, chez Leblanc. En tant que son historiographe, il part le plus souvent du principe que nous connaissons déjà l'histoire qu'il nous raconte, mais que son objectif est de nous en révéler une part cachée, restée jusque là

ténébreuse et sur laquelle Arsène Lupin a fini par lui dire la vérité. D'ailleurs, le choix du mot « historiographe » plutôt que « biographe » résulte de la même logique. La biographie sollicite plus ou moins la notion de fiction, elle appartient au domaine des lettres, et aurait alors pu rappeler le dispositif de vraisemblance que souhaite créer Leblanc, et donc par conséquent le briser. En se proclamant historiographe de Lupin, Leblanc intègre son personnage à l'histoire, à une matière quasiment scientifique et dont l'objectif même est la recherche de la vérité. Un historiographe ne saurait écrire de la fiction quand son rôle même consiste en l'examen de l'histoire. Ainsi, *Le Collier de la reine* est une nouvelle en deux parties : la première relate le vol et l'enquête vaine des inspecteurs, et la deuxième met en scène la résolution de ce mystère des années plus tard par le chevalier Floriani. Au centre de cette nouvelle, Leblanc intervient dans un paragraphe qui fait office de transition :

> Tous ces événements sont connus du public. L'affaire fut de celles qui passionnèrent l'opinion, et c'est un destin étrange que celui de ce collier, qui, après avoir bouleversé la France à la fin du XVIIIème siècle, souleva encore tant d'émotion cent vingt ans plus tard. Mais ce que je vais dire est ignoré de tous, sauf des principaux intéressés et de quelques personnes auxquelles le comte demanda le secret absolu. Comme il est probable qu'un jour ou l'autre elles manqueront à leur promesse, je n'ai, moi, aucun scrupule à déchirer le voile et l'on saura ainsi, en même temps que la clef de l'énigme, l'explication de la lettre publiée par les journaux d'avant-hier matin, lettre extraordinaire qui ajoutait encore, si c'est possible, un peu d'ombre et de mystère aux obscurités de ce drame. (GENTLEMAN, *Le Collier de la reine*, p. 71)

La promesse d'explication qu'il donne ici est suffisamment limpide pour ne pas s'éterniser dessus. Il faut en revanche être attentif à la place de ce paragraphe dans la nouvelle et à qui il s'adresse lorsqu'il écrit ces lignes. Qu'il soit placé entre le récit du vol du collier, vieux de plusieurs années, et la prestation de Floriani chez les Dreux-Soubise, sans doute davantage contemporaine du moment de l'écriture, confère à Leblanc un rôle de lien, de passerelle. Passerelle entre passé et présent, mais aussi passerelle entre ce que le collectif savait jusque là et la vérité des faits. Historiographe, il l'est assurément, et ses travaux se destinent à la connaissance du plus grand nombre. « L'opinion », la « France », « l'émotion » sont autant de marques qui nous indiquent que Leblanc s'intéresse et s'adresse à une large audience. Au petit nombre de personnes déjà au courant du dénouement de cette affaire, il grille la politesse et leur dérobe leur exclusivité pour diffuser le savoir à grande échelle. Ce sera, en somme, son rôle dans chaque nouvelle ou roman : raconter Lupin comme s'il était un sujet d'étude. De là, sa biographie, ses plus beaux exploits, les anecdotes sur sa formation auprès de prestidigitateurs, de chirurgiens, mais aussi des remises en contexte, des panoramas plus larges, des commentaires, des aveux de lacunes. Le récit policier est parsemé de précisions et de réflexions qui lui attribuent un soin quasiment documentaire.

A titre d'exemple, penchons-nous sur l'ouverture de la nouvelle *Les Jeux du soleil*, où les premières répliques ne laissent aucun doute sur ce que souhaite Leblanc en rédigeant les aventures de son ami :

> - Lupin, racontez-moi donc quelque chose.
> - Eh ! que voulez-vous que je vous raconte ? On connaît toute ma vie ! me répondit Lupin qui somnolait sur le divan de mon cabinet de travail.
> - Personne ne la connaît ! m'écriai-je. On sait, par telle de vos lettres, publiée dans les journaux, que vous avez été mêlé à telle affaire, que vous avez donné le branle à telle autre… Mais votre rôle en tout cela, le fond même de l'histoire, le dénouement du drame on l'ignore. (CONFIDENCES, *Les Jeux du soleil*, p. 835)

Le lecteur pourra s'amuser du contraste entre l'attitude nonchalante de Lupin et celle de Leblanc qui demande et réclame. Il faut savoir que Lupin est un grand dormeur : à plusieurs reprises, devant Beautrelet, devant Prasville ou alors qu'il est retenu chez les Dugrival, il s'abandonne tout entier au sommeil, il s'endort de manière presque ostentatoire, pour montrer qu'en rien il ne craint son adversaire et qu'il reste l'invulnérable maître du jeu. Son sommeil, c'est le signe de sa tranquillité. Aussi, si nous le voyons ici assoupi, c'est pour comprendre qu'il n'est *a priori* pas dans son heure de confidence. D'où sa réponse assez détachée et surprenante de la part d'un homme qui aime tant se donner en spectacle. En face, Leblanc, à l'inverse, témoigne de curiosité. Il souhaite apprendre ce qu'il ignore encore, et en choisissant de montrer cet échange et de réécrire sa réponse à Lupin, élève presque cette volonté de savoir au statut de pacte de lecture. Comme si nous, lecteurs réels, partagions cette même volonté d'éclaircissement, comme si nous savions déjà au préalable les grandes lignes d'une affaire que nous découvrons pourtant en même temps que la nouvelle. C'est-à-dire qu'en évoquant des astuces régulières du cambrioleur, comme la lettre ouverte publiée dans les journaux, mais en restant vague, en ne citant que des généralités (« telle de vos lettres », « telle affaire »), Leblanc produit chez nous cette impression que nous connaissons le cambrioleur, mais que notre connaissance reste vague, incomplète, stéréotypée. De là, nous voulons, comme lui, que Lupin nous conte une histoire, qu'il satisfasse notre soif d'apprendre. En quelques répliques, Leblanc provoque en nous les sentiments d'ignorance et de curiosité. Et le plus drôle, c'est qu'il assimile cela à un travail et donc le refus de Lupin à de la paresse : « Que de confidences en retard, mon pauvre Lupin !… Allons, un peu de courage… » (*Ibid.*)

Ce pacte de lecture, qui attribue donc aux textes de Leblanc une valeur documentaire, se ressent dans les précisions que donne l'auteur. Il faut que la scène soit suffisamment claire et compréhensible, que le lecteur soit un tant soit peu préparé dès le début, ait les outils en main pour aborder la nouvelle. Toujours dans *Les Jeux du soleil*,

quelques lignes plus loin, Leblanc situe dans la biographie de Lupin l'intrigue dont il s'apprête à faire le récit :

> C'était l'époque où Lupin, déjà célèbre, n'avait pourtant pas encore livré ses plus formidables batailles ; l'époque qui précède les grandes aventures de *L'Aiguille creuse* et de *813*. Sans songer à s'approprier le trésor séculaire des rois de France ou à cambrioler l'Europe au nez du Kaiser, il se contentait des coups de main plus modestes et de bénéfices plus raisonnables, se dépendant en efforts quotidiens, faisant le mal au jour le jour, et faisant le bien aussi, par nature et par dilettantisme, en Don Quichotte qui s'amuse et qui s'attendrit. (*Ibid.*)

Cette remise en contexte nous indique à quel Lupin nous avons affaire : celui du premier recueil, lorsqu'il divertissait surtout, nous surprenait et nous faisait rire, avant de connaître les tragiques dénouements des deux aventures citées, et qui se sont l'une comme l'autre conclues sur la mort de la femme aimée et sur la défaite du cambrioleur. Le commentaire de Leblanc fait donc s'articuler la vie de Lupin en plusieurs parties : « déjà célèbre » peut éventuellement suggérer l'époque de formation dont nous avons eu un aperçu dans *Le Coffre-fort de madame Imbert* ; surtout, nous comprenons que *L'Aiguille creuse* marque la rupture entre le gentleman-cambrioleur fantaisiste et plaisantin, et l'aventurier ambitieux et combatif. Par ailleurs, rappeler les précédentes aventures, c'est partir du principe que le lecteur les connaît : Leblanc s'adresse donc à un public averti mais qu'il faut encore instruire.

Révéler, expliquer, enseigner, ce sont des leitmotive qu'évoquent les interventions de Leblanc. Les précisions de ce genre sur le personnage de Lupin sont extrêmement nombreuses au cours des nouvelles, et de plus mêlées à d'autres informations, des faits historiques ou des particularités locales.

Nous avons vu plus haut que Lupin appartenait au même paradigme culturel que son lectorat de début XXème siècle, du fait de références extrêmement précises comme des noms de rue ou de village. Nous avons également dit que, mis à part quelques exceptions, quasiment tous les lieux apparus sont des endroits existant réellement. Or, il n'est pas rare que, lorsque l'un des personnages passe dans un endroit notable, Leblanc rajoute quelques anecdotes instructives, tel un véritable guide touristique. De cette manière, les enquêtes sont parfois des prétextes à un tour de Normandie ou des rues de Paris,

> Les précisions du narrateur ne font pas vrai, elles sont vraies : on doit bien à l'abbé Cochet un ouvrage sur Etretat (*L'Aiguille creuse*), l'hôtel Hauville et ses chalets sont proches du casino d'Etretat (*Les Huit coups de l'horloge*) ; le boulevard Foch, à Dieppe, a remplacé le boulevard maritime (*Le Formidable événement*), et la rue de la Barre existe toujours (*Les Huit coups de l'horloge*).[78]

[78] Gérard Pourchain, *op. cit.*, p. 51-53

Données au détour d'une rue, au milieu d'un texte, ces informations font d'une pierre deux coups : petit ajout culturel apprécié du lecteur, elles confirment par ailleurs l'inscription dans la réalité de l'intrigue et en renforcent la vraisemblance.

> Louise d'Ernemont cependant avait obliqué sur la gauche par la rue Raynouard, vieille rue paisible où Franklin et Balzac vécurent, et qui, bordée d'anciennes maisons et de jardins discrets, vous donne une impression de province. Au pied du coteau qu'elle domine, la Seine coule, et des ruelles descendent vers le fleuve. (CONFIDENCES, *Le Signe de l'ombre*, p. 867)

Voici un exemple assez clair du soin documentaire de l'auteur. Alors que Lupin et Leblanc suivent discrètement Louise d'Ernemont et sa fille, intrigués par sa disparition annuelle chaque 15 avril, leur filature les conduit rue Raynouard, et sous prétexte de poser le cadre de l'action à venir, notre guide en profite pour nous informer de la présence de sites historiques. Benjamin Franklin et Honoré de Balzac sont des figures que nous connaissons, dont nous savons qu'ils ont existé, et de fait, ils ont effectivement tous deux vécus dans cette petite rue, Franklin y a même installé le premier paratonnerre français. Rajoutons à cela la deuxième personne du pluriel « vous », qui s'adresse directement au lecteur et rend confuse la frontière entre fiction et réalité, ainsi que les verbes conjugués au présent, presque à valeur de vérité générale : Leblanc fait une parenthèse dans son récit au passé pour décrire ce que la rue Raynouard est encore au moment de la lecture.

En quoi s'agit-il ici d'une perspective documentaire ? Pourquoi n'est-ce pas seulement une référence culturelle qui, comme nous l'avons vu plus tôt, sert à inscrire Lupin dans notre degré de réalité ? Assurément, ça l'est, mais il ne s'agit pas que de cela. Parler ici de Benjamin Franklin ou de Balzac n'est pas la même chose que parler de Guillaume le Conquérant ou de Jeanne d'Arc dans la lettre de Massiban (AIGUILLE). La distinction fondamentale entre ces deux exemples est que, dans un cas, la mention de ces personnages historiques est voulue par le scénario, tandis que dans l'autre cas, il s'agit d'une mention innocente et gratuite, que l'on fait parce que l'occasion s'est présentée. Pour donner au trésor de l'Aiguille d'Etretat toute sa valeur, toute son ampleur historique, et pour que soit possible la feinte du château de l'Aiguille situé dans la Creuse, qui a nécessité tous les moyens mis en œuvre dans la construction d'un château, il faut que les plus grands personnages s'y soient succédés, jusqu'à Lupin lui-même. Sans l'intervention ancestrale d'illustres figures historiques aussi emblématiques que Jules César, la portée de la conclusion, où Lupin, maître du trésor, y renonce par amour pour Raymonde, en serait grandement limitée. Mais le scénario du *Signe de l'ombre* ne nécessite en rien la mention de Benjamin Franklin ou de Balzac. Leblanc nous offre ces anecdotes parce qu'elles se valent en elles-mêmes, pour le plaisir de la découverte et de l'apprentissage.

Face à un personnage éternellement insaisissable, les récits de l'auteur, sa volonté d'éclaircissement et les apports culturels occasionnels, tous ces éléments constituent l'ouvrage comme une tentative apparemment documentaire. Documentaire parfois infructueux, parce que Leblanc ne connaît pas tout de Lupin, et aux méthodes assez libres, puisque tout part des confessions orales du cambrioleur lui-même, mais documentaire tout de même, car témoigne d'une pédagogie et d'un intérêt prononcé pour la découverte et le savoir.

Mais grâce à ce qui ne reste en fin de compte qu'une posture, Leblanc va pouvoir faire accepter d'autant plus facilement sa fiction au lecteur. Non seulement nous lui faisons confiance, puisqu'il est notre narrateur et a créé avec nous un lien de connivence ; et de plus parce qu'il affiche une volonté instructive. Partant de là, il s'est forgé suffisamment de crédit aux yeux de son lectorat pour pouvoir prendre des libertés avec la réalité et l'adapter à son œuvre, en conservant ce rôle de guide culturel.

Le meilleur exemple reste celui du fort de Fréfossé. Relancé sur la piste d'Arsène Lupin, Isidore Beautrelet arrive à Etretat et alors qu'il furète sur les bords des falaises, il passe non loin d'une tour surplombant la baie. Il s'agit du fort de Fréfossé, qui a réellement existé exactement à l'endroit où le décrit Leblanc. Seulement, *L'Aiguille creuse* a été publié entre novembre 1908 et mai 1909, et le fort a été démoli en 1912 pour des questions de sécurité. Aussi trouve-t-on, dans les rééditions du roman postérieures à cette date, une note de bas de page signée de Leblanc lui-même : « Le fort de Fréfossé portait le nom d'un domaine voisin dont il dépendait. Sa destruction, qui eut lieu quelques années plus tard, fut exigée par l'autorité militaire, à la suite des révélations consignées dans ce livre » (AIGUILLE, p. 417).

La note de bas de page a un statut plus scientifique que le corps même du texte. Elle a une valeur d'ajout et de précision, signe que l'auteur est prudent et critique par rapport à ce qu'il écrit, qu'il bénéficie de recul sur son propos et sur sa réception. Sur ce cas précis, la note commence comme les anecdotes habituelles de Leblanc : il existe effectivement le château de Fréfossé, un peu plus loin dans les terres, duquel le fort tire son nom. Voici un élément documentaire réel et que les Normands ou les touristes reconnaîtront comme véridique. A cette information authentique, l'auteur joint un deuxième renseignement, quant à lui beaucoup moins fiable. Effectivement, le fort a bien été détruit quelques années après la parution de *L'Aiguille creuse*. Mais les raisons alléguées par la note de bas de page sont totalement fictives, prétendant que cette démolition est due au livre lui-même alors qu'il s'agissait d'une mesure de sécurité liée à l'érosion de la falaise. Alors pourquoi Leblanc se réapproprie-t-il la disparition de l'édifice ?

Attribuer la destruction de Fréfossé à la publication de son roman, c'est presque un procédé similaire à ceux des complotistes aujourd'hui. Leblanc a prouvé au lecteur qu'il était digne de sa confiance et que son seul dessein était le dévoilement de la vérité à propos des nombreuses affaires impliquant Lupin. Dans le cas présent, nous parlons très clairement de « révélations », c'est-à-dire qu'un secret nous a été dévoilé grâce à ce livre, un secret si grave qu'il a abouti à l'action de « l'autorité militaire » et à la destruction du fort, qui revêt alors presque le rôle de preuve gênante. C'est comme si la version officielle avait été maquillée, telle une œuvre fictive, tandis que nous, lecteurs de *L'Aiguille creuse*, grâce à cet ouvrage, connaissons la véritable version des faits. Leblanc inverse tout bonnement le rapport entre fiction et réalité. Il se peut que la note se perde dans le texte, qu'on ne la prenne pas au sérieux ou même qu'on n'y prête pas attention, mais plus tard, en apprenant que, non seulement le fort de Fréfossé existait vraiment, mais qu'en plus il a réellement été démoli trois ans seulement après la parution de l'aventure d'Arsène Lupin, le lecteur aura forcément un instant de trouble. La frontière entre fiction et réalité est habilement brouillée, suffisamment perturbée pour nous laisser le doute l'ombre d'un instant. Si le fort a réellement été détruit, alors peut-être ce livre n'est-il pas entièrement inventé ? Et si ce qu'il relate s'est bien déroulé, alors cela signifie-t-il qu'Arsène Lupin existe pour de vrai ?

Finalement, Leblanc s'amuse à entremêler son récit d'anecdotes véridiques pour concevoir un documentaire fictif. Ses ouvrages conservent en grande partie la forme d'un roman d'aventure, mais des interventions pédagogiques parviennent à crédibiliser ce qui, autrement, resterait un simple roman d'aventure.

C. Interactions entre Leblanc et Lupin : une progressive subordination de l'auteur au personnage

En se camouflant parmi les lecteurs et en gommant les signes de fiction qui rappellent qu'Arsène Lupin est un personnage de roman, Maurice Leblanc efface peu à peu les repères qui permettaient de dire, de Lupin et de Leblanc, qui est le créateur et qui est la créature. Aussi, face à quelqu'un d'aussi exubérant et d'imposant que le gentleman-cambrioleur, l'auteur perd finalement son statut privilégié et joue bientôt le rôle de faire-valoir.

a. Leblanc-personnage : quand l'auteur est tiré dans le monde fictif et devient un acteur des enquêtes de Lupin

Confondre fiction et réalité, comme l'a souhaité Maurice Leblanc, nécessite, en plus de ce que nous avons cité plus haut, de travailler sur les figures classiques d'auteur et de personnage. Tant que ces deux personnes restent clairement distinctes, le lecteur possède encore les repères traditionnels qui lui permettent de dire « Arsène Lupin est fictif » et « Maurice Leblanc est réel ». Alors, pour affaiblir ces repères, Leblanc va, à trois reprises, s'intégrer lui-même dans les intrigues dont il fait le récit, et devenir un acteur de l'intrigue au même titre que son personnage. Nous nous concentrerons donc ici sur les trois cas où l'auteur devient acteur au même titre que le gentleman-cambrioleur. « Au même titre » signifie que nous parlerons essentiellement des trois nouvelles dans lesquelles Leblanc participe, dans une moindre mesure, à l'enquête : *Le Sept de cœur*, *Les Jeux du soleil* et *Le Signe de l'ombre*. Dans les autres cas, n'étant présent qu'en tant que narrateur-commentateur ou en tant que témoin, il évoque au lecteur le récit qu'il est en train de lire ; ces exemples ne présentent donc pas les mêmes intérêts que les trois que nous retenons ici, et nous les verrons plus loin.

Nous étudierons ici la manière dont Leblanc s'implique auprès de Lupin dans les enquêtes, au rôle qu'il joue, à l'importance de ce rôle dans l'aventure et à son interaction avec son personnage.

La rencontre entre Maurice Leblanc et Arsène Lupin est relatée dans la nouvelle *Le Sept de cœur*, au cours de laquelle Leblanc, pour habiter l'hôtel où vivait Louis Lacombe, l'ingénieur d'un sous-marin très convoité, se retrouve mêlé à des intrigues d'espionnage et de chantage auxquelles s'est joint Lupin. Ce dernier se cache dans un premier temps sous les traits de Jean Daspry. Mais depuis quand Leblanc et Daspry sont-ils amis ? Daspry a-t-il toujours été une identité factice de Lupin ou bien Lupin a-t-il pris l'identité de l'ami de Leblanc à sa mort ? Rien n'est explicitement précisé à ce propos, hormis ceci : « Ce charmant et insouciant Daspry qui devait six mois après se faire tuer de façon si tragique sur la frontière du Maroc » (GENTLEMAN, *Le Sept de cœur*, p. 79)

Ce qui peut nous laisser penser que Jean Daspry était un personnage à qui Lupin a dérobé l'identité, c'est le fait qu'il soit destiné à mourir. Sans doute cela signifie-t-il qu'il est déjà mort et qu'à la fin de la nouvelle, à présent qu'il ne sert plus à rien de se faire passer pour lui, le cambrioleur va officialiser ce décès. Partant de cette hypothèse, on peut s'étonner de la facilité avec laquelle Leblanc accepte la nouvelle de la mort de Daspry, comme s'il était aussitôt happé par son nouvel ami :

- Vous pouvez faire vos adieux à Jean Daspry.
- Ah !
- Oui, Jean Daspry part en voyage. Je l'envoie au Maroc. Il est fort possible qu'il y trouve une fin digne de lui. J'avoue même que c'est son intention.
- Mais Arsène Lupin nous reste ?
- Oh ! plus que jamais. Arsène Lupin n'est encore qu'au début de sa carrière, et il compte bien… (*Id*, p. 103)

Il est aussi possible que Daspry n'ait jamais existé, et que Lupin sacrifie cette couverture désormais qu'elle est connue de Varin et de Madame Andermatt. Toutefois, il a été d'une aide précieuse auprès de l'épouse en détresse, et Alfred Varin, ayant lui-même assassiné Louis Lacombe et très impressionné par Lupin, n'a guère d'intérêt à réapparaître. Alors pourquoi se débarrasser d'un nom qui ne le gêne aucunement ?

C'est pourquoi il est difficile de réellement comprendre comment Arsène Lupin est entré dans la vie de Maurice Leblanc. S'il a toujours été le Jean Daspry que notre narrateur a connu, avant même l'affaire du *Sept de cœur*, alors peut-être le début de leur amitié était-il spontané et désintéressé.

Cette amitié paraît très suspecte voire totalement intéressée lors de la révélation de Lupin. En effet, au tout début de la nouvelle, ce dernier est victime d'un étrange cambriolage : il entend le bruit des bandits dans le pavillon, à l'extérieur de sa chambre, et la peur l'empêche de sortir de son lit, mais quand il se lève le matin, rien n'a été volé. Le coupable est Lupin lui-même, qui, en tant que Daspry, a pris soin de l'angoisser quelques heures auparavant avec des histoires macabres pour pouvoir fouiller sa maison, à la recherche des plans du sous-marin de Lacombe. Peu après cette nuit inquiétante, Daspry est toujours aux côtés de Leblanc. Il l'écoute attentivement, lui rend régulièrement visite, lui fait lire des articles qui les mettent sur la voie, fouille innocemment les lieux en sa présence, dans le but bien sûr ingénu d'y voir plus clair. Son entêtement (il va jusqu'à creuser dans tout le terrain vague voisin sous un soleil brûlant) devient plus clair lorsqu'on apprend qu'il est Lupin et qu'il est sur la piste des plans du sous-marin depuis déjà quelques temps. Il y a fort à parier que c'est parce que Leblanc habite l'ancien pavillon de Louis Lacombe que le gentleman-cambrioleur s'est approché de lui.

Toutefois, cela ne veut pas dire que la suite de leur relation ne sera pas une franche amitié. Tout d'abord, Leblanc est naturellement curieux à propos de ce personnage et de ses talents.

- Mais Arsène Lupin nous reste ?
- Oh ! plus que jamais. Arsène Lupin n'est encore qu'au début de sa carrière, et il compte bien…
Un mouvement de curiosité irrésistible me jeta sur lui, et l'entraînant à quelque distance de Mme. Andermatt :

- Vous avez donc fini par découvrir la seconde cachette, celle où se trouvait le paquet de lettres ? (*Ibid*.)

Lupin est un amateur de tirades, à plus forte raison, avouons-le lorsqu'elles portent sur sa propre personne. Elles sont pour lui l'occasion de briller un peu plus, d'affirmer son succès et de parachever sa victoire. Or, la scène a quelque chose de comique dans la manière dont Leblanc interrompt le bavard _ et le fait que le gentleman-cambrioleur se laisse interrompre est rare _ pour connaître les détails qui lui ont échappé. Impressionné, il l'est bien sûr. Mais il reste entre eux la familiarité qui existait déjà avec Daspry. Qui plus est, si Leblanc aime écouter, Lupin aime parler, et la dynamique de leur amitié est déjà établie à la fin de la nouvelle :

- Somme toute, c'est par hasard que vous avez été amené d'abord à reconstituer l'histoire des deux frères, puis à rechercher les plans et les documents du sous-marin ?
- Par hasard.
- Mais dans quel but avez-vous recherché ?…
Daspry m'interrompit en riant :
- Mon Dieu ! comme cette affaire vous intéresse !
- Elle me passionne !
- Eh bien ! tout à l'heure, quand j'aurai reconduit Mme. Andermatt et fait porter à l'*Echo de France* le mot que je vais écrire, je reviendrai et nous entrerons dans le détail. (*Id*., p. 104)

Et voilà qu'apparaît le rapport qui prédominera entre les deux hommes : l'un enchaîne les questions et se fait narrer une plaisante histoire, tandis que l'autre s'amuse à la raconter. Nous nous doutons que c'est de là que Maurice Leblanc commencera peu à peu à rédiger les aventures de son ami d'exception.

