



La notion de “ Merveilleux ” dans les aventures d’Arsène Lupin

Florine Laguette

► To cite this version:

Florine Laguette. La notion de “ Merveilleux ” dans les aventures d’Arsène Lupin. Littératures. 2020. dumas-03935754

HAL Id: dumas-03935754

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03935754>

Submitted on 12 Jan 2023

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.

La notion de « Merveilleux » dans les aventures d'Arsène Lupin

Florine LAGUETTE

Master 2 Art-Lettres-Civilisations

Parcours Cultures- Ecritures et Communications CEMU

2018-2020

Directrice de mémoire : Madame Julie Anselmini

Je remercie Madame Julie Anselmini pour ses bons conseils
et sa bienveillance en tant que directrice de mémoire.

INTRODUCTION

« Je suis un bandit qui est un gentleman »¹, c'est ainsi que se décrit Arsène Lupin lui-même, le plus chevaleresque des voleurs, le plus perturbant des détectives intéressés, dans sa dernière aventure. Ce personnage complexe fascine depuis son apparition dans la revue *Je sais tout* de P. Lafitte au début du XX^e siècle. Depuis, le succès des œuvres de Maurice Leblanc n'a guère faibli. Les lecteurs continuent d'être fascinés par les frasques élégantes et ingénieuses du héros devenu populaire, prennent du plaisir à découvrir les mystères de ses aventures, se délectent de ses « confidences » croustillantes fournies par son « historiographe attitré » Maurice Leblanc.

Le mythe de ce héros populaire, de ce « surhomme »², perdure malgré les évolutions littéraires au fil des époques. Bien plus, il s'enrichit et reste en perpétuelle évolution, grâce au travail de l'écrivain normand Maurice Leblanc, auteur pourtant plutôt méconnu dans le paysage littéraire académique. Cet écrivain permet au lecteur de (re)découvrir un pan de la Littérature, le tout jeune roman populaire et policier de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Bien que les nuances et recoupements avec le conte merveilleux, la biographie ou encore le roman historique soient nombreux dans cet ensemble d'œuvres, les enquêtes prédominent, basées sur le personnage éponyme aux multiples facettes et visages.

Mais pour le lecteur, le charme vient aussi de l'omniprésence du merveilleux dans la diégèse et la narration (bien qu'il ne s'en rende pas forcément compte à la lecture et là est tout l'art de l'écrivain), dans ses différentes formes (traditionnelles et réinventées), au cœur du « nouveau » roman policier, basé sur la Science. C'est cet aspect si particulier et fascinant de l'œuvre qui sera l'objet d'une étude approfondie dans le corpus.

¹ M. Leblanc, *Le Dernier Amour d'Arsène Lupin*, Balland, 2012, p. 235.

² Le terme se retrouve surtout dans l'ouvrage de U. Eco *De Superman au Surhomme*, Grasset, 1976.

❖ Maurice Leblanc et Arsène Lupin

- Le « père » du gentleman-cambrioleur : Maurice Leblanc

Afin de comprendre les œuvres du corpus, et ne pas émettre d'hypothèses infondées ou insensées sur le texte, il est important de savoir qui est l'auteur. Celui-ci laisse en effet son empreinte dans ses textes, et l'esthétique de ses écrits s'analyse également à la lumière de la personnalité de l'écrivain. Surtout reconnu comme « le père d'Arsène Lupin » par les gens de Lettres et comme le « confident » du gentleman-cambrioleur par le public, Maurice Leblanc n'est pourtant pas que l'auteur d'A. Lupin. Il naît en 1864, à fin du XIX^e siècle, à Rouen dans une famille aisée. Jeune homme « sage et studieux, classique dans ses goûts », « nerveux, sensible, imaginatif », « romantique dans son tempérament », comme le précise J. Derouard³, le jeune Maurice excursionne dans les paysages normands quand il ne travaille pas et pour échapper à l'atmosphère familiale « oppressante ». Cet engouement pour la pittoresque vallée de Seine se retrouve dans ses œuvres, et notamment dans la série Arsène Lupin, où nombreuses sont les intrigues se déroulant dans le triangle cauchois et proposant de magnifiques descriptions de cette région de France. Après avoir brillamment obtenu son baccalauréat, le jeune homme part à l'étranger pour acquérir une expérience professionnelle, selon les souhaits de son père, mais bien loin de ses aspirations. Cependant, en cette période de jeunesse il découvre la liberté et la vie : il vagabonde dans la nature, côtoie le monde des artistes, les femmes, les amis, le théâtre... Cette expérience lui permet plus tard d'enrichir ses écrits et la vie de son jeune aventurier, à qui il destine une vie parisienne luxueuse et mouvementée. Grâce à l'héritage dont il jouit à la mort de sa mère, Maurice Leblanc s'installe à Paris, s'inscrit à l'école de Droit et se met à écrire encore plus régulièrement. Sa volonté : « 'Être Maupassant ou rien', être écrivain »⁴, dit-il. Travailleur, il se fait publier sous différents pseudonymes avec l'aide d'amis auteurs. Son premier mariage, avec Marie Lalanne, n'est pas longtemps heureux, comme le montrent les faits.

³ Citations de : J. Derouard, *Maurice Leblanc Arsène Lupin malgré lui*, Segquier, 1989, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 53, reprise des mots de M. Leblanc.