S'il s'agit de la sixième nouvelle du recueil *Arsène Lupin Gentleman-cambrioleur*, elle est toutefois la dernière publiée chronologiquement, en mai 1907. Deux autres nouvelles où Leblanc apparaît directement, dans la conclusion néanmoins, lui sont antérieures, *Le Coffre-fort de Madame Imbert* (mai 1906) et *La Perle noire* (juillet 1906). Ainsi, son lectorat contemporain a déjà eu l'occasion de constater le type de relation entre le cambrioleur et le narrateur. Dans la manière de rédiger *Le Sept de cœur*, de présenter Daspry comme le plus futé, actif et besogneux des deux tandis que Leblanc est curieux mais facilement effrayé, et dans leur interaction, nous retrouvons des éléments qui ne vont pas sans rappeler la relation entre Lupin et son historiographe, dont nous avons déjà eu un aperçu dans les précédentes nouvelles, si tant est que le lecteur les découvre dans l'ordre chronologique. S'il déplace *Le Sept de cœur* avant les deux autres récits au sein du recueil, c'est parce qu'il établit clairement leur amitié les rôles que l'un et l'autre joueront par la suite.

Amis, ils le sont, et amis proches, malgré la vie tumultueuse du cambrioleur. Il peut passer plusieurs mois sans que Leblanc ait des nouvelles de Lupin, et nous avons parfois l'impression que ce dernier est trop occupé pour réellement s'enquérir de son historiographe. Dans *L'Aiguille creuse*, Leblanc en est au même stade que le lecteur, réduit à lire les journaux qui relatent l'enquête d'Isidore Beautrelet ; par conséquent, il croit son ami mort jusqu'à ce que celui-ci réapparaisse dans son salon. Au cours du sommaire d'un an dans *Le Signe de l'ombre*, inquiet de voir se rapprocher l'échéance du 15 avril, date à laquelle Lupin s'est engagé à résoudre l'énigme de Charles d'Ernemont, l'auteur lui envoie plusieurs lettres, auxquelles nous apprenons que le cambrioleur n'a pas répondu. Lupin est l'éternel actif : toujours dans cette même nouvelle, il est constamment pressé, expédie l'incipit en quelques lignes et trouve en moins d'un quart d'heure un trésor que l'on cherche depuis près d'un siècle.

> - Qu'y a-t-il ? répliquai-je. Oh ! pas grand-chose, une coïncidence assez bizarre. Et comme il vous plaît de démêler les affaires mystérieuses, au moins autant que de les combiner…
> - Et alors ?
> - Vous êtes bien pressé !
> - Excessivement, si l'affaire en question ne vaut pas la peine que je me dérange. Par conséquent, droit au but.
> - Droit au but, allons-y ! (CONFIDENCES, *Le Signe de l'ombre*, p. 865)

C'est Lupin qui rythme leurs entrevues. Le récit est lent lorsque lui est d'humeur tranquille, et accélère lorsqu'il entre en action, tandis que Leblanc s'adapte, trop curieux de ce que son ami prépare pour protester. Ainsi, lorsqu'au début du *Sept de cœur*, alors qu'il lui réclame une nouvelle histoire, Lupin lui offre à la place une série de chiffres sans aucun sens, lui demande de les prendre en note et lui s'exécute. Il s'agit de signaux lumineux à déchiffrer, aperçus par la fenêtre, et une fois sur leur piste, le cambrioleur entraîne son camarade avec lui (« Dans l'escalier, il passa son bras sous le mien » p. 838). D'ailleurs, si Lupin est celui qui rend visite à Leblanc, il est également celui qui le fait sortir de chez lui. En effet, lorsque l'auteur est impliqué dans des intrigues, c'est qu'elles sont venues à lui, se sont passées dans son quartier, sous sa fenêtre, dans sa maison. Il est impliqué dans l'affaire du *Sept de cœur* parce que sa maison dissimule les plans de Louis Lacombe ; dans *Les Jeux du soleil*, parce que des signaux lumineux sont aperçus depuis la fenêtre de son appartement ; et dans *Le Signe de l'ombre*, parce qu'il a repéré, par la fenêtre d'une chambre en face de chez lui, un tableau identique au sien, et que de là a découvert un mystère qui plairait à son ami. Et lorsque nous le voyons sortir de chez lui, c'est pour suivre Lupin dans son enquête.

Jamais, en revanche, Lupin ne le met en danger ou ne lui donne un rôle déterminant dans l'intrigue. Dans le premier cas, *Le Sept de cœur*, il s'assure que Leblanc n'interrompe

pas ses recherches, la première nuit, en l'effrayant par des moyens inoffensifs (« […] Après vous avoir mis par des conversations choisies dans un état d'esprit tel qu'un nerveux et un impressionnable comme vous devait fatalement me laisser agir à ma guise, sans sortir de son lit », GENTLEMAN, *Le Sept de cœur*, p. 103**)**. S'il le laisse, ainsi que Mme. Andermatt, assister à sa confrontation avec M. Andermatt et Alfred Varin, c'est parce qu'il est sûr de maîtriser la situation et d'obtenir ce qu'il veut de ses deux adversaires. A l'inverse, il congédie Leblanc dans *Les Jeux du soleil*, parce qu'il s'agit d'une occasion qui s'est présentée à lui dans la journée et qu'il tente à l'improviste, sans même être sûr de ce qu'il fait (« Crebleu ! le combat sera rude. Allez vous coucher, mon bon ami. Demain, je vous raconterai mon expédition… si toutefois elle ne me coûte pas la vie » CONFIDENCES, *Les Jeux du soleil*, p. 842).

En ce sens, bien que son fidèle ami, jamais Leblanc ne se défait du rôle d'observateur pour une place plus déterminante de l'action. Le risque serait de faire trop d'ombre à son personnage. Au lieu de cela, il est renvoyé quand le danger est trop grand et n'obtient la fin de l'histoire que le lendemain. Lorsque Lupin se fait attendre, le deuxième 15 avril du *Signe de l'ombre*, alors qu'il a promis de retrouver le trésor d'Ernemont, même Leblanc ignore s'il viendra, et se trouve dans le même embarras que maître Valandier face aux héritiers. Même, en tant qu'observateur de la scène, lorsqu'il la rapporte à l'écrit, il se tient à l'écart du groupe, détaché des événements auxquels il assiste :

> Une minute après, tout en suivant d'un bord à l'autre la fissure, et sans creuser certes à plus d'un centimètre et demi de profondeur, le capitaine Janniot [Arsène Lupin] avait retiré dix-huit diamants de la même grosseur.
>
> Durant cette minute, il n'y eut pas, autour du cadran solaire, un seul cri, pas un seul geste. Une sorte de stupeur anéantissait les héritiers. Puis le gros monsieur murmura :
>
> _ Crénom de crénom !…
>
> Et le caporal gémit :
>
> _ Ah ! mon capitaine… mon capitaine…
>
> Les deux sœurs tombèrent évanouies. La demoiselle au petit chien se mit à genoux et pria, tandis que le domestique titubant, l'air d'un homme ivre, se tenait la tête à deux mains, et que Louise d'Ernemont pleurait.
>
> Lorsque le calme fut rétabli et qu'on voulut remercier le capitaine Janniot, on s'aperçut qu'il était parti. (*Ibid.,* p. 848)

Pas une fois, alors qu'il assiste à la scène et partage vraisemblablement la stupéfaction des autres personnages, Leblanc ne s'inclut. Le pronom impersonnel « on » remplace un « nous » qui aurait tout à fait convenu. Même Lupin, qui disparaît aussi vite qu'il a surgi, n'a pas un mot ni seulement un regard pour son ami. Comme à son habitude, l'auteur s'est totalement retiré, étrangement extérieur à ce paysage fictif dans lequel il prétend pourtant se trouver.

Cette retraite est en fait très révélatrice du rôle que se donne l'auteur dans sa propre œuvre : Leblanc est l'ami civilisé de Lupin, dans le sens que, quand le gentleman-cambrioleur vit une vie d'aventurier, collectionne les visages et identités, ne fréquente que des rois, ambassadeurs, bandits et jeunes femmes en détresse, au contraire son historiographe, semblable au lecteur dont il partage le degré de réalité, a une vie rangée, une situation sociale confortable, un métier et un logis où accueillir son surprenant camarade. Le retour de Lupin chez Leblanc s'apparente presque à un retour à un train de vie ordinaire, où le seul enjeu est de se reposer sur le divan ou de raconter ses histoires à son ami ; c'est presque un refuge quand le cambrioleur se sent fatigué.

> _ Allons, c'est bien vous, et plus allègre que le jour où j'ai eu le plaisir de vous voir l'an dernier… Je vous en complimente.
>
> Je faisais allusion à sa dernière visite, visite qui suivait la fameuse aventure du diadème, son mariage rompu, sa fuite avec Sonia Krichnoff, et la mort horrible de la jeune Russe. Ce jour-là, j'avais vu un Arsène Lupin que j'ignorais, faible, abattu, les yeux las de pleurer, en quête d'un peu de sympathie et de tendresse. (AIGUILLE, p. 357)

C'est comme si le personnage se rendait chez son historiographe lorsqu'il souhaitait quitter sa propre fiction, ou du moins prendre de la distance vis-à-vis de son propre personnage, distance qui rappelle le recul dont bénéficie un lecteur par rapport au texte. Ainsi, Leblanc n'est pas seulement la fenêtre par laquelle nous, lecteurs du monde réel, percevons le personnage fictif qu'est Lupin ; il est également celle au travers de laquelle Lupin espère se rapprocher de la vie réelle, telle que nous la menons.

b. Leblanc, témoin de la grandeur de Lupin

La place de simple observateur que tient Leblanc lorsqu'il accompagne Lupin dans ses enquêtes est en fait généralisable à la totalité de ses apparitions au sein de ses propres œuvres. Quand bien même il est son ami et historiographe, et sans doute l'une des personnes les plus proches du gentleman-cambrioleur, il reste que Lupin lui est une source d'éternel étonnement, que ses ressources sont inépuisables et que, par conséquent, même Leblanc ne sait jamais à quoi s'attendre avec lui. Face à un narrateur qui partage la surprise du lecteur vis-à-vis des talents multiples du cambrioleur, nous sommes quant à nous confortés dans notre propre surprise.

Nous avons vu que Maurice Leblanc dit se vouloir l'historiographe du gentleman-cambrioleur. Par conséquent, au cours de leurs rencontres, Lupin parle et Leblanc écoute. De temps à autres, il pose des questions, mais le cambrioleur reste maître de la parole. Puis Leblanc met à l'écrit la dernière aventure dont son ami lui a fait le récit. C'est-à-dire qu'il

rédige un ouvrage sur Lupin et, tout compte fait, réalisé par Lupin. Car sa part de créativité reste en soi, d'après ses propres dires, fortement limitées.

> _ Prenez un crayon, mon cher, et une feuille de papier.
> J'obéis vivement, tout heureux à l'idée qu'il allait enfin me dicter quelques-unes de ces pages où il sait mettre tant de verve et de fantaisie, et que moi, hélas ! je suis obligé d'abîmer par de lourdes explications et de fastidieux développements. (CONFIDENCES, *Les Jeux du soleil*, p. 836)

Dans cette même optique d'humilité voire d'effacement, l'auteur avoue que tout ce que son récit a de riche et de passionnant vient de Lupin lui-même, tandis que tout ce qui pourrait en amoindrir la qualité est de son fait. Même, il parle très clairement de « dicter », et plus qu'un historiographe, il devient un simple scribe. Tout son réel travail d'auteur, tout le processus d'imagination, d'organisation, de rédaction, tout cela est caché derrière l'ombre d'un Lupin qui n'a pas eu à imaginer mais à vivre, et qui, puisqu'il raconte de vive voix, improvise des textes entiers.

Jamais Leblanc ne sort vraiment de ce rôle d'historiographe un peu esclave de son modèle. Lorsqu'il est un acteur des intrigues, comme nous venons de le voir, c'est essentiellement en tant que témoin étonné et en tant qu'ami de Lupin, un peu à la manière du docteur Watson vis-à-vis de Sherlock Holmes. Mais à titre de comparaison, John Watson, le narrateur et compagnon du détective anglais, malgré ce second rôle, arrive parfois à occuper le devant de la scène : l'exemple le plus flagrant reste lorsqu'il mène l'enquête du *Chien des Baskerville* à lui seul pendant près de six chapitres, jusqu'à la réapparition de son ami et collègue. C'est-à-dire que du moment où il prend la route pour se rendre à Baskerville Hall jusqu'à la surprenante arrivée de Sherlock Holmes, Watson a relevé les indices, interrogé les suspects, suivi les pistes à lui seul ; le temps de l'action et du récit, les déductions qu'a pu faire le lecteur, tous ces éléments dépendent de la focalisation et de la narration de celui qui est devenu, pour un temps, le protagoniste et l'enquêteur principal du roman. Il a joué, momentanément, le rôle de Sherlock Holmes, et s'est donc quelque peu éloigné du simple rôle de compagnon narrateur.

Jamais Leblanc ne prend le relais comme l'a fait Watson à l'occasion. Malgré les trois nouvelles où il participe à l'action, ce rôle s'arrête constamment à celui d'observateur étonné et coincé par le problème de l'énigme. Lorsqu'il n'est que simple intervenant en conclusion, prétexte pour achever l'intrigue et répondre aux dernières questions que se pose le lecteur, alors Lupin reste pour lui assez insondable. Au cours de leur interaction, Leblanc est toujours celui qui interroge, et Lupin celui qui donne la réponse. La fin de *L'Anneau nuptial* en est un exemple assez révélateur : la nouvelle relate comment Yvonne d'Origny est piégée par son mari qui souhaite divorcer tout en s'accaparant la fortune de la

comtesse. Pour cela, il veut prendre son alliance sur laquelle il sait qu'elle a fait graver le nom d'un ancien amant, Horace Velmont, et ainsi la présenter comme fautive et adultère. Velmont, alias Lupin, intervient et réussit à remplacer l'anneau avec un autre, identique et qui comporte la date du mariage du couple Origny, sauvant Yvonne de la destitution de son fils. Lupin termine son récit sur la révélation de l'anneau factice, alors que tout semblait perdu pour la comtesse, et Leblanc reste sur sa faim. Il réclame, demande à être surpris et en même temps à ce que sa curiosité soit satisfaite. Dans un premier temps, il souhaite que lui soit révélé le procédé avec lequel Lupin a trompé le comte d'Origny.

> _ Oui… oui… mais la façon dont la comtesse a été sauvée ?
> Lupin éclata de rire.
> _ Mon cher ami…
> (Lupin daigne parfois m'appeler de la sorte.)
> _ Mon cher ami, vous avez peut-être une certaine adresse pour raconter mes exploits, mais fichtre ! il faut mettre les points sur les *i*. Je vous jure que la comtesse n'a pas eu besoin d'explication.
> _ Je n'ai aucun amour-propre, lui répondis-je en riant. Mettez les points sur les *i*.
> Il prit une pièce de cinq francs et referma la main sur elle.
> _ Qu'y a-t-il dans cette main ?
> _ Une pièce de cinq francs.
> Il ouvrit la main. La pièce de cinq francs n'y était pas.
> _ Vous voyez comme c'est facile ! Un ouvrier bijoutier coupe avec des tenailles une bague sur laquelle est gravé un nom, mais il en présente une autre sur laquelle est gravée la date du 23 octobre. C'est un simple tour d'escamotage, et j'ai celui-là dans le fond de mon sac, ainsi que beaucoup d'autres. Bigre ! J'ai travaillé six mois avec Pickmann. (CONFIDENCES, *L'Anneau nuptial*, p. 863-864)

Leblanc se laisse ici presque infantiliser par Lupin, qui rit ouvertement de son manque d'acuité et « daigne » l'appeler « mon cher ami », qui prend alors un ton partagé entre l'affection et l'ironie condescendante. La réaction de l'auteur, qui plaisante à son tour de sa propre ignorance, conforte presque le cambrioleur dans son attitude. L'un se moque gaiement de l'autre qui ne se révolte pas, qui suit même le premier et rit également. S'ensuit la démonstration de Lupin. Ludique, pédagogique, elle reste en même temps un tour de magie, conforté par la mention du prestidigitateur Pickmann, tour auquel Leblanc se laisse prendre (puisqu'il espère voir la pièce de cinq francs alors que sa disparition est justement l'enjeu du numéro). Là encore, Lupin reste maître du dialogue et du procédé technique qu'il vient de révéler. Il répond et déconcerte son historiographe qui devrait pourtant s'attendre à être surpris.

Mais il ne s'arrête pas au simple domaine technique et donne presque à Leblanc un enseignement moral. En effet, peu après l'explication du tour de passe-passe, Yvonne d'Origny et son fils passent près de la terrasse où devisent les deux amis.

> Elle aperçut Lupin et le salua.
> _ C'est elle, murmura-t-il, c'est elle avec son fils.
> _ Elle vous a donc reconnu ?
> _ Elle me reconnaît toujours, quel que soit mon déguisement.

_ Mais depuis le cambriolage du château de Thibermesnil, la police a identifié les deux noms de Lupin et d'Horace Velmont.

_ Oui.

_ Elle sait par conséquent qui vous êtes ?

_ Oui.

_ Et elle vous salue ? m'écriai-je malgré moi.

Il m'empoigna le bras, et, violemment :

_ Croyez-vous donc que je sois Lupin pour elle ? Croyez-vous que je sois à ses yeux un cambrioleur, un escroc, un gredin ? … Mais je serais le dernier des misérables, j'aurais tué, même, qu'elle me saluerait encore.

_ Pourquoi ? Parce qu'elle vous a aimé ?

_ Allons donc ! ce serait une raison de plus, au contraire, pour qu'elle me méprisât.

_ Alors ?

_ *Je suis l'homme qui lui a rendu son fils !* (*Id.*, p. 865)

Nous sommes presque étonnés, à la lecture de ces répliques, de la naïveté dont fait preuve Leblanc, lorsqu'il est surpris de l'attitude d'Yvonne envers Lupin. Lui qui fréquente le cambrioleur, qui rapporte même le récit de ses aventures, est spontanément étonné qu'une femme connaissant l'identité du gentleman-cambrioleur puisse toujours lui être reconnaissante. C'est une réaction excessive que l'on n'attend pas de sa part, qui nous paraît presque déplacée compte tenu de son rôle à lui, historiographe de quelqu'un qui n'est en somme qu'un criminel médiatisé, et de fait, on comprend d'autant mieux l'agacement et la réponse brutale de Lupin. Leblanc se fait donc donner une leçon éthique et humaine : peu importe les antécédents du cambrioleur, l'amour d'une mère est si fort qu'elle lui sera éternellement reconnaissante de lui avoir « rendu son fils ». Quelque chose de prévisible, que le lecteur avait déjà accepté, inconsciemment ou non, et que pourtant Leblanc a innocemment questionné, évidemment pour permettre à Lupin de conclure sur ces paroles soulignées par l'italique.

Ainsi, Leblanc, auprès de son personnage, sert de faire-valoir : ses questions sont pensées pour que le protagoniste ait le dernier mot, la parole juste et sage. L'auteur ne se met en scène que pour faire ressortir toute la grandeur et le caractère incroyable, exceptionnel de son ami et modèle. Et cela fonctionne assez bien, car, malgré leur amitié, Lupin ne cesse jamais d'étonner et d'impressionner son historiographe.

Or, nous l'avons vu, Leblanc, bien que secondaire, est un repère fiable pour le lecteur qui l'a reconnu comme appartenant à son degré de réalité. Qu'il formule les questions que nous nous posons au fil de la lecture fait de lui notre complice, notre analogue. Ce qui le surprend nous a déjà surpris, ce qu'il veut savoir, nous le souhaitons également, et les conclusions auxquelles il parvient, nous les avons parfois déjà établies (le cas d'Yvonne d'Origny en est un bon exemple). C'est-à-dire que nous l'avons repéré comme notre référentiel : ses réactions confortent, ou non, les nôtres.

Lorsqu'un narrateur est lui-même déconcerté par ce dont il fait le récit, alors cela signifie que l'objet de sa surprise doit être considéré par le lecteur comme étonnant, et qu'il

n'y a pas à chercher de logique ou de réponse raisonnable. On pourrait penser que conserver le caractère extraordinaire des faits nuirait à la vraisemblance, et généralement, le premier réflexe est de chercher à réduire le coup de théâtre. Par exemple, dans *Le Sept de cœur*, apprendre que Daspry, l'ami de Leblanc, est en réalité Arsène Lupin, peut laisser dubitatif devant un tel hasard. Quelles chances y avait-il pour que ce soit Leblanc qui rencontre Lupin, pour que le célèbre gentleman-cambrioleur soit justement dans l'entourage de notre narrateur ? Plusieurs points nous permettent de désamorcer cet effet de hasard : c'est justement parce que Lupin a rencontré Leblanc que nous pouvons à présent lire ses aventures. Ce hasard, à la base de tout, nous l'avons accepté comme un postulat de base du moment que nous avons commencé à lire les ouvrages de Leblanc. Ensuite, d'un point de vue scénaristique, l'aléatoire a encore peu de place, puisque tout ce qui s'y est déroulé, les étranges cambriolages chez Leblanc, le suicide d'Etienne Varin, la rencontre d'Andermatt et d'Alfred Varin, tous ces événements qui se déroulent dans le pavillon du narrateur, ne s'y déroulent que parce que l'ancien propriétaire de son appartement était Louis Lacombe, et qu'il y a caché les plans du sous-marin qu'il a conçu ainsi que la correspondance compromettante entretenue avec Mme. Andermatt. Ainsi, tout s'explique grâce à cette cachette jusque là introuvable, et ce qui nous paraît des successions de faits étranges et décousus sont en fait provoquées par Lupin, à la recherche de la cachette. Nous, en tant que lecteurs, comprenons que l'aspect incroyable de l'affaire n'est en réalité qu'une question de points de vue, et que tout avait un enchaînement logique pour qui connaissait quelque peu les non-dits de l'enquête. Rien d'invraisemblable, donc, étant donné qu'à chaque question sa réponse raisonnée.

C'est un exemple de cas de figure extraordinaire atténué par les révélations logiques. Il s'agit de rendre l'incroyable vraisemblable par une explication finale rationnelle. Cette forme de dénouement suppose que l'explication doit être rigoureuse et équilibrée, sans quoi nous ne sommes pas convaincus. Et une intrigue mal résolue rappelle trop fortement au lecteur la présence, et pire encore, l'erreur de l'auteur, rompant ainsi l'illusion romanesque. En revanche, un point sur lequel Leblanc s'éloigne des procédés habituels, c'est justement lorsqu'il présente les faits exceptionnels, sans tenter de les amoindrir, en les amplifiant au contraire dans ce qu'ils ont de stupéfiants et d'irréels. Là où un *deus ex machina*, même justifié après coup, altère quelque peu la vraisemblance d'une intrigue (car aucune explication n'atténue la justesse de son apparition et les conséquences radicales sur la situation), à l'inverse un narrateur tout aussi victime du rebondissement que le lecteur souligne le dispositif scénaristique, et l'aspect exceptionnel de la situation. Nous sommes alors contraints d'accepter la situation sans ne lui donner aucune explication.

L'Arrestation d'Arsène Lupin en est un assez bon exemple, encore qu'il faille nuancer en rappelant que le narrateur n'est pas Leblanc mais Lupin lui-même. Défendons néanmoins ce choix en rappelant que cette nouvelle piège justement le lecteur, et donc que le narrateur, avant la révélation de son identité, n'a en rien l'attitude d'un suspect. En effet, dans cette nouvelle, l'annonce de la présence du gentleman-cambrioleur sur le transatlantique fait beaucoup de bruit :

> Arsène Lupin parmi nous ! l'insaisissable cambrioleur dont on racontait les prouesses dans les journaux depuis des mois ! l'énigmatique personnage avec qui le vieux Ganimard, notre meilleur policier, avait engagé ce duel à mort dont les péripéties se déroulaient de façon si pittoresque ! Arsène Lupin, le fantaisiste gentleman qui n'opère que dans les châteaux et les salons, et qui, une nuit, où il avait pénétré chez le baron Schormann, en était parti les mains vides et avait laissé sa carte, ornée de cette formule : « *Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur, reviendra quand les meubles seront authentiques.* » Arsène Lupin, l'homme aux mille déguisements : tour à tour chauffeur, ténor, bookmaker, fils de famille, adolescent, vieillard, commis-voyageur marseillais, médecin russe, torero espagnol !
>
> Qu'on se rende bien compte de ceci : Arsène Lupin allant et venant dans le cadre relativement restreint d'un transatlantique, que dis-je ! dans ce petit coin des premières où l'on se retrouvait à tout instant, dans cette salle à manger, dans ce salon, dans ce fumoir ! Arsène Lupin, c'était peut-être ce monsieur… ou celui-là… mon voisin de table… mon compagnon de cabine… (GENTLEMAN, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, p. 12)

Le principe de ces paragraphes est de présenter Arsène Lupin ; il s'agit de sa toute première apparition dans la bibliographie de Maurice Leblanc, le lectorat ne le connaît pas encore, fait sa rencontre avec cette nouvelle. Toutes les modalités exclamatives, les accumulations, l'anaphore de son pseudonyme, tout cela témoigne non seulement du caractère incroyable du personnage, mais également de l'excitation qu'il provoque parmi les passagers de première classe, car, rappelons-le, ici le narrateur à la première personne s'est pour l'instant fondu dans le groupe. Les lignes sont fébriles, enthousiastes, mais surtout elles renforcent le côté tout à fait inimaginable des circonstances. Un personnage aussi formidable que Lupin se trouve dans le tout petit comité formé par la première classe. Et le narrateur a cette formule directement adressée au lecteur : « Qu'on se rende bien compte de ceci ». Par cette apostrophe, il sollicite notre imagination, nous demande de nous figurer ce qu'il est en train d'exprimer. Or, ce qu'il exprime, c'est précisément quelque chose qui lui paraît invraisemblable, la proximité d'un personnage tel que Lupin.

Il n'y a, à cette exceptionnelle intrusion, aucune explication logique qui lui retirerait son aspect spécial. Le narrateur s'arrête à l'expression pure d'un effarement, sans tenter de le réduire, bien au contraire, puisqu'il cherche à le partager au lecteur. Le message doit nous interpeller, nous faire comprendre qu'il n'y a ici aucune vraisemblance à chercher, puisque ce qui s'y déroule est extraordinaire, même dans les lois de l'univers fictif du personnage ; par conséquent, même le narrateur, autrement dit le premier complice du lecteur, accepte de se trouver dérouté, démuni.

Dans notre monde, la réalité surpasse parfois la fiction, et il existe des histoires qui sont si épatantes qu'on pourrait croire qu'elles sortent tout droit d'un conte ou d'un roman, et face auxquelles nous sommes contraints d'accepter les faits tels quels, aussi invraisemblables qu'ils soient. C'est précisément cette attitude qu'adopte le narrateur de *L'Arrestation d'Arsène Lupin*. Sa manière d'accepter l'irréel de la présence de Lupin rappelle au lecteur précisément ces situations où nous sommes confrontés à une réalité plus romanesque que vraisemblable.

Lorsque Leblanc, en tant que narrateur, rappelle à quel point Lupin sort de l'ordinaire, il ne mâche clairement pas ses mots. Lors de la rencontre entre le cambrioleur et Herlock Sholmès, nous lisons :

> Une seconde encore ils s'examinèrent. Et, si quelqu'un avait pu les surprendre à cet instant, c'eût été un spectacle émouvant que la première rencontre de ces deux hommes si puissamment armés, tous deux vraiment supérieurs et destinés fatalement par leurs aptitudes spéciales à se heurter comme deux forces égales que l'ordre des choses pousse l'une contre l'autre à travers l'espace. (GENTLEMAN, *Herlock Sholmès arrive trop tard*, p. 137)

Ce sont des qualifications assez classiques parmi toutes celles qu'emploie l'auteur pour désigner son protagoniste. Nous partons d'un adverbe intensif qui fait d'eux des guerriers hors-normes (« si puissamment armés ») ; les termes suivants s'appliquent à leur essence même, à ce qu'ils sont à l'instant T et à leur chemin, déjà tout tracé. Traditionnellement, le destin concerne surtout les héros des histoires, une élite de personnages sans pareils, comme des demi-dieux mythologiques ou des rois médiévaux. Enfin, de figures héroïques ils deviennent quasiment des principes naturels, des lois physiques irrésistibles, et acquièrent ainsi une aura presque métaphysique.

Et des peintures aussi élogieuses de Lupin, qui font de lui un surhomme, il n'en manque pas dans les romans et nouvelles de Leblanc, qui parle, par exemple, de son « énorme supériorité » (AIGUILLE, p. 432), de sa « puissance formidable » (BOUCHON, p. 986) ou encore de sa « toute-puissance » (BOUCHON, p. 1142). Lorsqu'il n'est pas quasiment déifié, il est du moins le génie incontestable que rien n'arrête. A propos des complices de Lupin, Leblanc formule sa propre hypothèse et écrit : « Entre eux et le maître vont et viennent les compagnons, les initiés, les fidèles, ceux qui jouent les premiers rôles sous le commandement direct de Lupin » (BOUCHON, p. 992). Le vocabulaire utilisé pour désigner les acolytes, par effet de miroir, construit le gentleman-cambrioleur en véritable gourou, en chef et cerveau du groupe. L'historiographe ne tarit pas d'éloge vis-à-vis du gentleman-cambrioleur, et alors qu'on pourrait croire que sa démarche scientifique le pousserait à expliquer rationnellement le personnage, bien qu'il démystifie ses tours en les dévoilant, il n'en amoindrit pas les qualités extraordinaires. Lupin est toujours le

protagoniste passionnant mais insaisissable, attirant mais fuyant. Toutes les entreprises pour le découvrir, les enquêtes de ses adversaires, les livres de Leblanc, n'aboutissent jamais à la saisie totale du cambrioleur. Il échappe à ses poursuivants comme à l'entendement du lecteur, qui doit alors accepter Lupin tel quel.

c. La focalisation de Lupin l'emporte sur la narration de Leblanc

Si Maurice Leblanc est le narrateur des aventures du cambrioleur et apparaît même dans la moitié des œuvres de notre corpus, il n'en demeure pas moins que la focalisation reste centrée soit sur Lupin, soit sur l'enquêteur qui remonte sa piste. La place centrale qu'occupe Lupin et son rôle de focalisateur font donc de l'ombre au personnage de Maurice Leblanc, et quand bien même il est le premier médiateur entre nous lecteur et le texte, bien souvent il se retire et la complicité s'opère avec les autres protagonistes de l'histoire.

Le fait que Leblanc raconte un récit qui lui a été au préalable narré par Lupin nous oblige à nous intéresser aux instances du discours que sont la narration et la focalisation. Pour ce faire, nous nous basons davantage sur le commentaire réalisé par Mieke Bal à partir de la théorie de la focalisation de Gérard Genette. La raison en est que Genette, le premier à réellement modéliser les différents modes de la narratologie, n'opère pas néanmoins une distinction entre narration et focalisation suffisamment efficace pour s'appliquer aux récits enchâssés comme le sont, en principe, les aventures de Lupin relatées par Leblanc. En effet, si, selon lui, le personnage focalisé est le narrateur du récit, et si sa focalisation est ce qu'il voit, alors nous devons nous concentrer sur Leblanc et évincer le rôle de Lupin. Car, quand bien même il ne se prétend que le médiateur entre la parole orale de Lupin et le livre écrit, Leblanc reste le narrateur des conclusions où les deux amis apportent le mot de la fin au récit ; il y parle à la première personne et parfois se trouve démuni face au mystère qu'est le gentleman-cambrioleur. Suivre Genette, et centrer la focalisation sur Leblanc, et donc sur son absence totale dans la moitié des œuvres de notre corpus, s'avérerait bien vite limité. D'ailleurs, quel type de narrateur serait Leblanc, et quelle focalisation offrirait-t-il ? Narrateur de scènes où il est de toute évidence absent, ou bien relatant les pensées et raisonnements des enquêteurs, il deviendrait un narrateur omniscient. Comment expliquer alors les espaces d'indétermination qui demeurent autour du gentleman-cambrioleur ? Comment expliquer son intervention dans le deuxième chapitre du *Bouchon de cristal*, où il avoue ignorer exactement comment fonctionne la bande organisée de Lupin ? Cela s'explique par le fait que le protagoniste lui-même ne lui

dit pas tout. On en revient tout compte fait à la subordination de la narration de Leblanc à celle de Lupin, et donc au point de départ.

Tandis que si nous prenons les ajustements opérés par Mieke Bal qui distingue narration et focalisation, nous parvenons à rendre justice aux rôles que jouent respectivement Leblanc et Lupin. En effet, selon Mieke Bal, le narrateur est le sujet actant de la narration, et le focalisateur celui de la vue, de l'observation de l'action. C'est-à-dire que le focalisateur, à partir de son point de vue, produit ce que le narrateur va mettre en mot. Grâce à cette distinction, la focalisation n'est plus l'angle, le champ de vision du narrateur, mais elle est une action au même titre que la narration. Avec ces deux outils en main, nous pouvons aborder plus justement l'interaction entre Leblanc et Lupin.

Leblanc est le narrateur, ou tout du moins, est fortement suggéré comme étant le narrateur, d'aventures que Lupin lui a racontées. Il est un narrateur à la première personne, et intervient parfois en tant que l'auteur au sein de son texte (lorsqu'il explique qu'en rédigeant *Le Collier de la reine*, il souhaite faire la lumière sur des événements restés jusque là inexpliqués) ; il est parfois témoin direct des aventures du cambrioleur, et devient à cette occasion le focalisateur (lors de la première confrontation entre Lupin et Beautrelet qui se fait chez lui) ; il arrive même qu'il soit un personnage à part entière de l'intrigue (l'énigme du *Sept de cœur* commence chez lui, et c'est de cette manière qu'il fait la rencontre de Lupin). Il est donc un narrateur revendiqué, assumé et visible pour le lecteur. Sa narration est mise en scène en tant que telle, de telle sorte que le lecteur assimile le livre physique qu'il tient dans ses mains au texte que le narrateur dit écrire.

Mais ce rôle de narrateur est-il aussi appuyé que la focalisation ? Il est évident que non, tout d'abord grâce au simple constat que nous avons déjà réalisé auparavant : Leblanc n'apparaît pas systématiquement dans les aventures de Lupin. Narrateur-commentateur, témoin direct, acteur de l'intrigue, certes, tout cela, il peut l'être, comme il peut également disparaître totalement au profit de la seule focalisation du gentleman-cambrioleur ou des enquêteurs sur sa trace. En théorie, il reste le narrateur de ces nouvelles et romans où jamais il n'est visible au lecteur ; mais assimiler ce narrateur invisible à Maurice Leblanc n'est certainement pas la priorité du lecteur, que le récit, conçu pour éveiller sa curiosité, attire bien davantage. A ce compte-là, même les œuvres au cours desquelles Leblanc apparaît, mais seulement en conclusion, sans jamais être intervenu auparavant dans l'action ou dans le texte, le rendent assez secondaire, par rapport au focalisateur que nous avons suivi tout au long de l'histoire.

Car, nous l'avons dit, le roman policier est un genre dynamique, qui doit faire s'interroger le lecteur. Pour trouver les réponses à ses questions, ce dernier va donc

s'appuyer sur les indices dont ils disposent au fur et à mesure de sa lecture. Et le premier à lui fournir ces indices n'est pas le narrateur mais le focalisateur, puisque, dans la logique de Mieke Bal, le narrateur met en mot ce que le focalisateur constate. Or, comment trouver des indices sans observer la scène du crime ou sans remarquer les expressions des suspects ? Selon la formule de Pierre Boileau et Thomas Narcejac, le détective est celui qui est « armé de la logique au service de l'observation »[79]. Dans les romans policiers où narrateur et focalisateur-détective sont une seule et même personne, où celui qui fait les observations est également celui qui les relate, comme par exemple les enquêtes de Nestor Burma, nous n'avons pas à choisir entre l'un des deux. Cependant, dans le cas d'Arsène Lupin, l'un prendra le pas sur l'autre.

Comment percevons-nous cette prédominance de la focalisation sur la narration ? Tout d'abord, mettons au point ce que nous savons de la focalisation dans les récits des aventures du cambrioleur. Lorsque Maurice Leblanc n'est pas un personnage présent dans l'action, il est évident que nous suivons la focalisation de quelqu'un d'autre et que c'est grâce à cette personne que nous parviendrons au terme du livre et donc au fin mot de l'énigme. Dans notre corpus, les principaux focalisateurs sont avant tout Arsène Lupin, puis Ganimard et Isidore Beautrelet, auxquelles s'ajoutent les interventions passagères de personnages secondaires comme Raymonde de Saint-Véran, Clarisse Mergy, ou Yvonne d'Origny. C'est-à-dire que nous suivons ou bien Lupin dans le coup qu'il prépare ou dans l'énigme qu'il résout, ou bien Ganimard et Beautrelet sur la piste du cambrioleur. Nous le savons car nous passons le plus clair du temps de *L'Aiguille creuse* à arpenter la Normandie ou la Creuse aux côtés d'Isidore Beautrelet, ou bien nous restons auprès de Lupin durant toute l'intrigue du *Bouchon de cristal*, jusqu'à ce qu'il s'empare de la liste des vingt-sept. Nous sommes leurs compagnons d'aventure, nous sommes les premiers avec qui ils partagent leurs trouvailles, leurs questions sont les nôtres, nous tremblons avec eux. Maurice Leblanc est toujours le narrateur, mais reste tout à fait secondaire dans l'intrigue.

En guise d'exemple, prenons cet extrait du *Bouchon de cristal* : Lupin cherche à faire s'évader Daubrecq de la tour des Deux-Amants, dans laquelle le retient le baron d'Anfredi, qui souhaite également mettre la main sur la liste des vingt-sept. Pour ce faire, Lupin fait passer Daubrecq par la fenêtre de la cellule, mais à ce moment-là, le député le poignarde dans le dos avant de s'enfuir. Le chapitre suivant s'ouvre ainsi :

> Une chambre d'hôtel, à Amiens… Pour la première fois, Arsène Lupin reprend un peu conscience. Clarisse est à son chevet, ainsi que Le Ballu.

[79] Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *op. cit.*, p. 21.

Tous deux, ils causent, et Lupin, sans ouvrir les yeux, écoute. Il apprend que l'on a craint pour ses jours, mais que tout péril est écarté. Ensuite, au cours de la conversation, il saisit certaines paroles qui lui révèlent ce qui s'est passé dans la nuit tragique de Mortepierre, la descente de Daubrecq, l'effarement des complices qui ne reconnaissent pas le patron, puis la lutte brève, Clarisse qui se jette sur Daubrecq et qui est blessée d'une balle à l'épaule, Daubrecq qui bondit sur la rive, Grognard qui tire deux coups de revolver et qui s'élance à sa poursuite, Le Ballu qui grimpe à l'échelle et qui trouve le patron évanoui.

_ Et vrai ! explique Le Ballu, je me demande encore comme il n'a pas roulé. Il y avait bien comme un creux à cet endroit, mais un creux en pente, et il fallait que, même à moitié mort, il s'accroche de ses dix doigts. Nom d'un chien, il était temps !

Lupin écoute, écoute désespérément. Il rassemble ses forces pour recueillir et comprendre les mots. Mais soudain une phrase terrible est prononcée : Clarisse, en pleurant, parle des dix-huit jours qui viennent de s'écouler, dix-huit jours nouveaux perdus pour le salut de Gilbert.

Dix-huit jours ! Ce chiffre épouvante Lupin. Il pense que tout est fini, que jamais il ne pourra se rétablir et continuer la lutte, et que Gilbert et Vaucheray mourront… Son cerveau lui échappe. C'est encore la fièvre, encore le délire. (BOUCHON, p. 1085)

Ici, l'état de semi-conscience d'un Lupin encore convalescent ne peut qu'être le fait de sa focalisation. Alors que tout le récit s'était fait jusque là au passé, tout à coup nous trouvons un présent d'énonciation qui nous confronte de manière directe avec la perception du cambrioleur. Les propositions adoptent une structure anaphorique, qui relève quelque peu du langage oral voire familier (« Clarisse qui se jette », « Daubrecq qui bondit », « Grognard qui tire », « Le Ballu qui grimpe »). Toute la scène découle du sens de l'ouïe de Lupin, de sa perception directe de son environnement sonore. L'extrait est enfin encadré de deux points de suspension, qui traduisent tous deux la frontière entre l'état léthargique et la lucidité : « Une chambre d'hôtel, à Amiens… » annonce le réveil de Lupin ; « Il pense que tout est fini, que jamais il ne pourra se rétablir et continuer la lutte, et que Gilbert et Vaucheray mourront… » résume ses dernières idées avant de retomber, sans doute sous l'effet de l'angoisse, dans la fièvre. Clairement, nous sommes ici en présence de la focalisation brute de Lupin, dans ce qu'elle a de plus direct, de plus immédiat.

Et cette présence du personnage focalisateur, cet accès que nous avons à ses observations sensibles et aux raisonnements qu'il en tire, restent notre principal médiateur entre les actions du récit et nous. Nous voyons ce que le focalisateur voit, nous entendons ce qu'il entend, nous apprenons ce qu'il apprend. Tout narrateur qu'il soit, toujours selon la théorie de Mieke Bal, Maurice Leblanc met seulement en mot la perception du focalisateur. C'est en cela que la focalisation prend le pas sur la narration. Quand Lupin se fait poignarder, le chapitre se conclut sur sa perte de conscience et le suivant s'ouvre sur son réveil, signe que le texte dépend de lui. Les informations que Lupin apprend en écoutant Clarisse et Le Ballu sont également des explications inédites pour le lecteur, qui s'horrifie, au même titre que le personnage, des dix-huit jours perdus dans un roman où l'enjeu est de sauver Gilbert de l'inéluctable exécution. La focalisation est donc le premier rapport du lecteur à l'intrigue dans un genre où nous sommes dans la même posture d'attente et d'angoisse que le personnage.

Mais dans les romans de Maurice Leblanc, elle a encore une importance majeure par rapport à la narration : c'est du focalisateur et non plus du narrateur que dépend la vitesse du récit. Jean-Jacques Tourteau a établi en quoi le rythme des œuvres de Leblanc diffère des autres intrigues policières.

> Dans un récit, en particulier du genre policier, le suspense est l'attente, par le lecteur ou par l'un des personnages, d'un événement redouté ou désiré ; cette attente est généralement obtenue par un ralentissement du cours de la narration, c'est-à-dire du temps du lecteur ; l'événement se fait attendre ; il est à tout le moins repoussé artificiellement dans le temps. Tel est le procédé habituel.[80]

Si Tourteau, au moment de rédiger son ouvrage, ne disposait pas encore de l'ouvrage de Genette *Figures III* dans lequel sont, pour la première fois, détaillées les notions de narration et de focalisation, nous pouvons tout de même confirmer le rôle de la narration dans ce rallongement du temps. Sans entrer dans les détails des théories à propos de la dilatation du temps, une scène se déroule toujours à la même vitesse, et c'est la manière dont nous la relatons qui modifiera le rythme du récit de ladite scène. Ainsi, les différents modes de vitesse, comme le sommaire, la pause, l'ellipse, ou le ralentissement avant l'action décisive que décrit Tourteau, sont essentiellement rendus possibles grâce à la narration. Mais chez Lupin, le traitement du temps est assez épuré. Il n'existe pas d'artifice qui rallonge le récit dans le seul but de prolonger l'attente du lecteur :

> Qu'observons-nous chez Leblanc qui agence et dramatise une série d'événements se précipitant dans le temps ? Sa narration comporte surtout des éléments qui impriment de la vitesse au récit : peu d'analyses qui l'enliseraient ; pas de retours en arrière (Arsène Lupin ne regarde jamais le passé et si des explications sur le comportement présent de tel personnage à partir de son passé s'avèrent nécessaires, elles ne constituent pas un retour en arrière de l'action mais un moment où se tend le ressort d'une action future) ; peu de descriptions mais plutôt des évocations rapides, nombreuses, d'un arrière-plan _ grand hôtel, guillotine, château, prison _ où se détermine une conduite à tenir, où se prépare l'événement suivant ; un style indirect qui résume en quelques pages une multitude d'actions de Lupin sillonnant la France en un paragraphe (la durée de la fiction est souvent escamotée lorsque surgit à Nice le héros qu'on avait laissé à Monte-Carlo en partance pour Gênes). Même les dialogues qui équilibrent à peu près le temps de l'histoire narrée et le temps de la fiction tel que le lecteur les ressent, sont générateurs de mouvement à caractère dramatique.[81]

Le fil du roman, l'enquête, le dénouement des intrigues, se font donc avec le personnage que nous suivons au fur et à mesure du livre, et c'est pour cette raison que la vitesse du récit est fidèlement calquée sur celle des événements vécus par le focalisateur. Les dialogues rapportés directement, interrompus ici et là par les gestes des personnages au moment de parler, les descriptions tout à fait secondaires, et les analyses qui se font surtout dans des discours rapportés directement, tout cela donne l'impression que le temps qui s'écoule dans le récit est le même que celui de la lecture, et donc que la vitesse de lecture

[80] Jean-Jacques Tourteau, *op. cit.*, p. 91.
[81] *Ibid.*

reproduit celle de la scène perçue par le focalisateur. C'est donc la focalisation et non la narration qui donne son rythme au récit.

Et si ellipse ou sommaire il y a, cela doit correspondre à l'empressement ou la patience du personnage. De cette manière, toujours dans *Le Bouchon de cristal*, à moins d'une semaine de l'exécution de Gilbert, Daubrecq disparaît, Clarisse également, à sa poursuite, et Lupin et ses deux complices sont contraints de les suivre sans savoir exactement où les chercher, tenus au courant par quelques rares et tardives dépêches de Clarisse, perdant des journées entières à chercher dans les hôtels de la Côte d'Azur, à rater des trains et à attendre des messagers.

> Enfin, le samedi, à la poste restante, on leur délivra une dépêche réexpédiée par le patron de l'hôtel Franklin, et qui disait :
>
> *Il est descendu à Cannes, et reparti pour San Remo, hôtel-palace des Ambassadeurs.*
> *Clarisse*
>
> La dépêche portait la date de la veille.
> _ Crebleu ! s'exclama Lupin, ils ont passé par Monte-Carlo. Il fallait que l'un de nous restât de faction à la gare ! J'y ai pensé. Mais au milieu de cette bousculade…
> Lupin et ses amis sautèrent dans le premier train qui s'en allait vers l'Italie.
> A midi, ils traversèrent la frontière.
> A midi quarante, ils entraient en gare de San Remo. (BOUCHON, p. 1095-1096)

Ici, le sommaire accélère l'écoulement du temps quand celui-ci se fait plus précieux que jamais. En un saut de ligne, quarante minutes ont passé, alors justement que Lupin doit regretter le moindre tour d'aiguille, et le lecteur avec lui. C'est cette hâte du focalisateur qui justifie le sommaire dans la narration du récit.

La narration est donc mise au service de la focalisation, et quand Lupin ou ses poursuivants sont réellement omniprésents dans l'intrigue, quand leurs raisonnements orientent l'action, quand nous avons accès à leurs états d'esprit et quand le rythme du récit dépend de celui de leur perception, Leblanc ne s'efface que d'autant plus. Bien sûr, il apparaît régulièrement. Mais hormis les trois cas du corpus (*Le Sept de cœur*, *Les jeux du soleil* ou *Le Signe de l'ombre*) où il est réellement un acteur de l'intrigue, sa présence se réduit à un commentaire passager ou bien à la conclusion qui, somme toute, en montrant que c'est Lupin qui raconte l'histoire à Leblanc, ne fait que confirmer que celui à qui nous devons l'histoire n'est pas celui qui l'écrit. Maurice Leblanc, l'auteur que nous lecteurs connaissons, dont nous savons qu'il appartient à notre degré de réalité, a pourtant abandonné son prestige d'auteur, s'est totalement effacé derrière son personnage, qui, par conséquent, devient le moteur d'un récit dont il était déjà acteur. Cette « prédisposition au

second rôle » dont parlait François Georges[82] achève de préparer l'effacement de la figure de l'auteur pour qu'Arsène Lupin s'émancipe du livre.

[82] François Georges, *op. cit.*, p. 13.

III. ECARTER LUPIN DU LIVRE : L'AUTONOMISATION DU PERSONNAGE

Après avoir établi que Lupin était un personnage qui, par de nombreux aspects, répondait aux lois du monde réel du lecteur, et après avoir montré comment Leblanc le laissait peu à peu prendre le pas sur son propre rôle d'auteur, il est temps de voir comment ce trajet aboutit sur l'autonomisation du personnage. Précisons cependant que l'indépendance d'Arsène Lupin vis-à-vis du livre reste un dispositif voulu par Maurice Leblanc. Sans quoi nous prétendrions que ce personnage a véritablement existé, d'un point de vue historique et en dehors de toute conception littéraire. L'intérêt reste avant tout de voir comment Leblanc a joué sur les procédés romanesques pour fuir le seul format du roman, et créer un mythe à cheval entre le fictif et le réel.