Pourtant, c'est durant cette période qu'il commence à publier sous son nom contes et nouvelles, et à collaborer avec différentes revues (comme le *Gil Blas*), ce qui permet de le faire davantage connaître. En effet, avant d'être l'auteur à succès des aventures populaires d'Arsène Lupin, Maurice Leblanc travaille sur des romans réalistes et psychologiques très fouillés, et dans lesquels on ressent déjà son talent, bien qu'il soit encore méconnu. Fidèle à ses passions, la découverte de la Nature et le cyclisme, il continue de voyager, et exerce ainsi sa plume...

Mais proche des siens, l'écrivain ne quitte jamais longtemps sa Normandie, dont on retrouve les traits dans toutes ses œuvres. Avant Arsène Lupin, l'œuvre *Armelle et Claude* fonde sa réputation. Malgré cela, il retombe vite dans l'oubli, ce qui accentue sa neurasthénie et son découragement. M. Leblanc souffre de ses échecs littéraires, même s'il travaille avec acharnement sur *L'enthousiasme*, œuvre largement autobiographique. Comme ces quelques éléments le prouvent, l'écrivain normand ne gagne pas ses lettres de noblesse en Littérature grâce aux écrits antérieurs au cycle lupinien, et ce malgré ses nombreux efforts et son admission à la société des Gens de Lettres en 1900. Son état de santé précaire l'oblige à moins travailler, mais il ne délaisse jamais son activité. Et les turbulences de sa vie sont tout de même source d'inspiration. Par exemple, sa seconde épouse, Marguerite Wormser, avec qui sa relation est d'abord bien complexe, l'inspire pour des figures féminines de ses œuvres, tandis que le château de Tancarville où il se rend souvent présente les mêmes traits que celui décrit dans ses romans lupiniens. En 1905 arrive la reconnaissance pour Maurice Leblanc en tant qu'écrivain : « Rapidement, Maurice Leblanc connaît un succès générateur de légendes. »⁵. Arsène Lupin le fait sortir de l'ombre. Pourtant, cela aurait pu ne jamais arriver, car en cette toute fin de siècle, et en ce début de XX^e siècle, le roman d'aventures naît à peine, et le romancier populaire, l'auteur de roman-feuilleton n'est guère prisé : la Littérature populaire n'a pas de lettres de noblesse, par définition. Le contexte, littéraire et social, est en pleine mutation. Depuis le début du XIX^e siècle, de nouvelles formes d'écrits apparaissent, tandis que les pratiques de lecture et le lectorat évoluent. Même si les auteurs suivent cet essor, les étiquettes sur la noblesse des genres sont toujours présentes. Maurice Leblanc n'y échappe pas. S'il refuse d'abord d'accéder à la demande à P. Lafitte, c'est par crainte d'être perçu comme un auteur non noble, et refuse de « descendre à la Littérature populaire »⁶. Mais il se rend vite compte que ces évolutions lui sont favorables. Il se consacre donc à A. Lupin, le nouveau héros de toutes les générations. Le succès est au rendez-vous du côté des lecteurs.

⁵ *Ibid.*, p.137.

⁶ *Ibid.*, p.137.

Les autres auteurs, eux, reconnaissent son travail et s'inspirent de son style. Il publie donc régulièrement les confidences de son ami, se plie aux demandes mondaines et se rend dans les cercles littéraires les plus prisés de son temps. Mais son succès est lié à celui d'Arsène Lupin, et Maurice Leblanc n'est donc pas vraiment heureux... On l'adouble tout de même Chevalier de la Légion d'Honneur en 1908 pour ses mérites littéraires, distinction remarquable. Cette année-là, *L'Aiguille creuse* est publiée, et grâce à ce roman M. Leblanc devient une figure du Tout-Paris, menant une vie très confortable. Même s'il a l'impression d'être enchaîné à son héros, l'auteur continue d'écrire d'autres types d'œuvres, renouant même avec ce à quoi il travaillait à ses débuts, voulant mener de front deux carrières. Adaptations cinématographiques, pièces de théâtre, rééditions, et nouvelles parutions, Arsène Lupin est le cycle romanesque lui assurant popularité et substantiels revenus, malgré les réticences de l'auteur face aux nouveaux médias, tel le cinéma, par exemple.

La Grande Guerre a un impact marquant sur l'œuvre de l'auteur. Les aventures de son héros sont marquées des stigmates de l'auteur : elles sont l'écho des événements mondiaux tragiques, touchant particulièrement Maurice Leblanc. Il souffre « d'angoisse de guerre », une névrose qui ralentit son travail et teinte ses œuvres de tragiques et de noirceur, reflet d'une époque tourmentée. Il se réfugie de plus en plus sur la côte normande, à Etretat, où il trouve beaucoup d'inspiration et de calme, une vie simple. Toujours de manière régulière et mesurée, il publie de nouvelles fictions. Après la Guerre, il est honoré comme Officier de la Légion d'Honneur au titre de l'Instruction publique et des Beaux-arts. La vie reprend un cours plus apaisé et ses œuvres changent elles aussi de ton. Le personnage d'Arsène Lupin, en constante évolution et construction, continue de se transformer. Parfois même, Maurice Leblanc tente de le mettre de côté dans son travail, mais son éditeur et les lecteurs le réclament, et l'auteur doit l'ajouter à certains de ses romans, même s'il lui donne un rôle secondaire (tel est le cas dans *l'Éclat d'obus*). Chaque année, méthodiquement, l'écrivain publie des œuvres reflets de ses idéaux, de ses aspirations aussi, travaillant chez lui, au « Clos Lupin », villa acquise et rebaptisée. Et comme le siècle évolue, il se doit de suivre ses mutations, qu'elles soient littéraires ou autres. Il tente pourtant de sortir de son identité de « père » de son héros en proposant de nouveaux types littéraires... Mais soit ils n'ont aucun succès, soit ils se révèlent en fait des avatars d'Arsène Lupin, tels Jim Barnett de *L'Agence Barnett & Cie* ou Victor de *Victor de la Brigade mondaine*.

De constitution fragile, fatigué et vieillissant, Maurice Leblanc devient de plus en plus malade dès les années 1930. Toutes ces années, il a tellement travaillé pour qu'Arsène Lupin devienne réel aux yeux de son public, dans ses œuvres et ses interviews qu'il finit même par ne plus être fictif pour lui !

L'auteur aménage le Clos Lupin avec des pièces dérobées, parle à son héros comme s'il habitait avec lui, et redoute même que celui-ci le cambriole au point d'appeler les gendarmes... Il rédige alors sa dernière œuvre *Le Dernier Amour d'Arsène Lupin*, avec l'aide sa belle-fille notamment. Il décède en 1941, ayant perdu l'esprit et souffrant beaucoup, mais ayant toujours une pensée pour celui dont il a toujours été l'ombre, Arsène Lupin.

Connaître un peu mieux l'auteur permet de mieux appréhender les œuvres et d'en saisir la richesse littéraire, en les analysant selon une problématique précise. Faire connaissance avec le héros est aussi essentiel !

- Un héros surhumain et une légende : le célèbre Arsène Lupin

Personnage éponyme, Arsène Lupin est le centre d'un ensemble d'œuvres narrant ses aventures. Ce héros naît de la plume de Maurice Leblanc à la demande de son ami Pierre Lafitte, éditeur de la revue *Je sais tout*, qui cherche un personnage d'aventures, nouveau type de héros en ce début de 1900, pour attirer un nouveau lectorat, ou du moins ouvrir son lectorat et l'attacher par la lecture d'épisodes sous forme de nouvelles ou romans-feuilletons. Maurice Leblanc a beau être sceptique, presque réticent à cette idée, il finit par céder... En 1905, le public découvre donc Arsène Lupin. Nom mythique et personnage considéré comme héroïque dont la popularité n'a jamais failli jusqu'à aujourd'hui.

Mais Arsène Lupin n'est pas un personnage comme les autres. Le gentleman-cambrioleur est un être légendaire, presque merveilleux. Il est l'objet de biographies et de recherches, comme le démontrent les nombreux articles de journaux d'époque et de nos jours : l'œuvre *Arsène Lupin, Une vie* d'A-F Ruaud⁷ ou celle de J. Derouard, *Le Monde d'Arsène Lupin*⁸, pour ne citer que celles-ci. Il a fasciné dès son apparition et continue d'interloquer le monde de la Littérature autant que les lecteurs, par sa singularité. Il est aussi légendaire et populaire dans le sens où toutes les générations le connaissent, grâce aux éditeurs qui ne cessent de produire des volumes de ses œuvres, ou sous de nouvelles formes, aux films séries télévisées adaptés de ses aventures, ou encore par l'étude d'extraits pour les scolaires. Le séduisant voleur est lu par les générations de tous les milieux sociaux. C'est aussi ce qui donne envie de l'étudier davantage.

Étudier les aventures fabuleuses d'Arsène Lupin permet également de découvrir un personnage complexe, à la fois fictif et réel. Cette confusion, ce brouillage de frontières entre la réalité et la fiction est aussi ce qui entretient le mythe.

⁷ A-F. Ruaud, *A. Lupin, Une vie*, Helios, 2011.

⁸ J. Derouard, *Le Monde d'A. Lupin*, Belles-Lettres, 2003.

Dès ses premières aventures au début du XX^e siècle, il conquiert le cœur d'un large lectorat car il semble proche de lui : Maurice Leblanc lui crée une histoire, une naissance et une enfance, une explication à son mode de vie, une existence se basant sur des repères historiques, géographiques et sociaux réels, si bien qu'il n'est pas seulement un héros d'aventures mais un homme de son temps, qui vit et vieillit dans le contexte de ses lecteurs. Son auteur se définit comme son « confident », son « historiographe » : lui qui est réel, il fait en sorte de faire entendre la voix d'Arsène, d'éditer sa signature et même de poser avec lui en photographie⁹. Et même si Arsène Lupin bouscule les codes de son époque, donc les redéfinit, il reste intemporel. En ancrant la fiction dans la réalité, et en présentant un personnage si unique, le lecteur le croit réel et non seulement littéraire. Ceci rend ce héros fabuleux et ses aventures passionnantes à étudier, car malgré l'omniprésence du merveilleux, le récit et le personnage sont inscrits dans le réel, ce qui représente un grand défi littéraire autant qu'une preuve du talent de l'écrivain.

Enfin, il ne faut pas oublier qu'il est un héros qui a laissé une telle empreinte dans le paysage littéraire qu'il inspire toujours aujourd'hui : les cinéastes travaillent encore sur des adaptations ou s'inspirent de lui pour de nouveaux héros, les mangas exploitent ses aventures, même la ville d'Etretat joue toujours sur le succès de *L'Aiguille creuse* pour y développer le tourisme. Arsène Lupin séduit parce qu'il est un personnage complexe et mystérieux, aux aventures romanesques autant que palpitantes, narrées avec une pointe d'humour. Cependant, tout ceci n'est pas si simple. Afin de créer ce personnage merveilleux, ce surhomme et ses aventures à succès, l'auteur utilise différentes techniques littéraires particulières et derrière la simplicité apparente des œuvres se cache une écriture complexe révélant un travail précis très riche.