A. AUTONOMIE DE LUPIN PAR RAPPORT A L'AUTEUR : UN PERSONNAGE QUI SE CONSTRUIT ET SE RACONTE LUI-MEME

La toute première autonomie dont semble jouir Arsène Lupin consiste en son indépendance vis-à-vis de son propre auteur. En règle générale, nous pouvons dire qu'un personnage doit à son auteur trois aspects majeurs de son existence, et dont le gentleman-cambrioleur semble s'émanciper. Tout d'abord l'auteur est le créateur, à l'origine de l'étape première dans la genèse, étape que Lupin réclame et s'accapare ; viennent ensuite ses modalités d'existence, c'est-à-dire les actions, non seulement celles du fait du personnage, mais également celles dans lesquelles il se trouve impliqué, et qui semblent, dans le cas de Lupin, totalement dépendantes de sa volonté ; enfin, quand l'auteur a donné son essence au personnage, autrement dit la raison pour laquelle il a été créé, Lupin semble capable de la percevoir de lui-même.

a. Projet Lupin : une période de formation avec un but prédéfini

A plusieurs reprises au cours des romans de Maurice Leblanc, il nous est suggéré que Lupin s'est toujours consacré à sa propre création, à la naissance de son propre personnage qu'il voyait quasiment comme le projet de sa vie. Et voir Arsène Lupin travailler lui-même à sa propre genèse nous donne l'impression qu'il s'empare du rôle d'auteur, qu'il est né du fait de son unique volonté.

Lors de sa première apparition dans *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, sa réputation n'est plus à faire. Il a d'ores et déjà acquis le surnom de « gentleman-cambrioleur », sa seule présence suffit à engendrer la paranoïa parmi tous les passagers du *Provence*, et le

narrateur mentionne même l'un de ses coups, témoin de la trace qu'il a laissée dans la mémoire collective fictive.

> Arsène Lupin, le fantaisiste gentleman qui n'opère que dans les châteaux et les salons, et qui, une nuit, où il avait pénétré chez le baron Schormann, en était parti les mains vides et avait laissé sa carte, ornée de cette formule : « *Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur, reviendra quand les meubles seront authentiques* ». (GENTLEMAN, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, p. 12)

Et pendant les quatre premières nouvelles publiées par Maurice Leblanc, Lupin est cette personnalité publique dont le seul nom suffit à faire se déplacer les foules pour assister à son tribunal. Mais très tôt, Maurice Leblanc s'intéresse à son histoire, et dès avril 1906, moins d'un an après l'apparition de Lupin dans *Je sais tout*, publie la nouvelle intitulée *Le Collier de la reine*. Cette nouvelle condense tout ce que sera Arsène Lupin : un vol apparemment impossible et inexplicable réalisé sur un objet d'une grande valeur historique ; les victimes sont des bourgeois peu scrupuleux, et le vol profite à une personne dans le besoin, Henriette, la domestique ; des années plus tard, le coupable revient sous les traits d'un autre, maître du déguisement, et a l'insolence de signer son crime, trait de caractère récurrent chez Lupin ; enfin, le cambrioleur se montre fairplay et respectueux, puisqu'il finit par rendre le collier à ses anciens propriétaires.

Commettre un vol d'une telle complexité à l'âge de six ans laisse le lecteur songeur. Afin de s'emparer du collier de Marie-Antoinette, le jeune Raoul a dû déclouer les tablettes à casseroles, les attacher pour obtenir une passerelle qui reliait sa fenêtre au cabinet de la comtesse de Dreux-Soubise, et ouvrir le vasistas par lequel il s'est faufilé avec un crochet à fourneau. Pour être capable d'imaginer un tel dispositif, il faut être un cambrioleur né, avoir de naissance une faculté pour le larcin. Et cette prédisposition naturelle semble même le poursuivre. Dans *La Comtesse de Cagliostro*, qui tient d'ailleurs lieu de véritable roman de formation auprès de Joséphine de Balsamo, Raoul d'Andrésy épouse Clarisse d'Etigues, qui lui fait promettre de cesser ses activités illicites.

> Raoul tenait l'une des promesses qu'il avait faites à Clarisse : elle fut profondément heureuse.
>
> L'autre promesse, il ne la tint pas : il ne fut pas honnête.
>
> Cela, il ne le pouvait pas. Il avait dans le sang le besoin de prendre, de combiner, de mystifier, de duper, de s'amuser aux dépens d'autrui. Il était, d'instinct, contrebandier, flibustier, maraudeur, pirate, conspirateur, et surtout chef de bande. En outre, à l'école de la Cagliostro, il s'était rendu compte, avec un certain orgueil, des qualités vraiment exceptionnelles qui le mettaient hors de pair. Il croyait à son génie. Il s'attribuait des droits à une destinée fantastique, en opposition avec la destinée de tous les hommes qui vivaient en même temps que lui. Il serait au-dessus de tous. Il serait le maître.[83]

Voleur dès l'âge de six ans, Lupin semble donc avoir toujours été prédisposé pour le cambriolage. C'est un talent naturel chez lui et un génie dont il jouit, avec lequel il

[83] Maurice Leblanc, *La Comtesse de Cagliostro*, *op. cit.*, p. 1232.

s'amuse. Son affection pour le vol donne l'impression d'une mauvaise manie dont il ne peut ni ne veut se débarrasser. Et le plus important est que ces facultés sont chez lui tournées vers l'avenir. Elles lui ouvrent un nouveau champ des possibles, qui motivera tous ses projets futurs. Quoi qu'il fasse, cela ira toujours dans le sens du cambriolage, des pieds de nez à l'autorité et des coups d'éclat.

Mais ce qui pourrait passer pour de l'inné comporte également une grande part d'acquis, et nous savons que les jeunes années de Raoul d'Andrésy ont été consacrées à sa formation pour devenir Arsène Lupin, que la carrière qui lui vaut tant de notoriété n'est que le résultat d'un projet longuement mené, mûrement réfléchi et ardemment désiré. Lors de sa première confrontation avec Isidore Beautrelet, après l'avoir accablé en lui annonçant l'enlèvement de son père, Lupin paraît regretter sa violence. Il se montre alors plus doux et lui fait cette confession.

> Pense donc que ma vie entière _ depuis que je suis né, pourrais-je dire _ est tendue vers le même but, que j'ai travaillé comme un forçat avant d'être ce que je suis, et pour réaliser dans toute sa perfection le type que je voulais créer, que je suis parvenu à créer. (AIGUILLE, p. 364-365)

Il se présente lui-même comme le résultat d'une vie d'efforts, comme s'il était déjà un travail fini, alors même qu'il lui reste encore de nombreuses aventures à vivre. Parler d'un type à créer, fruit de la volonté même de celui qui n'était alors que le jeune Raoul, signifie qu'il ne se doit qu'à lui-même. L'emploi du mot « type » est tout à fait révélateur : un type est un modèle qui condense les traits caractéristiques. C'est-à-dire que pour être le « type » de quelque chose, il faut auparavant correspondre à certaines qualités spécifiques. Créer un type, s'y adapter, devenir ce type, tout cela veut dire que Lupin a dû travailler sur sa personne même, sur son être au sens premier du terme. Il est issu d'un long processus de création, il est son propre auteur. Personne d'autre n'est à l'origine de son personnage si ce n'est lui. Tout découle de cette force qui rend Lupin incroyable, que Maurice Leblanc a si souvent louée, à savoir sa volonté. A plusieurs reprises au cours des récits, la volonté du cambrioleur a été présentée comme quelque chose de surpuissant, d'inéluctable. Si tôt qu'Arsène Lupin désire quelque chose, il l'obtiendra d'une manière ou d'une autre. C'est presque présenté comme une loi naturelle. Par conséquent, doté d'une telle force de volonté, Lupin peut être absolument qui il veut, et il a choisi d'être Lupin.

Et pour conforter cette maîtrise absolue de ce qu'il serait, Lupin a révélé à Leblanc plusieurs étapes de sa formation, en parlant notamment de ses années d'apprentissage ou des premiers coups qu'il a tentés. Ainsi, au cours de la nouvelle intitulée *L'Evasion d'Arsène Lupin*, et suite à son arrestation au débarquement du *Provence*, Lupin comparait devant les assises. Le président de la séance fait alors le point sur ce que les enquêteurs

savent du cambrioleur, c'est-à-dire quasiment rien, puisqu'il n'apparaît dans aucun registre de l'état civil, hormis quelques suppositions ici et là, parmi lesquelles celles-ci :

> […] Les données que nous avons sur vous avant cette époque sont plutôt des suppositions. Il est probable que le nommé Rostat qui travailla, il y a huit ans, aux côtés du prestidigitateur Dickson n'était autre qu'Arsène Lupin. Il est probable que l'étudiant russe qui fréquenta, il y a six ans, le laboratoire du docteur Altier, à l'hôpital Saint-Louis, et qui souvent surprit le maître par l'ingéniosité de ses hypothèses sur la bactériologie et la hardiesse de ses expériences sur les maladies de la peau, n'était autre qu'Arsène Lupin. (GENTLEMAN, *L'Evasion d'Arsène Lupin*, p. 44)

Nous apprenons ici que Lupin a pris le temps d'apprendre auprès de spécialistes, qu'avant d'être le « maître » comme le désigne si souvent Leblanc, il a été le disciple. Les domaines dans lesquels il a étudiés ne manquent pas de nous faire tiquer : la prestidigitation sied à un personnage dont la dissimulation et la manipulation est la spécialité. Nous savons qu'il a appris auprès de Dickson, mais également auprès de Jean Pickman dans *L'Anneau nuptial*, célèbre prestidigitateur dont la notoriété ressortira sur le savoir-faire de Lupin aux yeux du lecteur de 1911. Tandis que les expériences menées sur les maladies de la peau lui serviront allègrement lorsqu'il s'agira de se déguiser. D'ailleurs, c'est justement l'enjeu de cette nouvelle, puisque c'est par le déguisement et le jeu d'acteur qu'Arsène Lupin, se faisant passer pour un simple Désiré Baudru et prétextant l'erreur sur la personne, se fait relâcher. Ganimard le suit, tous deux ont une discussion au cours de laquelle Lupin lui avoue sa manière de faire, et lui déclare ceci :

> Tu comprends bien que, si j'ai travaillé dix-huit mois à Saint-Louis avec le docteur Altier, ce n'est pas par amour de l'art. J'ai pensé que celui qui aurait un jour l'honneur de s'appeler Arsène Lupin devait se soustraire aux lois ordinaires de l'apparence et de l'identité. (*Id.*, p. 50)

La période de formation, dont la durée indiquée nous précise qu'elle a été longue et donc vraisemblablement fructueuse, semble répondre à un projet pensé de longue date et pensé dans les moindres détails. Le fait de se désigner à la troisième personne, et de plus d'insérer une distance avec lui-même dans le temps (« celui qui aurait un jour l'honneur ») élève le nom de Lupin à un rang supérieur. Lupin n'est plus une personne, c'est un programme, une intention, un projet de vie pour lequel le jeune Raoul a travaillé dur et redoublé d'efforts.

Des efforts qui ne sont parfois pas toujours récompensés à leur juste valeur, et Lupin a connu quelques déconvenues : dans la nouvelle *Le Coffre-fort de madame Imbert*, il est trompé et même volé par ceux qu'ils projetaient de cambrioler, alors même qu'il devait s'agir de la première occasion de faire ses preuves.

Aussi, quel frisson de joie à son réveil quand il se rappela l'invitation de la nuit ! Enfin il touchait au but ! Enfin il entreprenait une œuvre digne de ses forces et de son talent ! Les millions des Imbert, quelle proie magnifique pour un appétit comme le sien. (GENTLEMAN, *Le Coffre-fort de madame Imbert*, p. 106)

L'enthousiasme du jeune homme, retranscrit par les modalités exclamatives successives, le discours indirect libre et l'anaphore de l'adverbe temporel « enfin », confèrent aux millions du couple Imbert un rôle de passage initiatique. Réussir ce coup équivaut à faire ses preuves, à débuter sa carrière et à faire parler de lui. Et tout au long de la nouvelle, nous suivons les précautions et la méthode de Lupin pour gagner la confiance du couple, localiser les titres et organiser le vol. Il joue le rôle de pauvre garçon honnête mais malchanceux, apitoie le couple pour qu'ils l'embauchent, et pour cela choisit de se donner triste mine, ce qui contraste avec l'image d'un Lupin éternellement élégant à laquelle nous sommes pourtant habitués. Nous pensons donc qu'il double les Imbert en les prenant par les sentiments ; il croit dominer en matière de ruse et de manipulation. L'importance qu'il attache à ce coup, la confiance avec laquelle il agit, la valeur de passage à l'âge adulte qu'il comporte, et la minutie avec laquelle il procède, sont autant d'aspects qui ne font que renforcer la déconvenue lorsque l'on apprend finalement que, non seulement, les titres qu'il réussit à voler sont des faux, mais qu'en plus lui-même s'est fait escroquer par Gervaise Imbert (« Non seulement je n'ai pas palpé le premier sou de mes appointements, mais encore elle m'a emprunté quinze cent francs ! Toutes mes économies de jeune homme ! » *Id.*, p. 113). Ce qui ressort de cette nouvelle est un jeune Lupin trompé, arroseur arrosé, et qui a encore à apprendre.

En se construisant ainsi en tant que self-made man, en tant que nouveau type issu de sa propre volonté, Arsène Lupin fait un premier pas vers sa prise d'autonomie par rapport à son auteur. Ce n'est sans doute pas un hasard si les propos qu'il tient à Isidore Beautrelet, à propos du travail réalisé en vue de devenir le gentleman-cambrioleur, se font en présence du narrateur lui-même que nous assimilons à Maurice Leblanc. En affirmant qu'il est le résultat de ses propres efforts, juste en face de celui que le lecteur voit comme l'auteur réel, mais qui dit de lui-même qu'il n'est qu'un transcripteur, Lupin atteste presque son indépendance et s'accapare le mérite de la pensée première, du mouvement créateur. Sa volonté lui permet d'outrepasser son statut de personnage et de jouer le rôle d'écrivain au cours de la genèse.

b. Personnage maître de lui-même : Lupin est qui il veut être

Cette même volonté, qui lui a permis de créer son propre type, participe d'une maîtrise de soi dont Lupin fait constamment preuve. Après avoir imaginé ce qu'il veut être,

après avoir créé son propre personnage, il l'écrit à présent, opère ses choix, soigne son apparence ou ce qu'on dit de lui.

Si nous pouvons sans trop de doute affirmer que le gentleman-cambrioleur, au-delà de cette simple nomination qui lui a valu plus de caricatures que de fidèles adaptations, est un véritable surhomme, cela vient en grande partie de la formidable volonté dont il fait preuve. Quand Arsène Lupin veut, alors ce qu'il veut arrivera. Suivant les présentations qu'en fait Maurice Leblanc, nous pourrions presque édicter cette phrase comme un principe naturel. Sa détermination est si forte, et les moyens qu'il met en œuvre si puissants, que ce qu'il souhaite, il ne peut pas ne pas l'obtenir. Ses choix sont des événements inéluctables. Lorsqu'il énonce sa volonté, c'est presque une parole performative, dans le sens que le simple fait de dire « je veux » suffira à ce que le vœu devienne effectif, même en différé.[84] A tel point que le caractère incroyable de ces pouvoirs herculéens éclipse parfois les efforts effectués, retombe et en devient finalement bluffant de simplicité. Si Lupin est parvenu à réaliser tel exploit, s'il a achevé telle tâche impossible en théorie, c'est tout simplement parce qu'il l'a décidé, rien de plus. Sa parole doit faire acte de prescience, et ses promesses de prophéties. Les mots qu'il adresse à Clarisse Mergy lorsque celle-ci, en plein désespoir pour son fils, manque de se tuer, vont en ce sens : « _ C'est fou ce que vous faites !… Puisque je vous ai juré de le sauver… Vivez donc pour lui… Gilbert ne mourra pas… Est-il possible qu'il meure, alors que je vous ai juré… » (BOUCHON, p. 1121). Et cette force de volonté est si exacerbée chez lui qu'il en devient parfois monstrueux, et un exemple emblématique reste lorsqu'il parvient à convaincre Gérard Baupré de devenir quelqu'un d'autre dans l'une des scènes les plus angoissantes de *813* (« _ Qui êtes-vous ?… qui êtes-vous ? balbutia Baupré. _ Le Maître… celui qui veut et qui peut… celui qui agit… Il n'y a pas de limites à ma volonté, il n'y en a pas à mon pouvoir »[85]

Tout semble donc partir de sa volonté, de son ambition, des choix qu'il fait. Il est extrêmement fréquent que, là où on pensait Lupin dépassé, tout avait déjà été préparé d'avance. Ainsi, dans la nouvelle au titre ironique *Arsène Lupin en prison*, qui fait immédiatement suite à *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, pour que le cambriolage de Malaquis soit possible, il fallait justement que Lupin soit emprisonné, sans quoi les alertes lancées au baron Cahorn auraient été prises au sérieux par la police et le complice du prisonnier n'aurait pas pu se faire passer pour Ganimard. Dans *L'Aiguille creuse*, lorsqu'Isidore Beautrelet a sauvé son père et Raymonde du château de l'Aiguille avec l'aide de Louis

[84] « C'est parce qu'il en a fait une réalité de discours que son évasion devient réalité effective. Il dit qu'il s'évade, et ainsi il s'évade, pour ainsi dire sur place » dans François George, *Preuves de l'existence d'Arsène Lupin*, *op. cit.*, p. 39.
[85] Maurice Leblanc, *op. cit.*, p. 619.

Valméras, il voit cela comme sa plus grande victoire sur le cambrioleur. Mais non seulement le château de l'Aiguille est une fausse piste pensée il y a des siècles par Louis XIV, ce qui signifie qu'Isidore Beautrelet n'a toujours pas résolu l'énigme ; et de plus, Valméras, qui l'avait aidé dans le sauvetage des deux captifs, et qui a ensuite épousé Raymonde, n'est autre que Lupin lui-même. Au cours du *Mariage d'Arsène Lupin*, enragé par la pression médiatique que lui fait subir le cambrioleur, le duc de Sarzeau-Vendôme décide d'avorter tout mariage possible entre Lupin et sa fille Angélique en mariant cette dernière à Jacques d'Emboise, qui, encore une fois, s'avère être Lupin lui-même. Ces coups sont parmi ses plus brillants ; ils sidèrent l'adversaire, lui font comprendre que depuis le début il n'était qu'une marionnette entre les mains du cambrioleur. D'autant plus que dans les trois exemples, les auxiliaires sollicités le sont parce que la victime est allée les chercher : c'est le baron Cahorn lui-même qui embauche le faux Ganimard (qui a pris le soin de refuser la première offre, par souci de crédibilité) ; c'est Isidore qui, de la Creuse, remonte à Paris pour demander son aide à Louis Valméras (qui refuse aussi dans un premier temps) ; Angélique de Sarzeau-Vendôme avait trois prétendants, et donc deux chances sur trois que son père choisisse précisément celui sous les traits duquel se cachait Lupin. Ce qui signifie que Lupin les attendait déjà au moment où ils ont pris d'eux-mêmes l'initiative de venir vers lui. On a l'impression d'une omniprésence au sens littéral, ou d'une omniprésence calculée, fatale, à laquelle on ne peut échapper.

> _ Il y a du Lupin là-dessous, disait [Ganimard] au juge.
> _ Bah ! ripostait celui-ci, vous le voyez partout, votre Lupin.
> _ Je le vois partout, parce qu'il est partout. (GENTLEMAN, *La Perle noire*, p. 118)

Bien sûr, le lecteur se lasserait vite si Lupin était éternellement omnipotent. Il arrive parfois que la situation lui échappe. La mort de Raymonde de Saint-Véran à la fin de *L'Aiguille creuse*, celle de Dolorès Kesselbach dans *813*, le personnage même de Daubrecq dans *Le Bouchon de cristal*, sans doute l'ennemi qui lui a posé le plus de difficultés, en sont des exemples flagrants. Alors dire que Lupin est éternellement vainqueur, qu'il fait faire ce qu'il veut à n'importe qui, reste excessif.

En revanche, et là où nous ne doutons pas de sa totale maîtrise, c'est sur son propre personnage. S'il est capable de prévoir là où ses adversaires vont se rendre, ce qu'ils vont faire, s'il est capable de finalement anéantir totalement Daubrecq qui l'a pourtant poussé dans ses derniers retranchements pendant quasiment tout le roman, alors il ne connaît aucune limite pour être qui il veut. La maîtrise presque totale sur les autres a atteint sur lui-même le niveau de la perfection.

Maîtrise sur ses émotions et son entendement, tout d'abord. En effet, on pourrait objecter que s'il est aussi exceptionnel, c'est aussi grâce à une part de génie qui lui permet de réfléchir peut-être plus vite et plus justement que la moyenne, et que cela n'est en rien issu de sa volonté mais plutôt inné. Et cette objection est totalement véridique, certaines résolutions d'énigmes ne laissent là-dessus aucun doute. Seulement, même son entendement peut devenir l'objet de l'exercice de sa volonté : en témoigne cet exemple de profonde maîtrise de soi dont il fait preuve au premier chapitre du *Bouchon de cristal*, lorsque le cambriolage de la propriété d'Enghien tourne mal, que Vaucheray tue le domestique Léonard et que les forces de l'ordre alertées arrivent et encerclent la villa.

> Lui-même demeurait impassible, le visage absolument calme, l'attitude pensive de quelqu'un qui a tous les loisirs nécessaires pour examiner une situation délicate sous toutes ses faces. Il se trouvait à l'un de ces instants qu'il appelait les *minutes supérieures de la vie*, celles qui seulement donnent à l'existence sa valeur et son prix. En cette occurrence, et quelle que fût la menace du danger, il commençait toujours par compter en lui-même et lentement : « un… deux… trois… quatre… cinq… six », jusqu'à ce que le battement de son cœur redevînt normal et régulier. Alors seulement, il réfléchissait, mais avec quelle acuité ! avec quelle puissance formidable ! avec quelle intuition profonde des événements possibles ! Toutes les données du problème se présentaient à son esprit. Il prévoyait tout, il admettait tout. Et il prenait sa résolution en toute logique et en toute certitude. (BOUCHON, p. 986)

Dans cet extrait, alors que la situation semble désespérée, Lupin, sujet de chacun des verbes, témoigne d'un sang-froid exemple, qui se ressent dans le rythme régulier des phrases et dans l'usage de l'imparfait, faisant de cet effort de maîtrise un processus fréquent auquel il a l'habitude de recourir. La manière dont il compte, l'attention qu'il porte aux battements de son cœur, la façon dont il éloigne tous les facteurs extérieurs pour se concentrer sur lui-même, sont autant de procédés que l'on pourrait assimiler aujourd'hui aux méthodes de sophrologie ou de yoga. Malgré les événements qui se précipitent et le danger imminent, la lucidité du personnage reste entière. C'est comme si, du moment où il avait décidé de se concentrer, plus aucun élément extérieur ne pouvait l'atteindre. Il a cette expression assez drôle et révélatrice à la fin du *Triangle d'or* : « Bref, j'allumai une cigarette, je m'établis là-haut, sur le pont de la péniche et je me dis, tout en regardant autour de moi : "Mon petit Lupin, je te donne cinq minutes". Quand je me dis : "Mon petit Lupin", il m'est impossible de me résister à moi-même »[86].

Demeurer indépendant de ce qui se passe autour de lui et maître de ses émotions, il en est capable. Evidemment, nous l'avons vu également laisser libre cours à sa joie ou à son amour, par exemple lorsque Daubrecq est neutralisé et que Lupin, en grand enfant, entame sa danse incontrôlable, ou bien lorsqu'Isidore repère dans ses yeux des larmes d'affection pour Raymonde. Et lorsqu'il fait ces violents efforts de concentration, c'est

[86] Maurice Leblanc, *op. cit.*, p. 395.

justement parce que la situation l'exige, parce que quelqu'un court un danger mortel. Dans ce cas-là, c'est parce que quelque chose a échappé à son contrôle. Néanmoins, la menace du péril, qui pourrait lui faire perdre ses moyens, n'atténue en rien son acuité. Il est d'autant plus fort dans les moments où la moindre maladresse s'avère fatale.

S'il est capable de tant de contenance en pareille situation, alors il ne fait pas de doute que ses ressources sont décuplées quand il prend les initiatives. Lorsqu'il jouit du calme propice à ses ruses, alors ses talents d'acteur lui permettent de devenir n'importe qui. Il connaît les astuces des comédiens pour mieux tromper l'auditoire, et même si la plupart des identités qu'il emprunte se ressemblent et sont celle de jeune homme du monde, énergique et farceur, son panel ne s'arrête pas là. Lorsque Daubrecq fait enlever le deuxième fils de Clarisse Mergy et que celle-ci, désespérée, essaye de se suicider, Lupin file tout droit chez le député, sous les traits du docteur Vernes, et joue la carte de la gêne : « Et, d'un ton de bonhommie où perçait l'embarras de quelqu'un qui est timide » (BOUCHON, p. 1046), de sorte que toutes les failles de son discours seront camouflées derrière une forme elle-même volontairement bancale. Pour le coup, Daubrecq, qui soupçonnait déjà la présence de Lupin, l'employeur de Gilbert, dans l'affaire, le démasque. L'aurait-il fait sans ce soupçon préalable, ou Lupin aurait-il su le berner ?