Analyser et comprendre comment Maurice Leblanc a façonné ce surhomme et étudier ses textes rendent nécessaire d'aborder le thème du merveilleux, particulièrement présent. Car, c'est bien grâce à ses pouvoirs surhumains que le héros devient une légende ; pouvoirs perçus par les autres protagonistes et le lecteur grâce au traitement du merveilleux aux deux niveaux du récit, diégèse et narration. Se questionner sur le merveilleux permet alors de saisir comment s'est formée la légende du surhomme Arsène Lupin.

⁹ Expressions présentes dans de nombreuses interviews et œuvres de l'auteur + voir annexe.

❖ La problématique

- Le « Merveilleux » et le corpus : définitions

L'enjeu essentiel de ce travail est d'étudier la manière dont la notion de merveilleux s'illustre dans le corpus, comment la nouvelle et le roman la mettent en oeuvre. Pour cela, encore faut-il en connaître la définition et délimiter un domaine de recherche.

Le terme « merveilleux » est issu de la forme latine au pluriel « *mirabilia* », issue de « *mirabilis* » : qui étonne par la singularité, qui suscite une forme d'admiration, positive (éloge) ou négative (effroi...), qui émerveille. Ce mot est lui-même un dérivé du verbe « *miror* » signifiant « s'étonner » (par le regard), se demander avec étonnement. En Ancien-français, les deux sèmes, l'étonnement et l'admiration, sont conservés, mais des distinctions apparaissent. « Merveilleux » peut donc porter le sens « d'extraordinaire », qui provoque l'émerveillement et l'admiration positive, la surprise. A l'inverse, le terme « merveilleux » peut avoir le sens d'extraordinaire, mais qui cette fois suscite l'effroi en dépassant les notions de références réelles, le référentiel admis. Enfin, le merveilleux est défini comme l'ensemble des phénomènes surnaturels, sortant de la réalité logique admise dans ce référentiel. De toutes ces définitions, un seul sème est majoritairement conservé aujourd'hui dans l'utilisation du terme « merveilleux » : celui d'admiration, mais tout de même avec la nuance d'exagération. Toutefois, le merveilleux désigne également un genre littéraire (détaillé après), et parfois, l'admiration peut aussi être empreinte d'effroi. Ainsi, ici le merveilleux désigne ce qui suscite l'admiration, positive ou non, ce qui est considéré comme spectaculaire, extraordinaire, sortant des limites admises dans la diégèse et la narration.

En Littérature, le merveilleux rassemble les faits présentés comme réels mais contredisant les règles rationnelles sans pour autant sortir du vraisemblable selon le référentiel¹⁰. C'est pour cette raison que cette notion se retrouve tout au long des siècles en Littérature, et intègre toujours à la fois registres et sous-genres, aujourd'hui. En effet, dès l'Antiquité, même si la tradition est orale avant d'être écrite, les récits cosmogoniques transmis suscitent de l'émerveillement chez les auditeurs, que ce soit par les mythes les légendes ou par les épopées. Au Moyen-Âge, qu'il s'agisse de laïcs ou d'épopées, tel le cycle arthurien, le merveilleux est omniprésent. Plus tardivement, le conte merveilleux prend une large place dans la Littérature, avec ses propres codes et normes, en faisant du merveilleux un genre à part entière.

¹⁰ Explication étymologique issue du cours de L2 de M. Gheeraert année 2015-2016, Univ. Rouen.

Au XIX^e siècle, le merveilleux s'adapte au contexte scientifique, tandis que pour d'autres, c'est le fantastique et la nouvelle noire, ou mystique, qui attirent auteurs et lecteurs. Aujourd'hui, le merveilleux plaît encore, même si les manières de le présenter ou les thèmes s'y associant sont traités différemment et ont évolué.

Par ailleurs, les spécialistes littéraires reconnaissent trois sous-genres au merveilleux, trois veines littéraires dans lesquelles cette notion est centrale, mais qui se présentent différemment. La première est le conte féerique, dans lequel l'univers a ses lois propres et où le surnaturel est considéré comme normal. L'étrange, lui, est « une mise en scène de comportements hors-normes mais pas inconcevables selon la vraisemblance »¹¹. Enfin, le fantastique se caractérise par une irruption étonnante et terrifiante du surnaturel dans le monde réel et qui entraîne une « hésitation »¹² du lecteur. Chacune a donc ses caractéristiques le différenciant des autres, permettant de mieux comprendre comment celles-ci s'articulent autour de la notion source du merveilleux.

Fort de ses explications, comment appréhender le merveilleux au sein de l'œuvre de Maurice Leblanc ? Car, la fin du XIX^e siècle est une période où la rationalisation est de mise : tout est relié à la Science, le but étant justement d'ôter le paramètre de l'inconnu et de l'explicable... Tout ou presque car le rationalisme est contrebalancé par l'apparition de nouvelles formes, empreintes de mysticisme ou teintées de religiosité. Comment donc, dans *L'Aiguille creuse*, un roman, et dans les différentes nouvelles du recueil *A.L. Gentleman-cambrioleur*, l'auteur fait-il en sorte que le merveilleux subsiste, soit omniprésent mais tout en subtilité ? Autre point : en quoi la figure essentielle du « surhomme », le héros Arsène Lupin, est-elle liée à cette notion ? Quel rôle a-t-il dans les œuvres pour créer l'émerveillement ? Enfin, comment l'esthétique du corpus et les techniques rhétoriques deviennent-elles des moyens de créer la merveille aux deux niveaux de l'œuvre, la diégèse et la narration ?

Le but de ce mémoire de recherche est de répondre à ces interrogations pour mieux saisir les enjeux du travail de M. Leblanc, ainsi que mieux expliquer le succès des aventures du gentleman-cambrioleur (et d'Arsène Lupin lui-même), toujours autant populaires qu'à leurs publications. Par l'étude de ces œuvres, il sera également possible de connaître davantage l'époque charnière où celles-ci ont été publiées. Car cette notion est bien tributaire de son époque. Il est néanmoins important de remarquer que ces recherches se concentrent sur la notion de « Merveilleux », si difficile à définir et appréhender tant elle est riche.

¹¹ *Idem*, ces analyses renvoyant à : T. Todorov, *Introduction à la Littérature fantastique*, Seuil, 1970.

¹² *Idem*.

- Le merveilleux tributaire d'une époque : un contexte riche aux nombreux enjeux

Les romans de Maurice Leblanc paraissent dans un contexte très particulier. En effet, si l'auteur fait naître son héros à peine une dizaine d'années après lui, c'est-à-dire à la fin du XIX^e siècle, ses aventures commencent, elles, au début du XX^e siècle et se poursuivent jusqu'à la fin des années 1930 d'après les œuvres. Cette période d'action du personnage correspond d'ailleurs à la période à laquelle elles sont publiées : de 1905 à 1934 (sauf pour *Le Dernier Amour d'Arsène Lupin* datant de 1936 mais paru seulement en 2012). Maurice Leblanc est donc un auteur de cette période charnière et si complexe qu'est la fin du XIX^e s et le début du XX^e siècle.

Cette époque est très importante, car de nombreux bouleversements ont lieu sur le plan littéraire bien sûr, mais également sur les plans social, politique, scientifique et industriel. Tous ces aspects sont liés et impactent la Littérature. Et il est possible d'en retrouver les traces dans les œuvres de M. Leblanc. Le XIX^e siècle est d'abord un siècle de changements. La France connaît de profondes mutations politiques et sociales, suite à la Révolution. Les régimes politiques se succèdent, ce qui ne fait que bouleverser encore et encore le pays. Le peuple est divisé tout au long du siècle et ne trouve que peu de stabilité. Hommes et femmes d'esprit ne sont pas sans prendre parti, et forcément, le contexte a une incidence sur l'écrit. Victor Hugo, chef de file du courant romantique, en est un intéressant exemple, et il représente bien le lien possible entre le contexte et l'écrit. Le courant romantique lui-même prouve qu'en ce siècle perturbé la Littérature devient le reflet d'une génération déçue, désillusionnée, en quête de faits pour pallier le merveilleux perdu. Ce désenchantement a des conséquences sur les œuvres littéraires de cette période.

A la fin du XIX^e siècle, le contexte politique a encore évolué, on parle alors de la Belle Epoque. Pourtant la Grande Guerre de 1914 bouleverse à nouveau le monde, et donc le paysage littéraire. Les atrocités de la guerre, les bouleversements sociaux et les symboles marquent les œuvres du début du XX^e siècle. La Littérature évolue donc beaucoup à cette période : ces stigmates se retrouvent dans les œuvres des auteurs, plus ou moins engagés et traumatisés. C'est la raison pour laquelle il est si intéressant de se demander quelle place le merveilleux peut encore avoir dans ce contexte singulier, morose et difficile à appréhender. Les œuvres de Maurice Leblanc sont un bon support pour répondre à cette question, puisque le merveilleux y est omniprésent et réinventé, subtilement, alors que l'auteur a d'abord vécu les années de la Belle Époque puis les affres de la guerre, et que tout ceci se lit en filigrane dans son travail.

De plus, cette fin de siècle, tout autant que le début du siècle suivant, est celle du « progrès ». Les évolutions techniques et les découvertes scientifiques prennent une place prépondérante dans la société. Quelles que soient ces évolutions, les domaines de l'édition et de la Littérature en profitent et sont touchés. Par exemple, l'amélioration des presses et des machines d'impression, le développement des chaînes industrielles dans le domaine de l'écrit, et les évolutions des supports de lecture (journaux, livres en différents formats, revues...) permettent une expansion et une diversification des documents imprimés. Le monde du livre évolue en même temps que le progrès le favorise.

Mais dans le texte lui-même, les avancées scientifiques prennent aussi de plus en plus de place. C'est au cours du XIX^e siècle que naît le roman policier¹³, la figure du détective, et les intrigues à mystère, comme l'expliquent J-J Tourteau et J-C Vareille dans leurs travaux. De même, les courants littéraires précédents ont amené cette scientification des textes : le naturalisme, par exemple, dont la figure de proue est E. Zola, est un courant « scientifique » où l'auteur examine le monde et les personnes comme un scientifique, et rend compte de ses travaux par l'écrit dans la fiction. Cette influence scientifique continue à prévaloir dans la Littérature de cette toute fin de siècle, même si certains courants tentent de s'en détacher, comme le symbolisme. La Littérature continue donc d'évoluer au début du siècle suivant.