Comme tout bon acteur, Lupin sait également se défaire des limites de l'apparence physique, et prend le visage qu'il souhaite, unique arbitre de sa physionomie. Pour ce faire, nous l'avons vu, Lupin a travaillé, au cours de sa période de formation, auprès du chirurgien, le docteur Altier et en a tiré profit.

> L'apparence ? Mais on la modifie à son gré. Telle injection hypodermique de paraffine vous boursouffle la peau, juste à l'endroit choisi. L'acide pyrogallique vous transforme en mohican. Le suc de la grande chélidoine vous orne des dartres et des tumeurs du plus heureux effet. Tel procédé chimique agit sur la pousse de votre barbe et de vos cheveux, tel autre sur le son de votre voix. Joins à cela deux mois de diète dans la cellule n° 24, des exercices mille fois répétés pour ouvrir ma bouche selon ce rictus, pour porter ma tête selon cette inclinaison et mon dos selon cette courbe. Enfin, cinq gouttes d'atropine dans les yeux pour les rendre hagards et fuyants, et le tour est joué. (GENTLEMAN, *L'Evasion d'Arsène Lupin*, p. 50)

Rajoutons encore, en plus du maquillage, les costumes, toujours à disposition dans son automobile, de telle sorte que celle-ci devient une vraie roulotte de comédien, et permet à Lupin de quitter un endroit sous tel aspect et d'arriver autre part sous une nouvelle identité.

> L'automobile de Lupin constituait, outre un cabinet de travail muni de livres, de papier, d'encre et de plumes, une véritable loge d'acteur, avec une boîte complète de maquillage, un coffre rempli de vêtements les plus divers, un autre bourré d'accessoires, parapluies, cannes, foulards, lorgnons, etc., bref, tout un attirail qui lui permettait, en cours de route, de se transformer des pieds à la tête. (BOUCHON, p. 1044)

Maître de son jeu d'acteur comme de son apparence, Lupin peut dorénavant devenir absolument n'importe qui, et c'est peut-être même l'un de ses aspects fondateurs, présents dès l'idée et la naissance du personnage, puisqu'il y est décrit comme « chauffeur, ténor, bookmaker, fils de famille, adolescent, vieillard, commis-voyageur marseillais, médecin russe, torero espagnol » (GENTLEMAN, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, p. 12) dans une nouvelle où il se cache justement sous les traits du narrateur. Il peut être de tous les âges, de toutes les nationalités, de toutes les classes sociales. Son corps est son arme majeure, et c'est quelque chose qu'il a compris tout petit, d'après Anissa Bellefqih, puisqu'au cours du *Collier de la reine*, s'il a échappé aux soupçons, c'est justement parce qu'il était un petit garçon et donc, à première vue, insoupçonnable.[87]

Ainsi armé, il trompe absolument tout le monde, même ceux qui le connaissent le mieux. Leblanc, son confident, le seul à le voir sous son vrai jour _ si tant est que Lupin a encore une apparence vraie _ est tout aussi victime de ses métamorphoses que n'importe qui. Alors que le cambrioleur est présumé mort après le cambriolage du château d'Ambrumésy, lorsqu'il réapparaît chez Leblanc, ce dernier, malgré une grande attention portée à son apparence, ne le reconnaît pas.

> C'était un homme jeune, au visage énergique, aux longs cheveux blonds, et dont la barbe, un peu fauve de nuance, se divisait en deux pointes courtes. Son costume rappelait le costume sobre d'un prêtre anglais, et toute sa personne, d'ailleurs, avait quelque chose d'austère et de grave qui inspirait le respect. (AIGUILLE, p. 356)

L'illusion est totale dans un premier temps. Le premier réflexe de Leblanc a été de chercher une arme, puis deux fois il demande son identité à l'intrus, et ne l'identifie que lorsque Lupin, enfin, daigne abandonner son jeu d'acteur : « Je retrouvais sa voix, maintenant qu'il n'en changeait plus le timbre, et je retrouvais ses yeux aussi, et l'expression de son visage, et toute son attitude, et son être lui-même, à travers l'apparence dont il l'avait enveloppé » (*Id*, p. 357). La métamorphose du cambrioleur se fait pratiquement sous les yeux de son historiographe, il alterne les voix, les expressions, et les change en un rien de temps. Comme s'il se réinventait constamment, comme si son identité, c'était justement ce potentiel illimité, ce changement permanent. Il soigne son physique selon ce dont il a besoin ; il n'est plus l'objet mais le sujet de sa physionomie, réécrivant à chaque une nouvelle description de lui-même.

Paraître comme il le souhaite, cela se joue également dans la réputation qu'il tient auprès de son public. Le déguisement est une chose, mais serait bien lacunaire si, en parallèle, Lupin n'était pas parfaitement maître de sa renommée, de l'image virtuelle que

[87] Anissa Bellefqih, *op. cit.*

ses spectateurs ont de lui. Au cours des différentes aventures du cambrioleur, on ne peut pas ne pas remarquer le soin dont il fait preuve à propos de l'entretien de sa propre légende. Sur les vingt œuvres de notre corpus, sept d'entres elles contiennent des exemples de l'attention du cambrioleur vis-à-vis de son image médiatique[88].

Dans la majorité des cas, il s'agit essentiellement de dépêches envoyées à *L'Echo de France*, en guise de conclusion, afin que les lecteurs soient au courant, de la part de Lupin lui-même, de son dernier exploit : retrouver le bijou de Léontine Zalti ou les plans de Louis Lacombe, mener l'arrestation de l'assassin Pierre Onfrey, ou enfin rendre le collier de Marie-Antoinette aux Dreux-Soubise.

> Le lendemain _ ne dédaignons point les avantages d'une intelligente réclame _, l'*Echo de France* publiait cet entrefilet sensationnel :
>
> *Hier, aux environs de Buchy, après de nombreux incidents, Arsène Lupin a opéré l'arrestation de Pierre Onfrey. L'assassin de la rue Lafontaine venait de dévaliser, sur la ligne de Paris au Havre, Mme. Renaud, la femme du sous-directeur des services pénitentiaires. Arsène Lupin a restitué à Mme. Renaud la sacoche qui contenait ses bijoux, et a récompensé généreusement les deux agents de la Sûreté qui l'avaient aidé au cours de cette dramatique arrestation.* (GENTLEMAN, *Le Mystérieux voyageur*, p. 65)

Bien évidemment, ce sont des communiqués qui concernent ses belles actions, qui auront pour effet de s'attirer les louanges du lectorat. C'est sans doute la raison pour laquelle Lupin a malencontreusement oublié de préciser qu'il en avait lui-même profité pour vider allègrement la sacoche de Mme. Renaud (« Je confesse cependant que j'en retirai tout ce qui présentait un intérêt quelconque, n'y laissant qu'un peigne en écaille, et un porte-monnaie vide. Que diable ! Les affaires sont les affaires. Et puis, vraiment, son mari exerçait un métier si peu honorable !… » *Id.*, p. 64).

Mais ces interventions médiatiques peuvent également avoir pour but de faire rire les foules, d'amuser, d'inviter les lecteurs à rire autant qu'il rit lui-même. *Le Mariage d'Arsène Lupin* est très comique notamment de par la pression médiatique que le cambrioleur fait peser sur le duc de Sarzeau-Vendôme. Nous ne reviendrons pas sur une analyse déjà réalisée lorsque nous avons étudié la complicité entre Lupin et son lecteur, mais rappelons du moins la succulente absurdité du décalage entre un bandit de grand chemin comme notre gentleman-cambrioleur et les héritiers des grandes familles royales que sont Angélique et son père.

Lupin réagit, lorsque son image est attaquée, il se défend, conscient que la moindre tache sur sa réputation peut durer. Dans *Le Piège infernal*, Nicolas Dugrival se fait voler cinquante mille francs, toutes ses économies, et, sur un coup de tête, se suicide. L'enquête

[88] *L'Evasion d'Arsène Lupin* ; *Le Mystérieux voyageur* ; *Le Collier de la reine* ; *Le Sept de cœur* ; *La Perle noire* ; *Le Mariage d'Arsène Lupin* ; *L'Aiguille creuse*.

piétine et on accuse Arsène Lupin, qui réagit aussitôt avec un télégramme envoyé depuis New York : « *Proteste avec indignation contre calomnies inventée par une police aux abois. Envoie mes condoléances aux malheureuses victimes, et donne à mon banquier ordres nécessaires pour que cinquante mille francs leur soient remis. _ Lupin* » (CONFIDENCES, *Le Piège infernal*, p. 883)

Sympathique et rieur, c'est l'image qu'il diffuse de lui-même dans les journaux. En faisant le choix des affaires qu'il diffuse, en veillant au ton employé, aux informations contenues, il construit son propre mythe. Arsène Lupin, le sympathique brigand, est le produit de son propre travail. A ce compte-là, Maurice Leblanc, qui rédige après coup ses histoires en détail, ne fait que reprendre et détailler les méthodes d'un type que Lupin a déjà inventé et popularisé.

Son apparence physique et son image médiatique sont donc deux produits de ses performances, et s'avèrent parfois des facteurs déterminants dans les plans menés. C'est parce qu'il a réussi à changer entièrement de physionomie dans sa cellule, sans être repéré par ses gardiens, et parce qu'il a continué d'annoncer inlassablement son évasion prochaine, qu'il parvient à sortir de prison dans la nouvelle *L'Evasion d'Arsène Lupin*. Lors de son procès, il s'est si bien grimé, il est si méconnaissable, que Ganimard, même après un long examen, le disculpe.

> _ Je demande l'autorisation d'examiner l'accusé de plus près, il y a là un mystère qu'il faut que j'éclaircisse.
>
> Il s'approcha, le considéra plus longuement encore, de toute son attention concentrée, puis il retourna à la barre. Et là, d'un ton un peu solennel, il prononça :
>
> _ Monsieur le président, j'affirme que l'homme qui est ici, en face de moi, n'est pas Arsène Lupin.
>
> Un grand silence accueillit ses paroles. Le président, interloqué, d'abord, s'écria :
>
> _ Ah çà, que dites-vous ! vous êtes fou !
>
> L'inspecteur affirma posément :
>
> _ A première vue, on peut se laisser prendre à une ressemblance, qui existe, en effet, je l'avoue, mais il suffit d'une seconde attention. Le nez, la bouche, les cheveux, la couleur de la peau… enfin, quoi : ce n'est pas Arsène Lupin. Et les yeux donc ! a-t-il jamais eu ces yeux d'alcooliques ? (GENTLEMAN, *L'Evasion d'Arsène Lupin*, p. 46)

Et le plus fort, dans ce prodige-ci, c'est qu'il fallait néanmoins qu'une ressemblance persiste, comme le mentionne Ganimard, sans quoi on aurait soupçonné le déguisement. En se contentant de différences subtiles, Lupin rend l'erreur possible, il rend vraisemblable la confusion des gardiens entre lui et un Désiré Baudru.

Un personnage qui a une maîtrise totale sur son entendement, sur son apparence et sur son paraître auprès d'autrui, fait preuve d'une autonomie complète. Il réalise ses propres choix, oriente le scénario du livre, parfois à l'inverse de ce que le lecteur aurait attendu de lui, et par conséquent, ne dépend quasiment plus de l'environnement extérieur, des circonstances, des actions d'autrui. Comment un personnage aussi indépendant

pourrait-il avoir été créé quelqu'un d'autre que lui-même ? C'est en tout cas ce que l'on doit, en toute logique, se demander quand Lupin échappe à son propre livre.

c. Un personnage qui s'écrit *a posteriori*

Lupin est à la source de sa propre création, ayant travaillé toute sa vie pour devenir le type du gentleman-cambrioleur qu'il souhaitait atteindre, puis est parvenu à s'approprier totalement son personnage, à maîtriser ce qui de coutume ne dépend pas du moi. Ce faisant, il s'est peu à peu imposé comme son propre auteur, comme le seul écrivain de sa propre vie, et a fait preuve d'un contrôle presque total sur son existence. Il en découle que, s'il peut faire de son existence ce qu'il veut, alors il a également la main sur sa propre essence, et s'il est une figure romanesque, c'est parce qu'il s'est écrit comme tel. Ainsi, sa cohérence avec la structure globale de l'œuvre semble être de son propre fait.

Bien que la couverture des romans d'Arsène Lupin affiche le nom de Maurice Leblanc en guise d'auteur, le lecteur constatera le soin avec lequel ce dernier s'est progressivement effacé au profit de son personnage, et la manière dont Lupin, quant à lui, s'approprie le devant de la scène et s'empare du rôle d'écrivain. Si Leblanc peut publier ses histoires détaillées, c'est toujours parce que lui l'a voulu au préalable, c'est lui qui est à l'origine de l'initiative créatrice. Leblanc est le lecteur curieux qui souhaite en savoir davantage, rappelons-le, il est le premier admirateur de Lupin, mais il ne tirera rien de lui que le cambrioleur ne veuille pas déjà conter. Le plus souvent, la première version de leur rencontre, comme l'explique Leblanc, explique que Lupin s'invite à l'improviste chez lui, et commence à raconter une histoire, redonnant vie et animation dans une maison apparemment calme, ordinaire, voire peut-être un peu morose.

> Oui, j'ose croire qu'Arsène Lupin m'honore de quelque amitié, et que c'est par amitié qu'il arrive parfois chez moi à l'improviste, apportant, dans le silence de mon cabinet de travail, sa gaieté juvénile, le rayonnement de sa vie ardente, sa belle humeur d'homme pour qui la destinée n'a que faveurs et sourires.
>
> […] Ce sont quelques-uns de ces actes, quelques-unes de ces aventures que j'essaie de reconstituer, d'après les confidences dont il eut la bonne grâce de me favoriser, certains soirs d'hiver, dans le silence de mon cabinet. (GENTLEMAN, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, p. 21)

Deux fois le cabinet du narrateur est qualifié de silencieux, ce qui fait ressortir davantage l'énergie de Lupin lorsque celui-ci se trouve « en veine de confidences », expression récurrente (*Le Coffre-fort de madame Imbert*, p. 111 ; *Le Signe de l'ombre*, p. 878 ; *Le Bouchon de cristal*, p. 1149) qui désigne l'humeur du cambrioleur ; ses récits dépendent de sa disposition du jour, de sa propre initiative. Sans cette volonté préalable de partager ses aventures avec son ami, Lupin est étonnement muet, et on ne peut rien en tirer.

Au début des *Jeux du soleil*, il semble juste vouloir se reposer chez Leblanc, et ce dernier en est rendu à le supplier pour obtenir de lui quelques confessions.

> _ Lupin, racontez-moi donc quelque chose.
> _ Eh ! que voulez-vous que je vous raconte ? On connaît toute ma vie ! me répondit Lupin qui somnolait sur le divan de mon cabinet de travail.
> _ Personne ne la connaît ! m'écriai-je. On sait, par telle de vos lettres, publiée dans les journaux, que vous avez été mêlé à telle affaire, que vous avez donné le branle à telle autre… Mais votre rôle en tout cela, le fond même de l'histoire, le dénouement du drame, on l'ignore.
> _ Bah ! Un tas de potins qui n'ont aucun intérêt. […]
> Comme il se taisait, je répétai :
> _ Lupin, je vous en prie !… (CONFIDENCES, *Les Jeux du soleil*, p. 835)

Et quand Lupin ne se trouve pas « en veine de confidence », toutes les supplications de son ami ne pourraient rien y changer. La nouvelle mentionnée ci-dessus ne relate en rien une aventure qu'aurait vécue en solitaire le gentleman-cambrioleur et qu'il souhaiterait immortaliser dans les livres de son camarade ; au contraire, à un Leblanc déconcerté, il énumère une suite de chiffres apparemment aléatoires, à laquelle ni le narrateur ni le lecteur ne comprennent quoi que ce soit. Il s'agit d'un code envoyé par signaux lumineux depuis une fenêtre voisine, et ce que l'on pensait être une scène de confession devient une enquête à part entière.

Tout au plus Leblanc a-t-il un rôle d'enquêteur, à son tour, de collectionneur, puisque, lorsque son ami garde sous silence certaines aventures, l'historiographe doit lui-même reconstituer les faits.

> Mes rencontres avec Lupin sont rares. Il se confesse difficilement, quand cela lui plaît. Ce n'est que peu à peu, par bribes, par échappées de confidences, que j'ai pu noter les diverses phases de l'histoire, et la reconstituer dans son ensemble et dans ses détails. (CONFIDENCES, *Edith au Cou de Cygne*, p. 930)

A l'origine de l'entreprise d'écriture, Lupin décide de quand et de comment partager telle histoire, exerce un total arbitrage sur ce qu'on saura de sa vie, de manière justifiée ou non, arbitrage sur lequel Leblanc ne semble avoir aucune prise. C'est comme s'il jouait le rôle d'éditeur qui passe des commandes, donne des échéances et repousse d'autres publications. Le livre que nous tenons entre les mains, quand bien même il a été écrit par Leblanc, dépend entièrement de la volonté de son protagoniste. Et même, nous l'avons vu à de multiples reprises, Leblanc se défait même du mérite de l'écriture, en avouant qu'il se fait dicter par Lupin et en s'attribuant tous les défauts du livre et au cambrioleur toutes les qualités (citons à nouveau le début des *Jeux du soleil* où le narrateur parle très clairement de dictée, p. 835).

Editeur et auteur de sa propre vie, certes, mais aussi spectateur. Nous avons dit que Leblanc était le tout premier lecteur de Lupin, puisqu'il avait la chance d'assister aux récits

de ce dernier dans son cabinet de travail. Peut-être serait-il plus juste de déclarer qu'il n'occupe, encore une fois, que la deuxième place, derrière le cambrioleur lui-même. Il arrive en effet assez régulièrement qu'au milieu d'une situation périlleuse, aux prises avec les forces de l'ordre ou lors des exploits de ses adversaires, alors même que le lecteur ressent toute la tension des circonstances et les risques encourus, que Lupin, quant à lui, réponde de manière un peu décalée, détachée, comme si ces affaires ne l'atteignaient pas. Il y a là, bien sûr, une attitude choisie expressément pour faire face à l'ennemi, à qui il ne faut dévoiler aucune faille. C'est ce que l'on constate lors de *L'Evasion d'Arsène Lupin* : lors d'un trajet qui le ramène du Dépôt à la Santé, Lupin s'évade de la voiture pénitentiaire et, tranquillement, s'arrête à un café, consomme, et au gérant, il déclare :

> _ Je suis désolé, monsieur, j'ai oublié mon porte-monnaie. Peut-être mon nom vous est-il assez connu pour que vous me consentiez un crédit de quelques jours : Arsène Lupin.
>
> Le gérant le regarda, croyant à une plaisanterie. Mais Arsène répéta :
>
> _ Lupin, détenu à la Santé, actuellement en état d'évasion. J'ose croire que ce nom vous inspire toute confiance.
>
> Et il s'éloigna, au milieu des rires, sans que l'autre songeât à réclamer. (GENTLEMAN, *L'Evasion d'Arsène Lupin*, p. 41)

Cette attitude hallucinante rend l'évasion totalement surréaliste, et nous lecteurs ne savons plus exactement ce qu'il cherche à faire. Sa fuite, annoncée par le titre et depuis la fin de la nouvelle précédente, est ce que nous attendions, et pourtant, alors que toutes les conditions semblent réunies pour lui permettre de remplir sa promesse, après son arrêt au café, il retourne directement et calmement à la Santé (« Je désirerais regagner ma cellule. La voiture m'a laissé en route, et je ne voudrais pas abuser… » *Ibid.*). Lupin n'a rencontré absolument aucune difficulté, une fois sorti de la voiture, personne ne l'avait repéré, il a eu le temps de déambuler sereinement dans les rues de Paris, il était libre, comme annoncé. Alors ce retour à la Santé achève de nous déconcerter, et ne nous laisse qu'avec ce seul sentiment qu'un tel coup de force était destiné à impressionner. La logique et les attentes du lecteur auraient voulu que Lupin disparaisse après être sorti de la voiture pénitentiaire. C'aurait été l'attitude adéquate vis-à-vis des circonstances. En renonçant pourtant à l'évasion, et avec les déclarations qui suivent (« Ecoutez bien ceci, monsieur, et croyez-m'en sur parole : cette tentative d'évasion faisait partie de mon plan d'évasion » *Id.*, p. 42), le gentleman-cambrioleur nous fait comprendre que sa situation de prisonnier de la Santé n'est en aucun cas une difficulté et qu'il en sortira quand bon lui semblera. Et d'ailleurs, le public le comprend parfaitement : « L'évasion d'Arsène Lupin ne fit plus de doute pour personne » (*Ibid.*).

Soit, la nonchalance dont il fait preuve est parfois un procédé pensé pour faire effet sur l'interlocuteur. Toutefois, il serait réducteur de n'en faire qu'un artifice de la part du

personnage : car il arrive qu'il soit spontanément et naïvement en décalage avec la situation présente, et sans que cela soit destiné à produire un sentiment particulier chez autrui. Lorsqu'il se présente chez Daubrecq, déguisé en Docteur Vernes, avec pour objectif de retrouver le petit Jacques Mergy que le député a fait enlever, Arsène Lupin est démasqué assez tôt dans le dialogue. Daubrecq téléphone à Prasville, le secrétaire général de la Préfecture de Police, et lui demande d'envoyer des hommes pour procéder à l'arrestation du bandit. A la révélation de l'identité du Docteur Vernes, là encore, la surprise de Lupin n'est pas celle à laquelle on aurait pu s'attendre :

> Lupin bondit sur ses jambes. Il s'attendait à tout, sauf à ce dénouement. Mais quelque chose fut plus fort en lui que la surprise, un élan de toute sa nature qui lui fit dire, en riant :
> _ Ah ! bravo ! bravo ! (BOUCHON, p. 1048)

L'acclamation adressée à son ennemi est des plus étonnantes. Daubrecq est l'un des adversaires les plus terribles et les plus repoussants de tous les antagonistes rencontrés jusque là, et dans ce roman où notre cambrioleur enchaîne pour l'instant les échecs et les déceptions, cette dénonciation est une nouvelle claque. Le député ne se contente pas de signaler Lupin, mais également ses pseudos, son adresse, sa vieille nourrice Victoire, en somme il inverse les rôles et assène au protagoniste un coup pareil à ceux qu'a l'habitude de donner ce dernier. Et pourtant, nous assistons à un rire, à un élan d'enthousiasme, il s'en faut de peu pour que ne suivent pas des applaudissements. Lupin n'est pas en adéquation avec ce qu'il vient de vivre, et ce n'est en aucun cas une ruse rhétorique pour impressionner l'adversaire. D'abord parce que, de toute manière, l'effet serait raté, étant donné que Daubrecq vient de remporter haut-la-main la première manche ; ensuite parce que l'accent est mis sur la spontanéité de sa réaction (« quelque chose de plus fort en lui que la surprise, un élan de toute sa nature », ainsi que la simplicité enfantine de l'acclamation). C'est comme s'il ne se rendait pas compte aussitôt des conséquences de la dénonciation du député et appréhendait ce qui venait de se passer en qualité de spectateur. Car en effet, le spectateur ne souffrira jamais directement des péripéties de la fiction. C'est précisément le ressort sur lequel repose la jouissance littéraire, un investissement gratuit dans l'action, un attachement aux personnages désengagé et par conséquent des émotions vraies mais dues à une situation fictive sans danger pour nous. Lupin, en applaudissant Daubrecq, se comporte en spectateur, en joueur qui a perdu mais félicite l'adversaire parce qu'il ne s'agit que d'un jeu sans gravité, alors même que son repère a été localisé et que ses complices risquent de se faire arrêter.

Nous avons dit, lorsque nous abordions la complicité que le ton comique engendrait entre le cambrioleur et ses lecteurs, que lorsque Lupin s'amusait, il nous invitait souvent à

rire avec lui. C'est le cas lorsqu'il se fait piéger par Pierre Onfrey, dans la nouvelle *Le Mystérieux voyageur*.

> En vérité, il y avait de quoi rire. Et, malgré la gravité des circonstances, je n'étais pas sans apprécier tout ce que la situation comportait d'ironique et de savoureux. Arsène Lupin roulé comme un novice ! dévalisé comme le premier venu _ car, bien entendu, le bandit m'allégea de ma bourse et de mon portefeuille ! Arsène Lupin, victime à son tour, dupé, vaincu… Quelle aventure ! (GENTLEMAN, *Le Mystérieux voyageur*, p. 56)

Qu'il parle de lui à la troisième personne est un signe de cette prise de recul, de la distance confortable du lecteur qui jouit de tout mais ne subit rien. Il déplace sa propre focalisation, s'imagine la scène à partir d'une troisième personne intouchable, mais qui profite du tableau cocasse, et de là en tire la conclusion qui convient mieux à un lecteur dilettante qu'à un voleur volé et à la merci des investigations des enquêteurs : « Quelle aventure ! », exclamation dans laquelle nous sentons bien davantage d'amusement que de réelle inquiétude.

De sorte que, combinant les trois rôles d'éditeur, d'auteur et de lecteur, Lupin a une appréhension parfaite de son propre personnage : il est à la fois à la base et au terme de l'œuvre littéraire, à l'origine et à la réception. C'est la raison pour laquelle il semble capable de percevoir l'essence de son être, là où n'importe qui n'a accès qu'au premier degré de son existence. Lupin se construit en tant que figure romanesque porteuse de sens, qui a une fonction, une raison à son existence, qui signifie. Il trouve lui-même les titres de ses aventures et en tire parfois une morale.

> _ Somme toute, me dit Lupin, après m'avoir raconté les diverses phases de l'histoire, somme toute, aucune entreprise ne m'a donné plus de mal, ne m'a coûté plus d'efforts, que cette sacrée aventure, que nous appellerons, si vous le voulez bien : *Le Bouchon de cristal, ou comme quoi il ne faut jamais perdre courage*. En douze heures, de six heures du matin à six heures du soir, j'ai réparé six mois de malchances, d'erreurs, de tâtonnement et de défaites. Ces douze heures-là, je les compte certes parmi les plus belles et les plus glorieuses de ma vie. (BOUCHON, p. 1148)

En somme, le sens d'un personnage de fiction peut s'apparenter à la notion de destin pour une personne réelle. Quelqu'un qui croit en la notion de destinée estime qu'il est sur terre pour une raison antérieure à sa venue au monde, qu'il a un rôle à jouer et qu'il jouera d'une manière ou d'une autre, qu'il le veuille ou non. De la même manière qu'un dieu qui décide de l'essence de la personne à naître, un romancier crée un personnage avec sa signification, avec en tête son trajet du début jusqu'à la fin du livre. Il est en somme responsable de ce qui lui arrive, en bien comme en mal, et de ce qu'un lecteur potentiel en tirera. Simon Herzog, protagoniste de *La Septième fonction du langage*, à force d'être confronté à des situations absolument invraisemblables, commence à se demande s'il n'est

pas un personnage de roman, et de là, se sent de plus en plus angoissé de ce que le romancier a prévu pour lui, pour la simple et bonne raison qu'il s'agit de quelque chose qu'il ne peut que subir :

> Simon réfléchit pendant qu'il recule : dans l'hypothèse où il serait vraiment un personnage de roman (hypothèse renforcée par la situation, les masques, les objets lourdement pittoresques : un roman qui n'aurait pas peur de manier les clichés, se dit-il), qu'est-ce qu'il risquerait vraiment ? Un roman n'est pas un rêve : on peut mourir dans un roman. Ceci dit, *normalement*, on ne tue pas le personnage principal, sauf, éventuellement, à la fin de l'histoire.
>
> Mais si c'était la fin de l'histoire, comment le saurait-il ? Comment savoir à quelle page de sa vie on en est ? Comment savoir quand notre dernière page est arrivée ?
>
> Et si jamais il n'était pas le personnage principal ? Tout individu ne se croit-il pas le héros de sa propre existence ?[89]

Arsène Lupin, quant à lui, n'est pas seulement un personnage totalement indépendant qui raconte son histoire à un auteur. Il n'est pas seulement le propre auteur et éditeur de sa biographie. En fait, il semble capable de s'emparer de sa propre destinée et de la manier à sa guise. Son physique, l'opinion d'autrui, mais aussi le sens de son existence, son essence en fin de compte, sont de simples objets sur lesquels il a un contrôle total et absolu. Il s'écrit au moment même où il vit, dans la cohérence du projet Arsène Lupin : « Est-ce que je suis de ceux qui meurent, moi ? Mourir ainsi, d'une balle tirée dans le dos, par une jeune fille ! Vraiment, c'est mal me juger ! Comme si, moi, je consentirais à une pareille fin ! » (AIGUILLE, p. 356)

B. AUTONOMIE DE LUPIN PAR RAPPORT AU LIVRE : UN PERSONNAGE QUI ECHAPPE A L'ESPACE FICTIF

En se défaisant de la personne de l'auteur, en s'emparant même du processus d'écriture, Lupin s'émancipe de l'espace même du livre.

a. Cohérence et autonomie du monde lupinien

Ce qui ne devait être à l'origine qu'un personnage isolé dans une nouvelle occasionnelle au sein de la carrière de Maurice Leblanc, a finalement donné lieu au développement de tout un univers, avec ses personnages récurrents et ses suites logiques, donnant d'autant plus l'impression que le livre n'est qu'une fenêtre qui nous donne un aperçu restreint de la vie et de l'environnement d'Arsène Lupin.

[89] Laurent Binet, *La Septième fonction du langage*, Paris, Le Livre de poche, 2016, p.382.

Le retour des personnages est un procédé qui s'est peu à peu installé dans le roman essentiellement à partir de *La Comédie Humaine* de Balzac et repris dans de nombreux romans réalistes. La raison en est que, pour dresser une fresque complète d'une société, qui évolue dans le temps, ou pour comparer différents milieux à travers les types créés, reprendre les mêmes personnages sera assurément plus efficace. Quand Balzac surprend par ce procédé, Félix Davin, son préfacier, défend fermement cette nouvelle méthode.

> En voyant reparaître dans *Le Père Goriot* quelques-uns des personnages déjà créés, le public a compris l'une des plus hardies intentions de l'auteur, celle de donner la vie et le mouvement à tout un monde fictif dont les personnages subsisteront peut-être encore, alors que la plus grande partie des modèles seront morts ou oubliés.[90]

Un univers où des personnages réapparaissent, toujours plus ou moins semblables à la dernière fois où le lecteur les a quittés, donne l'impression d'un paysage complet duquel nous ne possédons que quelques fragments à travers le livre ; or, c'est justement quelque chose que l'on peut constater dans les aventures d'Arsène Lupin. Outre le cambrioleur, personnage principal qu'on s'attend forcément à retrouver, cela va de soi, Ganimard, Victoire, Valenglay, Patrice Belval, Miss Nelly, Grognard et Le Ballu, Herlock Sholmès, font tous au moins deux apparitions dans deux aventures différentes du protagoniste.

Ganimard est le premier adversaire récurrent, apparu dès *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, alors que cette nouvelle ne devait pas connaître de suite. Présenté comme le vieil ennemi du cambrioleur, « celui qui a juré qu'Arsène Lupin serait arrêté de sa propre main » (GENTLEMAN, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, p. 19) semble déjà avoir connu des antécédents avec le bandit, et de ce qu'en disent Bernard d'Andrézy et miss Nelly, il représente une sérieuse menace pour le cambrioleur. De fait, sans que le lecteur ne sache par quel prodige, il suffit que le narrateur passe devant Ganimard, alors même que ses déguisements sont son point fort, pour que ce dernier le reconnaisse et cette fois le batte à plate couture. Les fausses pistes lancées par Lupin, comme la prétendue initiale de son nom de famille, qui ont trompé aussi bien le lecteur que les personnages tout du long, sont anéanties devant l'inspecteur.

> _ Mais vous êtes fou ! Arsène Lupin s'est embarqué sous le nom de R.
>
> _ Oui, encore un truc de vous, une fausse piste sur laquelle vous les avez lancés, là-bas ! Ah ! vous êtes d'une jolie force, mon gaillard. Mais cette fois, la chance a tourné. Voyons, Lupin, montre-toi beau joueur.
>
> J'hésitai une seconde. D'un coup sec il me frappa sur l'avant-bras droit. Je poussai un cri de douleur. Il avait frappé sur la blessure encore mal fermée que signalait le télégramme.
>
> Allons, il fallait se résigner. Je me tournai vers miss Nelly. Elle écoutait, livide, chancelante. (*Id.*, p. 20)

---

[90] Félix Davin, introduction d'*Etudes de mœurs au XIX*^{ème} *siècle*, cité par Mireille Labouret, balzac-études : http://www.balzac-etudes.paris-sorbonne.fr/balzac2/problematique-du-personnage.html

La défaite de Lupin se fait sur trois plans : tout d'abord, Ganimard perce le secret de sa fausse identité et démolit la protection que lui conférait la fausse initiale ; il le vainc également sur le domaine physique en frappant exactement sur le point faible de Lupin ; enfin, démasqué devant miss Nelly, le cambrioleur est blessé dans son amour-propre, voire dans son amour tout court. Là où le lecteur prend conscience qu'il était trompé depuis le début, l'inspecteur Ganimard rétablit la vérité et dévoile le piège au grand jour. Son mérite en est d'autant plus grand qu'Arsène Lupin a été insaisissable durant toute la nouvelle. Il est le gagnant de cette partie, et nous voyons dorénavant en lui un adversaire sérieux du cambrioleur.

C'est la raison pour laquelle, dans la nouvelle suivante, *Arsène Lupin en prison*, le baron Cahorn vient quérir son aide. Que Lupin, pourtant emprisonné, menace le propriétaire de Malaquis, nous laisse comprendre que quelque chose se prépare, mais nous ne pouvons pas deviner quoi étant donné que le château a été présenté comme une forteresse imprenable. Aussi, le fait que le baron sollicite l'inspecteur semble assez rassurant : Ganimard a été le seul capable d'arrêter le cambrioleur, et face à Nathan Cahorn, il parle très honnêtement :

> _ Quelle indemnité demandez-vous pour passer au château la nuit du 27 au 28 septembre ?
> _ Pas un sou, fichez-moi la paix.
> _ Fixez votre prix, je suis riche, extrêmement riche.
> La brutalité de l'offre déconcerta Ganimard, qui reprit, plus calme :
> _ Je suis ici en congé et je n'ai pas le droit de me mêler…
> _ Personne ne le saura. Je m'engage, quoi qu'il arrive, à garder le silence.
> _ Oh ! il n'arrivera rien.
> _ Eh bien, voyons, trois mille francs, est-ce assez ?
> L'inspecteur huma une prise de tabac, réfléchit, et laissa tomber :
> _ Soit. Seulement, je dois vous déclarer loyalement que c'est de l'argent jeté par la fenêtre. (GENTLEMAN, *Arsène Lupin en prison*, p. 26)

Le voir surpris par le paiement promis suggère qu'il n'est pas un homme de ruse et qu'il parle ici sincèrement, qu'il est quelqu'un de confiance, ce que confirme ensuite la mention du domaine légal (« je n'ai pas le droit ») et sa déclaration « loyale ». Non seulement il a vaincu Lupin, mais qui plus est il fait preuve de toutes les qualités d'un représentant de la loi, et même s'il accepte un contrat contraire aux règles de son métier, le lecteur ne saura lui en vouloir, étant donné l'empressement et la peur du baron.

Moins directement que dans *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, le gentleman-cambrioleur parvient néanmoins à tromper de nouveau son lecteur dans cette nouvelle : après le cambriolage réussi de Malaquis et une courte ellipse, nous retrouvons Ganimard qui se rend à la Santé pour interroger Lupin. Celui-ci lui explique peu à peu le processus

employé ; comme le lecteur a assisté à ce déroulement, il comprend plus vite que le policier lui-même là où le prisonnier veut en venir. La lucidité et l'acuité de l'inspecteur nous paraissent par conséquent moins grandes qu'on ne l'aurait cru à la conclusion de la nouvelle précédente. Et la dégradation du personnage ne s'arrête pas là, car le Ganimard qu'a rencontré Cahorn et en qui nous avons placé notre confiance était en réalité un complice et les avertissements envoyés au propriétaire de Malaquis avaient pour but de le pousser à solliciter le faux inspecteur, à le faire entrer au château avec d'autres acolytes sensés protéger la collection. Cela signifie que la victoire de Ganimard dans la première nouvelle a permis à Lupin de mettre son plan à exécution et de lui faire remporter la manche suivante. Ce revers de fortune entache le précédent succès, et le policier est à son tour humilié.

> _ […] Mais je ne vois guère de policier assez illustre pour que son nom ait pu attirer, suggestionner le baron à ce point.
> _ Il y en a un, et il n'y en a qu'un.
> _ Lequel ?
> _ Celui du plus illustre, de l'ennemi personnel d'Arsène Lupin, bref, de l'inspecteur Ganimard.
> _ Moi !
> _ Toi-même, Ganimard. Et voilà ce qu'il y a de délicieux : si tu vas là-bas et que le baron se décide à causer, tu finiras par découvrir que ton devoir est de t'arrêter toi-même, comme tu m'as arrêté en Amérique. Hein ! la revanche est comique : je fais arrêter Ganimard par Ganimard ! (*Id*, p. 34)

Lupin se réapproprie cette réussite si glorieuse de l'inspecteur et ridiculise son vieil ennemi. Toutefois, pour sa défense, le vrai Ganimard n'était vraisemblablement même pas au courant des menaces que recevait le baron Cahorn, et l'affaire ressemble davantage à une attaque par derrière qu'à un véritable affrontement entre les deux adversaires. C'est là que nous passons à la nouvelle suivante.

Au cours de *L'Evasion d'Arsène Lupin*, après avoir réalisé un véritable tapage médiatique autour de sa fuite prochaine, le cambrioleur a fait attendre et presque désirer son public. Comme son évasion semble pratiquement inéluctable, nous attendons seulement de voir comment il échappera à la surveillance des policiers. Et cette fois-ci, l'erreur vient de Ganimard lui-même, qui, face à Arsène Lupin déguisé en Désiré Baudru, est trompé par le déguisement. Par conséquent, après une vaine enquête, Baudru est relâché. On ne peut s'empêcher de noter la similarité avec *L'Arrestation d'Arsène Lupin* : là où, au débarquement du *Provence*, Ganimard avait seulement eu besoin d'un coup d'œil sur Bernard d'Andrézy pour démasquer Lupin, ici, après un examen attentif, alors que la situation s'y prête d'avantage, l'inspecteur est trompé par le même procédé. S'ensuit la libération de Baudru ; le vieux policier le file discrètement, finit par l'aborder, et quand Lupin se démasque, un bref affrontement se conclut sur la victoire totale de l'évadé. En

une seule prise de jiujitsu, Lupin rend la monnaie du coup à l'avant-bras reçu à son arrestation.

En comparant les trois premières nouvelles, force est de constater une suite logique dans laquelle l'image de Ganimard est peu à peu déconstruite. Débutant en tant que champion lors de l'incarcération de Lupin, il lui sert ensuite de laissez-passer pour investir et piller Malaquis, et enfin d'alibi pour s'évader de la Santé. Même, le butin du cambriolage et la gloire de l'évasion ne sont possibles que parce que Lupin est en prison. Par ailleurs, certains indices semblent attester que les coups étaient prévus de longue date : nous savons par exemple que le vrai Désiré Baudru a été recruté par Lupin en cas d'arrestation. Le déroulement des événements semble beaucoup trop concordant pour ne pas être un plan élaboré depuis le début par le protagoniste. Et alors, au regard des trois nouvelles, on se doute que l'arrestation en Amérique fait elle-même partie du plan du cambrioleur. Ce qui suggère, en dehors du livre, une montagne de petites préparations, de mise au point avec les complices, de manipulations de l'inspecteur pour que celui-ci le trouve au débarquement du *Provence*. Nous sentons que ce que Lupin nous laisse bien voir n'est que le résultat abouti de projets prévus de longues dates, et qui s'étendent sur plusieurs étapes que sont les nouvelles.

Cette hypothèse est l'un des exemples les plus flagrants des liens forts qui existent entre chaque récit. Les différents romans et nouvelles ne sont pas des aventures occasionnelles mais des événements majeurs dans une chronologie. S'il est difficile de reconstituer fidèlement la vie du cambrioleur, il n'empêche que nous trouvons régulièrement des traces d'antériorité et de postériorité dans les différentes affaires, preuves ou bien que Maurice Leblanc a déjà en tête les prochaines parutions, ou bien que Lupin lui a déjà raconté des aventures en avance. Ainsi, *Les Jeux du soleil*, nouvelle publiée en avril 1911, annonce déjà *L'Anneau nuptial* qui sort le mois plus tard et *La Mort qui rôde*, parue au mois de septembre suivant. Ce dernier cas se conclue par ailleurs sur une référence à une nouvelle précédente : « Ecrivez donc à mon chef direct, l'inspecteur principal Ganimard. Il sera enchanté de savoir que mon protégé, Paul Daubreuil, de la rue de Surène, s'est encore signalé par une action d'éclat » (CONFIDENCES, *La Mort qui rôde*, p. 929). Cette boutade reprend le pseudonyme et le décor rencontrés dans *L'Echarpe de soie rouge*, et fait référence à la manière dont Lupin a manipulé Ganimard pour résoudre un meurtre à sa place et pour en récupérer les bénéfices.

Alors certes, on peut lire *Le Bouchon de cristal* sans avoir lu *L'Aiguille creuse*, et inversement ; toutefois, le lecteur assidu retrouvera régulièrement de nombreuses références aux aventures du gentleman-cambrioleur les unes entre les autres. Il y a quelque

chose de satisfaisant ici : c'est une vie qui se construit sous nos yeux, un personnage qui évolue, qui nous surprend toujours. On retrouve ainsi le caractère mouvant de notre degré de réalité. Ainsi, les femmes dont tombe amoureux Arsène Lupin ne reviennent quasiment jamais ; celles qui ont éconduit le gentleman-cambrioleur l'ont fait définitivement ; celles qui l'aimaient en retour n'ont guère survécu à la fin du roman. Démasqué devant miss Nelly après une traversée où l'on avait assisté à leur idylle, lorsqu'il la retrouve, au cours de la nouvelle *Herlock Sholmès arrive trop tard*, c'est en homme honteux et désireux de regagner un peu de son estime qu'il décide de rendre tout le butin de son cambriolage. Louise d'Ernemont n'apparaît que dans *Le Signe de l'ombre*, toutefois nous apprenons dans *813* qu'elle a été une amante de Lupin et que de cette union est née Geneviève d'Ernemont, la jeune fille dont s'occupe à présent Victoire. La mort de Sonia Krichnoff est mentionnée dès la réapparition directe de Lupin dans *L'Aiguille creuse*, et celle de Raymonde de Saint-Véran dès que la presse annonce le retour du gentleman-cambrioleur dans *813*. Et cette volonté d'une cohérence dans le monde lupinien est d'autant plus marquée qu'elle dépasse le simple format du récit. Ganimard et Victoire réapparaissent par exemple dans les pièces de théâtres, même si le nom de l'inspecteur devient Guerchard ; c'est dans la pièce *Arsène Lupin* que le gentleman-cambrioleur fait la connaissance de Sonia Krichnoff, qui se fera plus tard passer pour Edith Sparmiento dans *Edith au Cou de Cygne*.

De sorte que nous ressentons moins la structure d'une seule intrigue par roman ou nouvelle qui atrophierait la vraisemblance de l'action. Ce n'est pas les événements qui ont été créés et écrits pour s'adapter au format du livre, mais c'est le livre qui fait coïncider son format et les événements relatés. Ainsi, nous lui attribuons le premier sens du mot représentation : cette intuition éveillée grâce aux références nombreuses des titres entre eux, nous suggère une autonomie des faits, une cohérence des personnages qui vivent leurs propres expériences, qui évoluent en cohérence avec leur vécu et leur milieu, autonomie que le livre s'approprie et qu'il essaye de rendre, en consacrant un ouvrage à une action particulière, sans la dénouer de son contexte premier ni de ses répercussions.

b. Les « blancs » d'Iser : espaces d'indétermination qui participent de l'effet de réel

Un autre élément qui participe de l'effet d'autonomisation du cambrioleur vis-à-vis du livre réside dans les espaces d'indétermination autour du personnage.

Ce qu'Iser appelle également des « blancs » sont des lacunes que comporte le texte littéraire, incapable d'atteindre l'exhaustivité. Selon Vincent Jouve, ils se justifient principalement par deux raisons : « Si le roman produit des blancs, c'est soit en vue d'une stratégie communicative, soit parce que certains traits ou faits d'un personnage ne sont pas d'une importance majeure pour la compréhension du récit »[91]. Que ce soit une volonté de cacher pour produire un effet escompté sur le lecteur, ou que ce soit par contrainte due au texte en lui-même, un espace d'indétermination dissimule. Or, lorsque nous regroupons les œuvres de Maurice Leblanc, quand bien même il a été son historiographe attitré, il est loin, bien loin d'avoir recouvert toute la vie de Lupin dans ses publications. Et puisque nous avons fait ressortir le rôle prédominant du gentleman-cambrioleur dans la genèse de ses propres aventures, la logique veut qu'il soit également la source de ces non-dits. Nous nous intéresserons donc ici aux épisodes de la vie d'Arsène Lupin qui échappent à Leblanc lui-même, sur lesquels règne, encore aujourd'hui, un mystère complet, et verrons comment ils participent de l'effet d'autonomisation du personnage.

Premièrement, bénéficions-nous d'une vue globale sur la vie du cambrioleur ? Plusieurs lupinologues se sont essayés à réaliser une biographie complète d'Arsène Lupin. On retient surtout celle de Francis Lacassin[92], remaniée plusieurs fois, et celle d'André-François Ruaud[93]. Quelques pans de la vie du cambrioleur ainsi que la situation de certains romans et nouvelles dans sa chronologie font débat. Pour la plupart des dates, les biographies diffèrent de seulement un ou deux ans. Il est globalement admis que Lupin est né en 1874, partant de cette date de naissance il est facile de situer l'aventure du *Collier de la reine* en 1880 et la mort d'Henriette Lupin en 1886. On nous donne encore quelques informations et dates précises ici et là : il a vingt ans lorsqu'il rencontre la Cagliostro, nous savons que certains romans comme *L'Eclat d'Obus* se déroulent pendant la guerre, *Les Milliards d'Arsène Lupin* devait être son dernier roman, mais c'est finalement *Le Dernier amour d'Arsène Lupin*, œuvre posthume, qui conclut la vie du cambrioleur.

En revanche, on trouve des incohérences au sein des deux biographies, indépendamment l'une de l'autre. Penchons-nous sur le cas de Louise d'Ernemont, l'une

[91] Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 32.
[92] Francis Lacassin, « La Vraie Vie d'Arsène Lupin », dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 2*, éd. Jacques Derouard, Paris, Omnibus, 2004, p. 1235-1295.
[93] André-François Ruaud, *Les Nombreuses vies d'Arsène Lupin*, Lyon, Les Moutons électriques, 2005.

des conquêtes de Lupin, et qui pose assez de difficultés aux deux biographes dans la datation exacte de sa vie. Lacassin situe leur rencontre en 1892 et la naissance de leur fille Geneviève en 1893. Or, elles réapparaissent toutes deux dans la nouvelle *Le Signe de l'ombre*, qui, toujours d'après Lacassin, doit se dérouler entre 1902 et 1903, donc Geneviève devrait avoir neuf puis dix ans. Sauf que Leblanc précise que lorsque Lupin et lui croisent Louise d'Ernemont et sa fille, celle-ci a « de sept à huit ans » (CONFIDENCES, *Le Signe de l'ombre*, p. 867). Précision certes assez vague, et on peut imaginer que la petite Geneviève paraissait plus jeune qu'elle ne l'était. Louise décède en 1904, et alors Lupin, sans révéler son identité, emmène sa fille dans une famille d'accueil, les Izereau. Geneviève, interrogée dans *813* où elle a dix-huit ans, avoue n'avoir gardé qu'un souvenir vague et raconte comment elle a docilement suivi cet inconnu rassurant. Ses paroles nous laissent penser qu'elle était alors toute petite. Toutefois, si elle est née en 1893 et que sa mère est morte en 1904, elle aurait alors eu onze ans et ne serait restée avec les Izereau, chez qui elle dit avoir passé la « seconde moitié de son enfance »[94], que pendant trois ans. Ce sont déjà des chiffres un peu plus problématiques.

André-François Ruaud ne résout pas ses incohérences et en crée de nouvelles. Lui situe la naissance de Geneviève en 1894 et le décès de Louise d'Ernemont en 1901. La petite aurait alors eu sept ans au moment de perdre sa mère, et aurait passé sept ans chez les Izereau. Pour le coup, l'âge de Geneviève quand Lupin l'emmène dans sa famille d'adoption et le temps qu'elle y a passé semblent mieux correspondre. Le problème, en revanche, se trouve dans la datation de la nouvelle *Le Signe de l'ombre*, qu'il situe entre 1904 et 1905, alors même que Louise, sensée être morte en 1901, y apparaît. Pour que cela soit cohérent, il faut reprendre la biographie de Lupin, et prétexter que Geneviève d'Ernemont n'est pas la petite fille présente dans *Le Signe de l'ombre*. En effet, le nom de sa mère n'est pas mentionné dans *813*, on pourrait alors très bien imaginer que Louise d'Ernemont et Geneviève d'Ernemont n'ont pas de lien familial.