Dans ce contexte, comment le merveilleux peut-il conserver une place dans les romans, alors que la Science et le Progrès semblent prédominer et imprégner la Littérature, sur le plan formel et dans son contenu ? Dans les aventures d'Arsène Lupin, il est évidemment question d'enquêtes policières, puisque le policier court après le voleur, mais avec des subtilités : le voleur y est aussi le détective, qui enquête et résout les intrigues les plus mystérieuses. Et lui-même use des avancées scientifiques : il est à la pointe de la technique...pour expliquer ce qui cause l'émerveillement, dévoiler le mystère, ou au contraire, pour obscurcir un peu plus encore de merveilleux l'incompréhensible des faits ! Merveilleux et Science y sont donc mêlés et liés.

Enfin, grâce aux innovations et aux décrets culturels promouvant l'instruction publique, dont la lecture, ou la censure, sous les différents régimes, de notables évolutions sont aussi à remarquer en cette période. L'ère industrielle, de Progrès, bouleverse les habitudes de lecture.

¹³ J-J. Tourteau *D'Arsène Lupin à San Antonio, le roman policier français de 1900 à 1970*, Mame, 1970, et J-C. Vareille, *Préhistoire du roman policier, Romantisme*, n°53, 1986.

Ainsi, avec une plus grande production et une modification des formats, le marché de l'imprimé change. Ou bien, les lieux et les méthodes de lecture s'élargissent avec les lois sur la presse et les autorisations de publications. Encore, les changements économiques et politiques impactent les thèmes acceptés en publication et donc les livres lus.

Tous ces faits sont le reflet de la mutation de la société. Mais surtout, ils ont de grandes conséquences, à la fois sur l'auteur et le lecteur. En effet, l'auteur, soumis à son éditeur, lois et autres décisions gouvernementales ayant trait à la Culture, doit adapter le contenu de son travail, mais aussi la forme. Et puis, la Littérature « industrielle », adjectif de Sainte-Beuve de 1839 pour désigner la Littérature essentiellement commerciale de cette époque, sous forme de romans-feuilletons par exemple, connaît un essor remarquable à la fin du XIX^e siècle, et l'auteur doit écrire de manière prolifique ses œuvres pour correspondre à la demande croissante et à cette forme, s'il veut être publié et gagner sa vie. De la même manière, le contenu est supervisé, relu et vérifié, jusqu'en 1881, si bien que, pour que ses œuvres paraissent et soient lues, l'auteur doit correspondre aux codes littéraires à la mode et promus de son temps certes, mais aussi aux normes morales et ne pas dépasser le politiquement correct et accepté. Sinon, il risque de n'être ni publié ni lu, ou pire encore, d'être mis en procès. D'un autre côté, ces mutations s'appliquent aussi au lectorat.

Tout au long du XIX^e siècle, la figure du lecteur ne cesse d'évoluer, tout autant que sa pratique de lecture. La lectrice acquiert une place plus importante, par exemple, comme les lecteurs moins cultivés. Avec les réformes culturelles, plus de lecteurs accèdent à la lecture, par l'apprentissage de la lecture ou encore la démocratisation des supports. Ainsi, même les strates sociales moins aisées ont davantage accès à l'écrit. Cela incite l'auteur à s'adapter à ce nouveau panel de lecteurs, qui ont d'autres attentes et modes de lecture. Se développent donc les intrigues romanesques, adressées aux différentes figures de lecteurs possibles et spécialisées, ou les romans d'aventures, par exemple, afin de répondre au public visé tout en élargissant le nombre de lecteurs. Le contenu des romans et autres écrits changent alors en même temps que l'époque, puisque pour être lu et reconnu, l'auteur doit plaire : il doit attirer et créer des émotions.

Enfin, il ne faut pas oublier que cette période, bien que troublée, est un véritable catalyseur de culture ! Les artistes s'épanouissent et tentent de nouvelles techniques et esthétiques littéraires. Cette émulation permet à de nombreuses œuvres de naître, et les grands noms se font connaître grâce à ces tentatives novatrices et à un travail acharné.

Dans ce contexte, comment le merveilleux est-il mis en valeur ? Comment les auteurs parviennent-ils à intégrer cette notion intemporelle malgré une volonté d'innovation ? Il est particulièrement intéressant de s'attarder sur les œuvres de Maurice Leblanc, car elles sont représentatives de ce travail et englobent toutes les facettes évoquées ci-dessus. Arsène Lupin est la création d'un nouveau héros, imprégnée de l'ambiance XIX^e siècle et novatrice du XX^e s. Ses aventures sont nées à la demande d'un éditeur en quête d'un nouveau genre littéraire, innovation qui bouscule les codes et redistribue les notions. Elles sont aussi le fruit d'un travail démontrant les enjeux éditoriaux de cette période et l'impact des bouleversements culturels et historiques sur les œuvres littéraires. Enfin, elles intègrent le merveilleux, lui donnant une place de choix, grâce à deux genres narratifs.

- Une notion mise en œuvre dans deux genres : un roman, une nouvelle

Étudier et analyser Arsène Lupin est loin d'être une mince affaire, bien que cela soit passionnant. Et ceci déjà de par la prolixité des textes, écrits entre 1905 et 1936 : Arsène Lupin, ce n'est pas seulement un roman ou un recueil d'aventures, c'est à la fois des recueils de nouvelles (*Arsène Lupin Gentleman-cambrioleur, Arsène Lupin contre Herlock Sholmes, Les Confidences d'Arsène Lupin, Les Huit Coups de l'Horloge, L'Homme à la peau de bique, L'Agence Barnett & Cie, Le Cabochon d'émeraude...*), des romans - d'abord romans-feuilletons (*L'Aiguille creuse, 813, Le Bouchon de cristal, L'Eclat d'obus, le Triangle d'Or, L'Ile aux trente cercueils, Les Dents du tigre, La Comtesse Cagliostro, La Demoiselle aux yeux verts, La Demeure mystérieuse, La Barre-y-va, La Femme aux deux sourires, Victor de la brigade mondaine, La Cagliostro se venge, le Dernier Amour d'Arsène Lupin...*), des pièces de théâtre (*Arsène Lupin, Une Aventure d'Arsène Lupin*), sans compter les adaptations radio et cinématographiques de l'auteur. L'œuvre lupinienne est sans conteste vaste, pour ne pas dire colossale, à la fois dans le volume des aventures, et dans leur forme.

Ainsi, pour vraiment pouvoir découvrir toutes les subtilités inhérentes aux textes, il est essentiel d'analyser les différents genres littéraires dont se sert l'auteur pour narrer les aventures extraordinaires, car chacun a ses spécificités et intègre le merveilleux de manière distincte.

Le roman et la nouvelle sont deux genres du récit : tous deux proposent la narration d'une fiction. Le lecteur entre dans une histoire, avec son intrigue, ses personnages et son contexte. Seulement, le roman et la nouvelle se distinguent par leur conception, longueur et la densité du texte, ainsi que par les effets recherchés chez le lecteur.

En effet, le roman, d'abord en vers au XII^e siècle, s'est très vite distingué des autres genres oraux en proposant, dès le XIII^e siècle, un genre de lecture individuelle par la narration en prose de fictions développées. Le terme « roman », au début de son utilisation, sert à désigner les textes en langue romane, le « romanz », la langue vulgaire opposée au latin, utilisée, elle, pour les écrits officiels et sacrés au Moyen-Âge. Le roman est donc un texte destiné à être compris et accessible à un lectorat plus large. Petit à petit, le terme désigne le genre littéraire narratif, comme en fait mention Chrétien de Troyes, tandis que jusqu'alors c'est davantage le terme « estoire » qui était utilisé. Le roman en prose continue à se développer, bien qu'il soit un genre minoritaire, et évolue au fil du temps. Roman de chevalerie, roman picaresque, roman baroque, roman galant, roman historique, roman philosophique, le roman revêt de nombreuses formes mais conserve ses caractéristiques premières : raconter l'histoire de personnages vivant des péripéties en prose. Cependant, c'est au XIX^e siècle que le roman acquiert vraiment ses lettres de noblesse. Il devient un genre majeur de la Littérature, et tant sa forme que son esthétique se formalisent : le texte est découpé en chapitres, la fiction évolue grâce à l'enchaînement des péripéties selon un ordre déterminé, le temps de la narration privilégié est le passé, le narrateur acquiert une place privilégiée, les descriptions et la profondeur des personnages deviennent un enjeu primordial pour l'écrivain. Comme la matière du roman continue d'évoluer en fonction du contexte et des aspirations littéraires des auteurs, différentes branches se distinguent à la toute fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, tel le roman-feuilleton avec certains motifs et personnages (mais restant davantage un mode de publication qu'un sous-genre car il ne cesse d'évoluer), le roman populaire (lié à l'ouverture du lectorat visé) et le roman policier. Ceux-ci correspondent également aux attentes et aux évolutions du lectorat ainsi que du monde de la Littérature et de l'édition, en pleine mutation en ce siècle de Progrès et de Science.

Les œuvres de Maurice Leblanc, centrées autour d'Arsène Lupin, sont, pour certaines d'entre elles, des romans, dont les multiples caractéristiques se recoupent pour former des romans uniques et pleins de nuances, reflet d'une société et de ses idéaux. Il est par exemple possible de citer l'œuvre la plus connue de l'auteur : *L'Aiguille creuse*, ou la plus glaçante : *813*, ou encore celle qui raconte les débuts du héros : *La Comtesse de Cagliostro*...

Si, au début, le but de l'auteur est d'attiser la curiosité du lecteur par des personnages forts et des péripéties nombreuses, le roman est par la suite devenu un enjeu d'écriture, où l'art et le talent de l'écrivain peuvent être reconnus grâce à un texte assez dense. Ce genre narratif polymorphe et aux différentes tonalités a fini par s'imposer dans la Littérature.