Ces incohérences sont fines et totalement secondaires par rapport à l'intrigue, mais témoignent de la difficulté de dater les événements de la vie de Lupin. Et si les deux biographies de références de Lupin comportent encore ce genre de lacunes ou d'incohérences anachroniques, on ne peut en vouloir ni à Lacassin ni à Ruaud. Leblanc n'a pas systématiquement précisé les dates, certaines affaires se chevauchent, des contradictions doivent subsister au sein même des textes. Etablir les dates réellement précises et exactes des événements au cours de la vie d'Arsène Lupin semble par conséquent impossible, et Francis Lacassin le souligne avec l'exemple de Jim Barnett :

[94] Maurice Leblanc, *813*, *op. cit.*, p. 608.

La même année [1920], sans doute lassé par les expériences botaniques et par la vie au grand air, Lupin réapparaît de temps à autre à Paris sous les atours du détective privé Jim Barnett. Parce qu'il brouille les pistes ou s'embrouille, Leblanc raconte ces nouvelles aventures comme si elles s'étaient produites « un peu avant la guerre ». C'est chronologiquement impossible, et démenti par l'aventure suivante : l'Affaire Mélamare. Imbriquée avec l'activité de l'Agence Barnett, elle se situe après la guerre.[95]

On doit également à Leblanc certains espaces d'indétermination laissés volontairement. Ce sont pour la plupart des affaires seulement mentionnées afin de créer une épaisseur historique au personnage de Lupin, à donner l'impression au lecteur qu'il connaît déjà ces histoires. A titre de comparaison, les holmésologues dénombrent 65 affaires auxquelles Sherlock Holmes fut confronté et que Watson n'a pas relatées, se contentant d'y faire simplement allusion. De la même façon, Jacques Baudou et Paul Gayot ont répertorié les confidences que fit Lupin à Maurice Leblanc et que celui-ci n'a pas publiées[96]. Ainsi, ils dénombrent près de 31 affaires où le gentleman-cambrioleur est impliqué, et dont nous ne connaissons que le nom. Il arrive que Leblanc donne quelques précisions pour que nous en sachions du moins les grandes lignes (« *Arsène Lupin peut-être aussi celui qui sauva tant de gens par la petite lucarne du Bazar de la Charité… et les dévalisa* » GENTLEMAN, L'Evasion d'Arsène Lupin, p. 44), mais d'autres fois ce ne sont jamais que des titres de faits divers comme on en trouverait dans les journaux (« *Qu'on se rappelle l'affaire Denizou, le vol du Crédit Lyonnais, l'attaque du rapide d'Orléans, l'assassinat du baron Dorf…* »[97]).

Les espaces d'indétermination concernent non seulement sa vie, mais également ses moyens d'action et ses ressources. Tout d'abord, nous soupçonnons Lupin de posséder un réseau de relations immense à travers l'Europe et même au-delà. C'est ce sur quoi Maurice Leblanc ouvre le deuxième chapitre du *Bouchon de cristal*.

Il est une chose que, malgré mes bonnes relations avec Lupin et la confiance dont il m'a donné des témoignages si flatteurs, une chose que je n'ai jamais pu percer à fond : c'est l'organisation de sa bande.

L'existence de cette bande ne fait pas de doute. Certaines aventures ne s'expliquent que par la mise en action de dévouements innombrables, d'énergies irrésistibles et de complicités puissantes, toutes forces obéissant à une volonté unique et formidable. Mais comment cette volonté s'exerce-t-elle ? par quels intermédiaires et par quels sous-ordres ? Je l'ignore. Lupin garde son secret et les secrets que Lupin veut garder sont, pour ainsi dire, impénétrables.

La seule hypothèse qu'il me soit permis d'avancer, c'est que cette bande, très restreinte à mon avis, et d'autant plus redoutable, se complète par l'adjonction d'unités indépendantes, d'affiliés provisoires, pris dans tous les mondes et dans tous les pays, et qui sont les agents exécutifs d'une autorité, que souvent ils ne connaissent même pas. Entre eux et le maître, vont et viennent les compagnons, les initiés, les fidèles, ceux qui jouent les premiers rôles sous le commandement direct de Lupin. (BOUCHON, p. 991-992)

[95] Francis Lacassin, *op. cit.*, p. 1284.
[96] « Aventures de Lupin non racontées par Maurice Leblanc », dans Jacques Baudou et Paul Gayot, *Dictionnaire de lupinologie. Arsène Lupin dans tous ses états*, Paris, Editions de l'œil du Sphinx, 2016, p. 28
[97] Maurice Leblanc *813*, *op. cit.*, p. 686.

Et de fait, alors que le secret demeure à propos des complices de Lupin, alors que Lupin est la seule partie visible d'un mécanisme extrêmement complexe et soigneusement dissimulé, certains de ses coups les plus impressionnants n'auraient pas été possibles sans l'intervention de ces acteurs extérieurs. *Arsène Lupin en prison* est une énigme posée par le cambrioleur et qui ne se résout que par la présence de complices qui se faisaient passer pour Ganimard et des policiers. Même, le complice qui joue le rôle de l'inspecteur montre un grand talent d'acteur, éconduit le baron Cahorn dans un premier temps et se montre difficile à convaincre. Nous ne connaissons même pas son nom alors qu'il a joué d'une main de maître sur toute l'affaire, et que sans lui, le cambriolage aurait été impossible.

A cela s'ajoutent les espaces d'indétermination à propos des ressources financières de Lupin. Marcel Hovenot a réalisé une étude du butin amassé par le cambrioleur entre 1903 et 1913. Il en résulte que, si l'on se base uniquement sur les affaires relatées dans les romans et nouvelles de Leblanc, Lupin perd plus d'argent qu'il n'en gagne. Ou bien l'arroseur est arrosé et ses victimes se jouent de lui, comme dans la nouvelle *Le Coffre-fort de Madame Imbert* où il gagne peu à peu la confiance du couple Imbert pour leur voler des titres de propriétés estimés à quatre millions de francs, titres qui s'avèrent finalement faux lorsque le couple disparaît dans la nature. Lupin a même prêté mille cinq cents francs à Gervaise Imbert, qu'elle ne lui rendra bien évidemment jamais. Ou bien le cambrioleur est mû par une raison qui prime sur l'argent, et dépense alors sans compter. Ainsi, dans l'intrigue du *Bouchon de cristal*, le protagoniste doit retrouver un document compromettant, la liste des vingt-sept, pour faire chanter les hauts-fonctionnaires et obtenir la grâce de ses acolytes. Pour ce faire, il n'hésite pas à débourser des sommes conséquentes, achète notamment une correspondance à quarante mille francs, ou à renoncer aux gains du cambriolage de l'incipit, en le rendant à Daubrecq, l'antagoniste principal, en échange de Jacques, le jeune enfant de Clarisse Mergy enlevé pour faire pression sur cette dernière.

Lupin n'est donc pas très regardant sur ses comptes. Pourtant, étant donné le nombre de ses complices, et à la manière dont il est capable de dépenser, car il débourse tout de même près de six millions de francs dans le roman *Les Dents du Tigre*, on se doute que Lupin est bien plus riche que ce qu'il prétend. Et donc nous en déduisons que ses activités de cambrioleur sont bien plus intenses et régulières, que derrière les affaires qu'il raconte à Leblanc, sans doute celles qui présentent le plus d'intérêt et qu'il a donc sélectionnées, se cachent de très nombreux cambriolages de routine.

Ces espaces d'indétermination qu'Iser appelle des « blancs » sont nombreux tant sur la vie de Lupin que sur ses procédés d'action. Mais pourquoi persiste-t-il tant d'inconnu autour d'un personnage qui semble attaché, comme nous l'avons vu, à sa propre

postérité ? A quoi sert de se confier à un historiographe si, même envers lui, il ne se montre pas d'une honnêteté totale ?

Dans un premier temps, on pense évidemment à la raison pragmatique. Puisqu'il enfreint constamment la loi, Lupin se doit de toujours rester sur ses gardes, tant pour protéger son mécanisme que pour protéger ses complices qui le composent et qui s'avèrent très souvent indispensables. Considérons de plus que Leblanc nous laisse deviner un rapport de grande confiance entre Lupin et ses hommes, notamment lorsqu'il parle, dans l'extrait cité plus haut, de « dévouements innombrables », de « compagnons », d' « initiés » et de « fidèles ». La voiture pénitentiaire trafiquée qui lui permet, dans *L'Evasion d'Arsène Lupin*, de s'enfuir une première fois, est en réalité une initiative de ses acolytes. Au cours de l'enquête sur le cambriolage du château d'Ambrumésy, Isidore Beautrelet remarque comment les complices de Lupin sont totalement désorganisés, enchaînent les menaces vaines et manquent de prudence alors que personne ne sait où se trouve leur patron. Dans *Le Bouchon de cristal*, arrêté et condamné à mort, Gilbert, le jeune complice de Lupin, lui voue une foi inébranlable et, alors même qu'il est sur le point d'être exécuté, affirme avec force qu'il croit encore en son sauvetage.

> C'est que je le connais, le patron ! Avec celui-là, rien à craindre. Il a promis, il tiendra. Ma tête sauterait qu'il arriverait à me la replanter sur les épaules, et solidement. Arsène Lupin, laisser mourir son petit Gilbert ? Ah ! non, permettez-moi de rigoler ! (*Id*., p. 1124)

A la tête de complices si fidèles et qui lui prêtent presque des pouvoirs surnaturels, Lupin protège autant les individus que les possibilités que lui confère son organisation. Il est logique qu'il n'en dise pas un mot à Leblanc, qui destine ses publications à une grande audience.

A la raison pragmatique s'ajoute également l'aspect médiatique. Nous l'avons vu, Lupin soigne l'image que son public a de lui. S'il joue avec les journaux et consacre des jours entiers à conter ses aventures à Leblanc, il semble également s'imposer des limites dans sa médiatisation. C'est quelque chose qu'il résume très bien dans sa discussion avec Ganimard, à la fin de la nouvelle *L'Evasion d'Arsène Lupin*. Ganimard, honteux de n'avoir pas su reconnaître Lupin derrière Désiré Baudru, après un méticuleux examen de l'inculpé, lui demande s'il compte révéler au grand public son erreur. Ce à quoi son interlocuteur lui répond : « Oh ! personne ne saura jamais que c'est Arsène Lupin qui a été relâché. J'ai trop d'intérêt à accumuler autour de moi les ténèbres les plus mystérieuses pour ne pas laisser à cette évasion son caractère presque miraculeux. » (GENTLEMAN, *L'Evasion d'Arsène Lupin*, p. 52) Lupin suit ici la même logique que dans l'adage « un magicien ne révèle jamais ses secrets ». Toujours d'après cette même volonté de construire son propre mythe, il prend

soin de conserver autour de son nom et de son personnage une aura de secret, de mystère, pour ne pas tomber dans le prosaïque du maquillage qui lui a permis de devenir Désiré Baudru. Ce qui est paradoxal, toutefois, c'est qu'alors qu'il conclut cette nouvelle sur le besoin de maintenir des zones d'ombre quant au procédé employé pour s'évader, il le dévoile au lecteur de Leblanc. Expliquer comment il crée son propre mythe a ce résultat antithétique d'aboutir à sa démystification. Peut-être pouvons-nous y voir une contradiction psychologique qui participe de l'effet de réel du personnage, qui, sur certains aspects, se montre aussi incohérent que les individus réels. Lupin serait partagé entre l'envie d'épater la galerie grâce à des tours dont lui seul a le secret, et en même temps le besoin de se peindre auprès de son public, d'exprimer qui il est vraiment, d'avoir un contrôle, comme dit précédemment, sur son image médiatique.

En théorie, un personnage fictif, puisqu'il est créé de A à Z par son auteur, ne devrait pas poser de problème dans l'établissement de sa biographie. Ou bien nous disposons des informations précisées dans le texte même (Hugo consacre tout un chapitre à la jeunesse de Claude Frollo, à son enfance triste, à ses études, à son décevant frère Jehan, à Quasimodo) ; ou bien nous trouvons ces informations dans les paratextes (Tolkien complète ses œuvres par de nombreux ajouts, ainsi la prophétie à propos du Roi-sorcier d'Angmar, qui aurait pu constituer un fusil de Tchekhov pour le récit principal, se trouve dans l'Appendice A : Annales des Rois et Souverains, du *Seigneur des anneaux*) ; ou encore nous ne disposons pas de détails sur sa vie pour la raison que ce n'est pas pertinent dans le texte (c'est le cas pour Gregor Samsa de la *Métamorphose*) ; ou même, l'absence d'informations est pertinente dans la construction du personnage (la conclusion de *La Princesse de Clèves*, où nous apprenons juste que sa vie a été « assez courte », ce qui n'appelle pas la mort du personnage éponyme mais une disparition dans le sublime). Mais ici, nous avons un personnage dont nous soupçonnons une existence en dehors du texte, que nous ignorons cependant. Nous savons donc qu'il est arrivé des choses que les livres ne relatent pas mais qui continuent d'œuvrer dans le texte que nous lisons. Par exemple, Sonia Krichnoff, l'une des nombreuses conquêtes du gentleman-cambrioleur, que nous rencontrons dans la pièce de théâtre *Arsène Lupin*, décède dans des circonstances inexpliquées, dont nous prenons connaissance seulement à la réapparition de Lupin dans *L'Aiguille creuse* (« Je faisais allusion à sa dernière visite, visite qui suivait la fameuse aventure du diadème, son mariage rompu, sa fuite avec Sonia Krichnoff, et la mort horrible de la jeune Russe » AIGUILLE, p. 357). Nous ne connaîtrons jamais les détails de sa mort, nous n'en aurons pas davantage quelques éclaircissements. Le silence à ce propos semble absolu, comme si Leblanc avait dû dire que Sonia n'était plus de ce monde, mais qu'il

avait reçu l'interdiction formelle de s'étendre sur un sujet qui, certainement, restait encore trop douloureux pour le gentleman-cambrioleur.

En tant que personnage qui évolue en dehors du cadre des lois, et en tant qu'illusionniste qui mise beaucoup sur l'effet de surprise, Arsène Lupin a tout intérêt à conserver une part de mystère dans le récit de sa vie, même vis-à-vis de son historiographe. C'est en tout cas la manière dont nous interprétons les espaces d'indétermination rencontrés en cours de lecture.

C. L'ENJEU DU PLAISIR DU LECTEUR : QUAND LUPIN REENCHANTE LE REEL

Ne nous y trompons pas : tout ce que nous avons tiré du personnage d'Arsène Lupin, tout ce que nous avons établi et qui travaille de la vraisemblance de ses aventures, tout cela reste néanmoins un dispositif littéraire de Maurice Leblanc, et qui, puisqu'il s'agit d'une construction textuelle, resterait en vigueur même si un jour l'on apprenait par quelque étude historique que Lupin avait réellement existé. Et sans doute le lecteur ne se laissera-t-il pas berner, conscient du jeu auquel il prend part. Encore que, Jacques Derouard ayant déclaré lors d'un entretien radio :

> Je me souviens d'ailleurs qu'au début de mon enquête sur Maurice Leblanc, j'ai fréquenté les villages du pays de Caux où lui-même avait séjourné, et lorsque j'interrogeais les vieilles personnes sur Maurice Leblanc, ça ne disait rien à personne ; mais si je disais : « _ Et Arsène Lupin ? Ah bah oui, Arsène Lupin, il a habité un moment au village ! »[98]

Que l'on croie ou non à l'existence du gentleman-cambrioleur, il reste qu'une lecture dans laquelle les frontières entre fiction et réalité sont aussi floues, a des allures de jeu d'imagination que le lecteur n'appréciera que trop bien.

a. Lupin est devenu si autonome qu'il en retombe dans l'irréel

Arsène Lupin est un personnage qui surpasse son propre livre, un surhomme capable de maîtriser sa propre destinée. Maurice Leblanc a mis au point beaucoup de procédés pour faire croire à l'existence et au rôle prépondérant du gentleman-cambrioleur dans l'élaboration du texte *Arsène Lupin*. A tel point parfois que Lupin est bien trop réel pour qu'on y croie. C'est-à-dire qu'à force de vouloir le rendre autonome et indépendant, il en a fait un homme presque absolument libre, quelque chose qu'on ne verra jamais dans notre degré de réalité.

[98] Jacques Derouard, « La Nuit spéciale Arsène Lupin », *op. cit.*. Citation à 3min35s.

Qui est Arsène Lupin ? C'est quelqu'un qui semble ne jamais tomber dans le prosaïque de l'existence. Nous avons certes parlé des précisions insignifiantes que faisait parfois Maurice Leblanc et qui participaient de l'effet de réel du personnage et de son entourage. Quel intérêt de savoir que Ganimard s'assied ici, que là Lupin prend un verre d'eau ? Montrer, rendre visible les personnages dans ce qu'ils ont de vivant, les représenter dans leurs mouvements, dans leurs expressions fugaces, parfois arbitraires, que la structure du récit ne peut expliquer hormis par la vraisemblance. Il est, certes, un personnage qui échappe à la logique de signifiance du livre. Cependant, Lupin ne laisse que peu de place au hasard.

Arsène Lupin est un acteur. Il a un sens inouï du spectacle et de l'effet provoqué aussi bien sur les autres personnages que sur le lecteur. Lorsqu'il lance un affrontement, que ce soit contre Ganimard, Sholmès, Beautrelet ou Daubrecq, la moindre posture, le moindre comportement doit servir à produire une réaction escomptée. Une action aussi simple et passive que le fait de dormir, par exemple, devient chez lui le signe de sa totale tranquillité, de son assurance parfaite. Et si, dans *Le Bouchon de cristal*, le sommeil d'Arsène Lupin est surtout appréhendé dans sa fonction réparatrice, c'est justement parce que l'enjeu, la vie de Gilbert, est si grave, et Lupin si angoissé, qu'il faut nous montrer les cauchemars qui le hantent.

> Il eut de mauvais rêves. A genoux sur les dalles de leurs cellules, Gilbert et Vaucheray tendaient vers lui des mains éperdues et poussaient des hurlements d'épouvante.
>
> « Au secours !… Au secours ! » criaient-ils.
>
> Mais, malgré tous ses efforts, il ne pouvait pas bouger. Lui-même était attaché par des liens invisibles. Et tout tremblant, obsédé par une vision monstrueuse, il assista aux funèbres préparatifs, à la toilette des condamnés, au drame sinistre. (BOUCHON, p. 991)

Et les cauchemars se multiplient chez Lupin comme chez Clarisse. Le sommeil est constamment agité, voire même provoque chez le cambrioleur le délire, lorsqu'il est en convalescence après le coup de poignard infligé par Daubrecq ; il devient aussi une échappatoire, étant donné que Clarisse prend régulièrement des somnifères et qu'à moins de quelques heures de l'exécution, Lupin, désespéré, s'assoupit. Mais quand la liste des vingt-sept est retrouvée et Gilbert sauvé, Prasville, qui retourne auprès de Lupin après avoir obtenu la grâce du jeune homme, le trouve endormi, et on reconnaît sans peine toute cette gloire qu'il tire de cet abandon tranquille. Lupin ne dort pas sans que cela ait une signification. Cet acte le plus naturel chez l'être vivant, ce besoin nécessaire à notre santé, devient chez lui un procédé, un mode d'être.

D'un côté, il est tout à fait vraisemblable, a des gestes du quotidien, visuels, qui n'ont pas pour fonction d'être interprétables et qui le font s'écarter du seul livre. Mais de

l'autre, ce que lui décide, les mouvements d'acteur, les attitudes qui découlent de sa volonté, font sens, et sont pensés pour faire sens, mais dans la réalité de Lupin, qui a été presque assimilée à celle du lecteur. Mettons que nous appartenions au degré de réalité A et que le Paris fictif de Lupin soit le degré B. Les notations insignifiantes ont pour rôle, de même que la reprise du paradigme culturel ou l'effacement de la figure de Leblanc, de faire se rapprocher Lupin du degré A. Et dans cette logique, les exploits du cambrioleur, c'est-à-dire ce qu'il accomplit et qui doit faire sens dans sa destinée, sont pensés pour signifier dans le degré A.

Mais alors nous nous retrouvons avec un personnage qui appartient à notre degré de réalité mais qui est capable de maîtriser sa propre essence. Or, qui, parmi nous, peut prétendre être entièrement maître de sa vie, de son apparence, de son image auprès d'autrui ? Il s'agit précisément du propre de notre réalité : à moins de croire en des principes supérieurs, et à moins que l'existence de ceux-ci ne soient un jour prouvée, nous n'obéissons à rien qui ne soit contingent. De notre naissance, des facteurs sociaux et culturels qui détermineront notre personnalité, nos talents, nos défauts, des hasards qui vont nous donner une opportunité ou nous éloigner d'une autre voie, nous n'avons qu'un contrôle terriblement limité. Et voilà qu'arrive dans notre monde un Arsène Lupin capable de choisir qui il est aujourd'hui et qui il sera demain, capable de nous dicter la manière de le voir ou de ne pas le voir, capable enfin de construire l'essence de sa propre personne et d'orienter sa destinée.

En fait, Arsène Lupin est un principe de liberté qui ne s'applique pas à notre monde. Certes, dans sa biographie, dans le récit de sa jeunesse, et sachant que déjà son père Théophraste était un escroc, nous nous doutons qu'il était prédestiné à la carrière de cambrioleur d'exception. Il est difficile de nier la part de déterminisme chez un garçon qui, à l'âge de six ans, dérobe le collier de Marie-Antoinette. Et quand il cherche à se retirer, il en est incapable. Encore jeune homme, marié à Clarisse d'Etigues à qui il a promis d'être honnête, il poursuit toutefois en secret ses activités de voleur. Lorsque celle-ci meurt, plus rien ne le retient, et il retombe dans les frasques de son père. Et libre de sa destinée, l'est-il lorsque Raymonde meurt, ou lorsque Clarisse le repousse ?

Toutefois, ses cambriolages ne sont semblables à aucun autre, et lui-même invente un nouveau type de voleur, il en fait un art, une performance sportive. Il est pratiquement dans cette perspective de création, d'expérimentation. Très souvent Maurice Leblanc rappelle son côté enfantin, souligne son amusement innocent, ce qui pourrait nous pousser à voir en Lupin la troisième métamorphose de Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Le gentleman-cambrioleur jouit de son talent pour le vol, il le pousse dans ses

retranchements et se force à continuellement se surpasser, à tel point qu'il ne rencontre bientôt plus de limites et devient ce génie bien connu.

C'est en cela qu'Arsène Lupin est un surhomme. Surhomme, il le sera toujours. Et c'est parce qu'il en est un que le simple format romanesque ne peut pas lui suffire. Qu'il ait existé ou non, que Maurice Leblanc l'ait créé de A à Z ou qu'il se soit lui-même construit, nous sommes mis en face de son potentiel infini et ne pouvons accepter qu'un personnage aussi puissant doive sa naissance à quelqu'un d'autre que lui. Mais ce faisant, il ne peut pas non plus appartenir à notre réalité, elle-même trop restreinte pour lui. Il reste finalement un surhomme, toujours rattrapé par son caractère extraordinaire, et c'est la raison pour laquelle, en fait, il s'émancipe le plus sur cette frontière entre fiction et réalité, là où tout est possible.

b. La frontière entre réalité et fiction : le plaisir de mener l'enquête et de trouver de nouvelles versions de notre réel

En tant que personnage extraordinaire, situé entre la réalité et la fiction, entre la similitude et l'étrangeté, Arsène Lupin est en fait une invitation. En nous laissant une bizarre impression de vraisemblance, il nous pousse à mener l'enquête, à imaginer des versions alternatives mais possibles de notre univers, et à revoir tous les paysages mentionnés, ou non, d'ailleurs, sous un nouveau jour.

Qu'Arsène Lupin ait existé ou non, il subsiste quoi qu'il en soit autour de lui un étonnant phénomène. Ses lecteurs et admirateurs font comme s'il avait réellement vécu, et s'en donnent même à cœur joie. Nous avons ouvert ce travail avec la citation très révélatrice de Jacques Derouard : « Mais il y a des gens pour nier que ce soi-disant gentleman-cambrioleur ait réellement existé ! »[99] Loin d'être isolée, elle est le symptôme d'une reprise du jeu entre fiction et réalité qui s'est répandu chez les lupinologues.

Ainsi, en 1955, sous le pseudonyme de Valère Catogan, Raymond Lindon, le maire d'Etretat, rédige un court essai intitulé *Le Secret des rois de France, ou la Véritable identité d'Arsène Lupin*. C'est un livre vraiment amusant qui revisite *L'Aiguille creuse* et propose une toute autre version des faits, à la manière des essais complotistes d'aujourd'hui qui prétendent _ sérieusement quant à eux _ révéler la vérité cachée du naufrage du Titanic ou de l'attentat du World Trade Center. Le narrateur explique avoir rencontré un drôle de vieil homme qui lui a confessé la vérité sur le secret de l'Aiguille, vérité qu'il connaît pour être le demi-frère d'Arsène Lupin lui-même, qui a, bien

[99] Jacques Derouard, *Dictionnaire Arsène Lupin*, *op. cit.*, p. 7.

évidemment, réellement existé, et qui a accepté de raconter son aventure à Maurice Leblanc à condition que ce dernier imagine une autre solution au code que trouve le jeune Isidore Beautrelet. De là, c'est toute une version alternative qu'imagine Raymond Lindon, avec des commentaires de la version de Leblanc et des hypothèses historiques formulées comme s'il s'agissait d'une reconstitution de faits, comme si nous suivions réellement une enquête.

En 1996, dans l'essai intitulé *Arsène Lupin, gentilhomme-philosopheur*, d'André Comte-Sponville et François George, nous trouvons, parmi de nombreuses autres trouvailles très amusantes, les *Preuves de l'existence d'Arsène Lupin*, une démonstration philosophique du caractère réel du gentleman-cambrioleur. Les arguments exposés y sont essentiellement logiques et assez décalés, François George reprend par exemple l'argument ontologique de Descartes appliqué à propos de Lupin. Si Dieu et Lupin sont parfaits, alors ils existent forcément. Le but n'est bien entendu pas de prouver son existence mais de jouer avec les méthodes de démonstration et de rendre le caractère extraordinaire du personnage.

Le Clos Lupin, à Etretat, est la maison que Maurice Leblanc a acheté en 1919. En 1999, rachetée par sa petite-fille, il est transformé en musée et ouvert au public. Alors qu'il s'agit de la propriété de l'auteur, Leblanc n'y tient, à nouveau, qu'une petite place, car toute la visite est en réalité consacrée à Arsène Lupin et propose de repasser par les moments marquants de la vie du cambrioleur. Le visiteur entre dans la maison avec un casque audio, et découvre dans la première pièce le bureau de Leblanc, tandis qu'un acteur lui prête sa voix dans notre casque. Et puis arrive Lupin, avec la voix de Georges Descrières, qui prend presque le visiteur par la main et commente chaque nouvelle salle. Dans la deuxième pièce, un salon, la cape, la canne et le haut-de-forme reconnaissables depuis la série de 1971 (mais popularisée depuis bien plus tôt, dès l'incarnation sur scène de Lupin par André Brûlé dans la pièce de 1908). Les affaires du cambrioleur sont tranquillement déposées sur le canapé ainsi que le ferait un invité familier des lieux. Sur un coin du mur, on aperçoit la Joconde, la vraie, à laquelle Lupin a substitué une copie au Louvre. Et c'est ainsi durant toute la visite. On cherche à nous mettre en présence du personnage, à faire *comme si* nous le suivions.

Peut-être plus troublant, en 2005, dans son essai *Les Nombreuses vies d'Arsène Lupin*, André-François Ruaud explique que le secret de l'Aiguille n'était peut-être pas exclusif à Maurice Leblanc :

En février 1881, de séjour à Etretat, le peintre impressionniste Claude Monet réalise de nombreux tableaux sur les fameuses falaises, dont une toile intitulée « L'Aiguille creuse ». Le chercheur Jacques

Derouard note dans son *Dictionnaire Arsène Lupin* (2001) que Monet a également peint le château de Puyguillon, le château de l'Aiguille utilisé par Lupin dans *L'Aiguille creuse* pour brouiller les pistes. Ne faudrait-il pas voir dans de telles coïncidences un discret message du grand peintre ? Jacques Derouard indique également que Monet fréquenta souvent Maupassant. Ce dernier connaissait vraisemblablement la Chambre des Demoiselles, d'où l'on accède à l'intérieur de l'aiguille. Nous en tenons pour indice le fait que l'écrivain avait composé, en 1867, un poème intitulé « La Légende de la Chambre des Demoiselles ». Tant Maupassant que Monet connaissaient-ils, alors, le secret de l'Aiguille creuse ? Le mystère demeure.[100]

Et c'est là tout le jeu auquel s'adonnent les admirateurs d'Arsène Lupin : perpétuer l'illusion créée par Maurice Leblanc, qui s'est écarté du devant de la scène pour laisser briller son personnage et, là encore, faire *comme si* le gentleman-cambrioleur avait vraiment existé et lui avait vraiment dicté ses textes. Tout extraordinaire qu'il soit, Lupin plaît parce qu'il pourrait avoir existé, parce qu'il se situe dans le domaine du conditionnel, et parce qu'il permet de s'imaginer une version alternative de notre réalité, de notre histoire, une version plus romanesque, plus passionnante, où des diamants peuvent se cacher dans un cadran solaire, et où les grandes figures historiques françaises gardaient secret l'une après l'autre l'emplacement d'un fabuleux trésor. Qui est Maurice Leblanc ? Un homme à l'imagination débordante, qui a grandi au milieu des ruines normandes et s'est certainement amusé, petit, à inventer des histoires de capes et d'épée, de secrets, de complots et de trésors. Ce sont ces histoires que l'on retrouve dans les intrigues d'Arsène Lupin et qui passionnent les lecteurs. Au *Journal*, en 1909, Leblanc défend ce délice qu'est l'invention :

Non, le divertissement est dans l'exercice libre, spontané, sans obstacles et sans frein, de l'imagination, faculté qui fut trop dédaignée depuis les merveilleux débordements d'un Alexandre Dumas ou d'une George Sand, et qui commence à prendre sa revanche, au point que les romanciers les plus avertis lui demandent, aujourd'hui, les ressources nouvelles dont ils ont besoin pour l'agrément de leurs livres. Plaisir exquis d'imaginer ! Joie de s'abandonner à son caprice, ivresse de jouer avec ces fantômes qui se dessinent peu à peu dans la brume des rêves !…[101]

En avant-propos de son *Dictionnaire Arsène Lupin*, Jacques Derouard a dressé une liste des lieux les plus intéressants pour le touriste lupinien, auxquels il a attribué une, deux ou trois étoiles, selon que l'on ressentait le passage du gentleman-cambrioleur.

Une étoile distingue les lieux intéressants pour les souvenirs lupiniens qu'ils conservent. […] Les deux étoiles signalent les endroits qui méritent un détour. Ce sont souvent des lieux prestigieux, encore imprégnés par le souvenir d'Arsène Lupin, parfois même de son historiographe lui-même. Ils ont souvent conservé un cadre enchanteur. […] Les trois étoiles accompagnent les lieux d'exception qui méritent le voyage. La présence d'Arsène Lupin y est encore très sensible. Ce sont des lieux qui demeurent miraculeusement intacts : tout doit y être parfait.[102]

---

[100] André-François Ruaud, *op. cit.*, p. 13.
[101] Maurice Leblanc, mentionné par Jacques Derouard dans la notice de *L'Aiguille creuse*, p. 304.
[102] Jacques Derouard, *op. cit.*, p. 13.

Il est intéressant de voir comment Derouard parle du « souvenir » et de la « présence » d'un personnage qui, techniquement, reste fictif. Les deux termes sont assez vagues pour ne désigner qu'une empreinte, une piste à remonter en cours de voyage. Il semble concevoir le tourisme lupinien comme une enquête. Et les nombreux auteurs et articles parus, consacrés au passage d'Arsène Lupin dans une région donnée, sont assez révélateurs de cette trace laissée par le personnage de Leblanc. Comme si, à défaut d'un passage réel, Lupin avait enrichi l'histoire locale d'une version alternative, dissimulée, qu'on ne retrouve qu'en parcourant les chemins de la région, comme Isidore Beautrelet entre la Creuse et Etretat.

C'est ce qui fait le ressort et le succès des histoires alternatives : imaginer une autre version des événements permet d'enrichir, de réenchanter le réel. Une histoire au conditionnel renferme un nombre infini de potentielles nouvelles versions, et donc d'explications cachées et de secrets à découvrir. C'est sans doute encore ce qui explique le succès commercial et médiatique d'œuvres comme les romans de Dan Brown ou les films *Benjamin Gates*, ou encore des théories complotistes à propos de francs-maçons, illuminatis ou autres sociétés secrètes. Sans parler de la crédibilité parfois totalement manquante de certaines des histoires alternatives analogues, sans doute peut-on supposer que c'est parce qu'elles permettent une relecture plus libre, plus romanesque des faits. Le moindre indice allant en ce sens raconte tout à coup un récit inédit et incomplet qu'il reste à écrire dans ses détails. Par conséquent, des ruines, de vieux ouvrages, tout ce qui comporte en somme l'épaisseur, le secret tel que le conçoit Heidegger, est plus à même de nous passionner et de solliciter notre imagination.

Arsène Lupin est un personnage qui repose sur les mêmes ressorts que les histoires alternatives. En tant que personnage de roman, il est *a priori* fictif, et pourtant, toutes les similitudes qu'il présente avec notre degré de réalité, tous les indices témoignant de son indépendance vis-à-vis du livre, nous donnent envie de croire que ce personnage extraordinaire a pu réellement exister. C'est la raison pour laquelle les lupinologues s'amusent régulièrement à parler de Lupin à l'indicatif. Jacques Derouard, Francis Lacassin, André-François Ruaud, Baudou et Gayot et tant d'autres, ont tous pris le soin de formuler le texte comme si Arsène Lupin avait réellement existé. Parce que ranger ce personnage dans l'entièrement fictif, c'est atrophier les multiples possibilités qu'il nous offre.

« Si Lupin a vraiment existé, alors l'Aiguille d'Etretat est-elle vraiment creuse ? » « Si Lupin a vraiment existé, alors a-t-il pu s'échapper aussi facilement de la Santé ? » « Si Lupin a vraiment existé, alors a-t-il vraiment participé à l'effort de guerre et à la victoire de

1918 ? » Ce sont autant de questions dont on se doute qu'elles n'ont aucun fondement historique, fondement qu'on ne vise d'ailleurs en aucune façon ; mais on se plaît à les formuler, parce qu'elles donnent un nouveau souffle aux événements et à la France du XXème siècle qu'on pensait déjà connaître. Et le caractère extraordinaire, stupéfiant d'un personnage qui est capable de changer de visage, de contrôler son image auprès d'autrui et qui a la main mise sur son destin, un personnage pratiquement du domaine du merveilleux, ne peut alors que réenchanter les mille et unes versions alternatives cachées dans l'immense potentialité d'un simple « et si ? »

CONCLUSION

Finalement, si Maurice Leblanc parvient à rendre crédible un personnage aussi incroyable qu'Arsène Lupin, c'est tout d'abord grâce à un habile jeu de déplacement des regards auquel il procède. Rendre le gentleman-cambrioleur familier, l'intégrer à un paradigme culturel similaire voire identique à celui de son lectorat, c'est faire en sorte que nous le reconnaissions. En le découvrant, nous pouvons ressentir de la surprise s'il surgit de manière inattendue, nous pouvons éventuellement être étonnés de l'apparence sous laquelle il fait son entrée ; mais, créé pour correspondre au public français, il ne pouvait guère jouer la carte du déroutant ou du dérangeant. Et c'est pourquoi, dans les adaptations qui ont depuis vu le jour, il collectionne les stéréotypes du Français du XXème siècle : tout a été fait pour qu'il colle à son époque et à son public.

Etant donné que la présence d'un auteur rappelle que le livre est issu d'un travail d'écriture et donc confronte le lecteur à l'illusion romanesque, Maurice Leblanc tente d'effacer son acte d'écrivain. Il préfère mettre en avant son rôle d'historiographe, c'est-à-dire de celui qui, en vue de l'établissement d'une vérité historique, s'appuie sur des documents fiables. Or, le document, selon lui, c'est le récit oral donné par Lupin. Puisqu'Arsène Lupin a existé et lui a aimablement raconté ses aventures, Leblanc n'a guère plus que le rôle du premier lecteur et de scribe. De cette manière, l'auteur s'ôte le mérite de l'invention ; et comme il faut bien que les histoires aient vu le jour quelque part, influencés par l'initiative documentaire de Leblanc, nous sommes en droit d'imaginer que tout le récit est vrai. En somme, Lupin doit grandement sa vraisemblance à ce que François George a appelé la « vocation à l'ombre »[103] de Maurice Leblanc.

Ainsi donc, Arsène Lupin, débarrassé d'une figure d'auteur qui aurait pu lui faire de l'ombre, semble prendre son autonomie. Grâce à ses qualités de surhomme, il prend en main son essence et en réalise ce que sa volonté toute-puissante décide. Il devient peu à peu un principe de liberté qui, en soi, n'est même pas possible dans notre degré de réalité. Et tout vraisemblable qu'il puisse être, il n'en demeure pas moins un surhomme. Si Maurice Leblanc souhaitait réellement faire croire à l'existence d'Arsène Lupin, sans doute aurait-il témoigné de davantage de retenue quant à l'omnipotence du personnage. L'intérêt, finalement, de faire comme si un personnage aussi extraordinaire que Lupin pouvait exister, semble consister en une relecture du réel. Un personnage dont on n'est pas exactement fixé à propos de l'existence ou du caractère fictif, permet en somme de réenchanter notre degré de réalité en y insérant une multitude de possibilités.

[103] François George, *La Loi et le Phénomène*, *op. cit.*, p. 13.

C’est sans doute la raison pour laquelle les lupinologues et les lecteurs d’Arsène Lupin se plaisent à imaginer que le personnage a réellement existé. Il ne fait que peu de doutes que le gentleman-cambrioleur est le fruit de l’imagination de Maurice Leblanc, et ce dernier ne s’attendait peut-être pas à trouver des touristes à la recherche du trésor de l’Aiguille sur la plage d’Etretat, mais dès lors que l’on affirme le caractère fictif de Lupin, on ressent l’impression d’une perte, d’une histoire atrophiée. Ni totalement crédible, ni totalement invraisemblable, le cambrioleur fait s’exercer notre créativité. C’est dans cet aller-retour entre la fiction et la réalité, dans les nouvelles versions de notre univers qu’il nous permet d’inventer, que le récit de Leblanc prend toute son ampleur.

Jusqu’ici, Arsène Lupin a été étudié en tant qu’apport nouveau de Maurice Leblanc au genre policier, en tant que personnage inscrit dans le contexte de la France du début du XXème siècle, et en tant que figure inédite aux traits de caractère particulier. Nous espérons, en reprenant notamment les travaux réalisés depuis ces différents angles d’approche, avoir enrichi la lupinologie par une nouvelle perspective, celle du rapport entre fiction et réalité. Il ne s’agit pas, en soi, d’un domaine nouveau, bien au contraire. De nombreux auteurs, qui font aujourd’hui référence, ont déjà établi les modalités de l’illusion romanesque et de l’effet de réel. Ce que pourrait en revanche présenter un intérêt particulier chez Maurice Leblanc, c’est la notion d’histoire alternative, qui prend de plus en plus d’ampleur aujourd’hui. Si nous avons à plusieurs reprises cité des auteurs qui réinventaient l’histoire comme Dan Brown ou bien les théories du complot qui s’en font une spécialité, c’est justement parce que Leblanc s’amuse grâce à des techniques et procédés que l’on retrouve dans ces cas de figure, et parce que ce qui est un jeu pour les lupinologues, dérive parfois à la véritable croyance.

Réinterpréter différemment des événements de la mémoire collective, les partager, faire croire à ces nouvelles interprétations, au moyen d’indices plus ou moins fiables, et à travers une certaine présentation de la figure de l’auteur, ce sont autant de techniques retrouvées sous la forme de jeu chez Leblanc qui, en fin de compte, propose, avec l’invention d’Arsène Lupin, l’une des premières histoires alternatives. Et s’il fallait un jour s’intéresser aux procédés littéraires utilisés dans la diffusion de ces réinterprétations historiques, les aventures du gentleman-cambrioleur formeraient très certainement un exemple tout à fait pertinent.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- **Romans de Maurice Leblanc**

LEBLANC Maurice, *L'Aiguille creuse*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 301-449

Id., *Le Bouchon de cristal*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 977-1150

- **Nouvelles du recueil *Arsène Lupin gentleman-cambrioleur***

LEBLANC Maurice, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 11-21

Id., *Arsène Lupin en prison*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 22-36

Id., *L'Evasion d'Arsène Lupin*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 37-52

Id., *Le Mystérieux Voyageur*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 53-64

Id., *Le Collier de la Reine*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 65-77

Id., *Le Sept de cœur*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 78-104

Id., *Le Coffre-fort de Mme. Imbert*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 105-113

Id., *La Perle noire*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 114-123

Id., *Herlock Sholmès arrive trop tard*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 124-143

- **Nouvelles du recueil *Les Confidences d'Arsène Lupin***

LEBLANC Maurice, *Les Jeux du soleil*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 835-850

Id., *L'Anneau nuptial*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 851-864

Id., *Le Signe de l'ombre*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 865-879

Id., *Le Piège infernal*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 880

Id., *L'Echarpe de soie rouge*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 897-913

Id., *La Mort qui rôde*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 914-929

Id., *Edith au Cou de Cygne*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 930-945

Id., *Le Fétu de paille*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 946-957

Id., *Le Mariage d'Arsène Lupin*, éd. Jacques Derouard, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 1*, Paris, Omnibus, 2004, p. 958-976

Autres œuvres de Maurice Leblanc

LEBLANC Maurice, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 2*, éd. Jacques Derouard, Paris, Omnibus, 2004

Id., *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 3*, éd. Jacques Derouard, Paris, Omnibus, 2004

Sur Maurice Leblanc

DEROUARD Jacques, « Maurice Leblanc », dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, éd. Jacques Derouard, Paris, Omnibus, 2004, p. 1173-1209

PREVOST Maxime, « Arsène Lupin hors-jeu : Maurice Leblanc et le "complexe de Holmes" », *Etudes littéraires*, 1, 44, 2013, p. 41-54

Ouvrages généraux sur Arsène Lupin

BELLEFQIH Anissa, *Arsène Lupin : la Transparence du masque*, Paris, Montréal, Torino, l'Harmattan, 2001

COLIN Jean-Paul, « Modernisme ou modernité du langage lupinien ? », *Europe*, 604-605, août-septembre 1978, p. 56-60

DEROUARD Jacques, *Dictionnaire Arsène Lupin*, Amiens, Encrage, coll. Travaux, 2001

DEROUARD Jacques, « La Nuit Spéciale Arsène Lupin », entretien radiophonique réalisé par Virginie Mourthé : France Culture, 2014 : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-speciales-13-14/la-nuit-speciale-arsene-lupin-entretiens-avec-jacques-derouard

GEORGE François, *La Loi et le Phénomène*, Paris, Christian Bourgeois, 1978

MARILL ALBERES Francine, *Le Dernier des dandies, Arsène Lupin. Etude de mythes*, Paris, A.-G. Nizet, 1979

LACASSIN Francis, « La Vraie Vie d'Arsène Lupin », dans *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin : 2*, éd. Jacques Derouard, Paris, Omnibus, 2004, p. 1235-1295

RUAUD André-François, *Les Nombreuses vies d'Arsène Lupin*, Lyon, Les Moutons électriques, 2005

Arsène Lupin et le régionalisme

BAUDRY Robert, « L'Ouest mythique de Maurice Leblanc », dans *Voix d'Ouest en Europe. Souffles d'Europe en Ouest : actes du Colloque international d'Angers, 21-24 mai 1992*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1993

LACROIX Pierre, « Arsène Lupin et Maurice Leblanc dans la Creuse », *Mémoires de la Société des sciences naturelles et archéologiques de la Creuse*, 44, 1991, p. 384-386

NOISETTE DE CRAUZAT Claude, « Le Paysage normand dans l'œuvre de Maurice Leblanc », dans *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Centre d'art, esthétique et littérature, Paris, Presses universitaires de France, coll. Publications de l'Université de Rouen, 1980, p. 293-305

POURCHAIN Gérard, *Promenades en Normandie avec Maurice Leblanc : Arsène Lupin*, Condé-sur-Noireau, C. Corlet, coll. Promenades en Normandie, 1991

Sur la place d'Arsène Lupin dans l'Histoire

COLIN Jean-Paul, « D'une guerre à l'autre : la germanophobie française à travers l'œuvre de Maurice Leblanc », dans *Les Signes dans tous leurs états : hommages à Yves Gilli*, éd. Marion Perrefort, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 341-356

DUBOURG Maurice, « Arsène Lupin, témoin de son temps et de l'histoire », *Europe*, 604-605, août-septembre 1979, p. 12-20

LACASSIN Francis, « L'Art de cambrioler… l'histoire de France », *Europe*, 604-605, août-septembre 1978, p. 24-34

Lupinologie

BAUDOU Jacques et GAYOT Paul, *Dictionnaire de lupinologie. Arsène Lupin dans tous ses états*, Paris, Editions de l'œil du Sphinx, 2016

DINGUIRARD Jean-Claude, « Un Lustre d'études lupiniennes », *Littératures*, 19, 1972, p. 103-110

Essais parodiques

CATOGAN Valère, *Le Secret des rois de France ou la véritable identité d'Arsène Lupin*, Paris, Editions de Minuit, 1955

COMTE-SPONVILLE André et GEORGE François, *Arsène Lupin : gentilhomme-philosopheur*, Paris, Edition du Félin, Vifs, 1996

Sur le roman policier

BINET Laurent, *La Septième Fonction du langage*, Paris, le Livre de poche, 2016

BOILEAU Pierre et NARCEJAC Thomas, *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1975

OLIVIER-MARTIN Yves, « Esthétique du gentleman cambrioleur », *Europe*, 604-605, août-septembre 1979, p. 35-42

TOURTEAU Jean-Jacques, *D'Arsène Lupin à San-Antonio : le roman policier français de 1900 à 1970*, Tours, Mame, 1970

Ouvrages critiques et généraux

ALBERT Pierre, *Histoire de la Presse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010

BAL Mieke, *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, coll. Les Instances du récit, 1977

BARTHES Roland, « L'Effet de réel », dans *Littérature et réalité*, dir. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, coll. Points. Littérature, 1982, p. 81-90

ECO Umberto, *De Superman au Surhomme*, traduction par Myriem Bouzaher, Paris, B. Grasset, 1993

GENETTE Gérard, *Figures : III*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1972

GIRARDET Raoul, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2005

JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998

Sitographie :

Arsène Lupin, site officiel : http://arsenelupingc.free.fr/index.php

Balzac-études, sur le retour des personnages : http://www.balzac-etudes.paris-sorbonne.fr/balzac2/problematique-du-personnage.html

TABLE DES MATIERES

Introduction 2

I. Rapprocher Lupin de son lecteur 9

A. Lupin : un personnage familier… 10

a. Onomastique 10

b. Personnage polyvalent qui condense plusieurs types 14

c. La presse et l'opinion publique 32

B. …qui évolue dans le même monde que son lecteur 37

a. S'inspirer de la réalité : une même mémoire collective 39

b. S'inscrire dans la réalité : la France du début du XXème 46

C. Une dynamique de lecture qui implique le lecteur 52

a. Quand le lecteur mène l'enquête avec les personnages : l'exemple de *L'Arrestation d'Arsène Lupin* 52

b. La complicité dans le rire 65

II. Substituer Lupin à Leblanc 77

A. Les interactions entre Leblanc et le lecteur 78

a. Complicité introduite par le principe de narration 78

b. Le collectif autour de Lupin : dissimulation partielle du rôle d'auteur derrière la foule de lecteurs 85

B. Raconter Lupin : une écriture qui gomme les signes de fiction 89

a. Lupin, un personnage visuel 89

b. Un prétendu soin documentaire et pédagogique 98

C. Interactions entre Leblanc et Lupin : une progressive subordination de l'auteur au personnage 105

a. Leblanc-personnage : quand l'auteur est tiré dans le monde fictif et devient un acteur des enquêtes de Lupin 106

b. Leblanc, témoin de la grandeur de Lupin 111

c. La focalisation de Lupin l'emporte sur la narration de Leblanc 118

III. Ecarter Lupin du livre : l'autonomisation du personnage 125

A. Autonomie de Lupin par rapport à l'auteur : un personnage qui se construit et se raconte lui-même 126

a. Projet Lupin : une période de formation avec un but prédéfini..... 126

b. Personnage maître de lui-même : Lupin est qui il veut être..... 130

c. Un personnage qui s'écrit *a posteriori* 138

B. Autonomie de Lupin par rapport au livre : un personnage qui échappe à l'espace fictif 143

a. Cohérence et autonomie du monde lupinien 143

b. Les « blancs » d'Iser : espaces d'indétermination qui participent de l'effet de réel 149

C. L'enjeu du plaisir du lecteur : quand Lupin réenchante le réel..... 155

a. Lupin est devenu si autonome qu'il en retombe dans l'irréel 155

b. La frontière entre réalité et fiction : le plaisir de mener l'enquête et de trouver de nouvelles versions de notre réel 158

Conclusion 163

Bibliographie 165

Table des matières 170