La nouvelle est également un genre narratif, proche du roman, par la forme et le fond. En effet, la nouvelle vise elle aussi à raconter une histoire fictionnelle. Seulement, le texte est plus bref, plus concentré : l'intrigue n'y est pas aussi développée que dans un roman, et bien souvent, elle se concentre autour d'une action principale, sans ramification secondaire. La nouvelle naît plus tardivement que le roman, au Moyen-Âge, et elle est liée à l'essor des fabliaux, laïis et contes. Pourtant, elle n'a pas de visée pédagogique ou didactique, ou du moins ce n'est pas son premier enjeu, et elle a ses particularités propres la distinguant des autres genres. Son véritable essor démarre au XVI^e siècle, période pendant laquelle les premiers recueils en tant que tels sont édités, tel celui de Marguerite de Navarre. Même si la nouvelle est souvent associée, voire confondue, avec le roman en cette période, ses traits singuliers se dessinent de plus en plus. Mais c'est surtout à partir du XIX^e siècle que le genre de la nouvelle se codifie davantage, et qu'il devient un genre littéraire majeur, qui a conquis sa place en Littérature. Les grands auteurs sont nombreux à produire à la fois des romans et des nouvelles, tels Balzac, Flaubert, Maupassant et bien sûr Maurice Leblanc. La nouvelle comprend alors déjà des sous-genres comme la nouvelle réaliste, la nouvelle fantastique, et le genre continue de se ramifier. Dans d'autres pays, elle est aussi différenciée en fonction de la longueur du texte, mais pas en Littérature française. Le genre n'a rien perdu de son succès au XX^e siècle, puisqu'il est toujours prédominant dans le paysage littéraire aujourd'hui, et continue d'en suivre les évolutions. Forme plus brève, plus condensée, la nouvelle permet de se focaliser sur une action principale et d'en augmenter les effets sur le lecteur. Forcément, les personnages sont moins nombreux et moins développés mais ils conservent toute leur profondeur et donnent corps à la nouvelle.

Enfin, l'enchaînement des éléments diffère quelque peu du roman, et les techniques d'écriture aussi. Ainsi, dans la nouvelle, le dénouement de l'intrigue est en général conçu de manière à étonner le lecteur grâce à une chute prompte et inattendue. La nouvelle est donc écrite dès le début en vue de cette fin surprenante, ménageant des effets, donnant une impression de totalité lorsqu'elle se termine, et ne laissant pas de temps de repos au lecteur grâce à sa relative brièveté.

Les aventures d'Arsène Lupin sont particulièrement nombreuses sous forme de nouvelles. L'auteur a même débuté la série sous cette forme. Les nouvelles sont en recueils, avec un fil conducteur, comme par exemple le recueil des *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, *Les Confidences d'Arsène Lupin*, celui d'*Arsène Lupin contre Herlock Sholmes* ou encore *Les Huit Coups de l'horloge*. Ceux-ci sont particulièrement probants pour comprendre l'esthétique de la nouvelle et ses caractéristiques, distinctes de celles du roman.

Ainsi, le roman et la nouvelle sont les deux formes d'écritures privilégiées par l'écrivain Maurice Leblanc pour narrer les histoires de son héros. En utilisant ces deux formes littéraires, l'auteur peut utiliser diverses techniques pour susciter des émotions chez le lecteur. Leurs différences font d'ailleurs la richesse de ces œuvres, et les spécificités de chaque genre permettent à l'auteur de créer des effets et émerveiller le lecteur. En effet, la nouvelle et le roman sont très intéressants pour créer du merveilleux, et le réinventer, en ce qui concerne les frasques du gentleman-cambrioleur. Par exemple, alors que la brièveté de la nouvelle permet de mettre en valeur une aventure concise du héros et ainsi satisfaire la curiosité immédiate du lecteur, la prolixité du roman permet à l'auteur de créer des intrigues secondaires et de développer celles-ci pour construire un ensemble élaboré où le lecteur aura tout loisir de se perdre et réfléchir. C'est pour cette raison que la multiplicité des rebondissements et intrigues du roman de *L'Aiguille creuse* plaît tout autant que les « épisodes » des « anecdotes » du héros dans *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*. En concentrant le temps et les événements, les nouvelles plaisent car elles sont intenses et jouissives pour le lecteur, qui se distrait et se délecte de ces fictions rapides à la chute surprenante mais efficace, que sont *A.L en prison*, *Le Mystérieux Voyageur* ou *H. Sholmes arrive trop tard*. Tandis que dans le roman, il prend plaisir à démêler les fils de l'intrigue principale qu'est le mystère de l'Aiguille, malgré les enchevêtrements avec le vol et les fausses identités par exemple, le suspense grâce aux rebondissements et enlèvements des enquêteurs, et les fausses pistes comme le château de la Creuse. Ces procédés sont possibles car le texte long est subdivisé, plein de nuances et de digressions.

De plus, l'esthétique de la nouvelle, qui se concentre sur une action, ne permet de développer ni les descriptions ni les personnages. Dans le roman, les personnages sont fouillés, physiquement et psychologiquement. Leur épaisseur enrichit l'œuvre et aide le lecteur soit à s'identifier soit à créer une relation de rejet par rapport à eux, a contrario des nouvelles. Les descriptions de Mademoiselle de Saint-Véran ou Isidore Beautrelet dans *L'Aiguille creuse* sont bien plus fécondes que la présentation de Miss Nelly de *L'Arrestation d'A. Lupin*. Le lecteur ne se concentre donc pas sur la même matière littéraire. Il en est de même avec les descriptions de lieux et paysages. La nouvelle est plus avare en détails sur les décors que le roman, dans lequel une large part est octroyée à la digression quant aux paysages et lieux : les magnifiques et riches descriptions de la côte normande dans *L'Aiguille creuse* aident le lecteur à s'immerger dans l'aventure et à s'évader, alors qu'il est directement plongé dans l'action, sans s'arrêter sur les lieux, dans la nouvelle de *La Perle noire*. Les enjeux littéraires diffèrent donc entre les deux genres.

Étudier un recueil de nouvelles et un roman permet donc de découvrir davantage de facettes du merveilleux et de modalités de sa présence au sein de l'œuvre de Maurice Leblanc. Chaque forme littéraire ayant ses particularités, elles traitent le sujet de manières distinctes, même si elles se recoupent parfois. En analysant *L'Aiguille creuse* et *A. Lupin Gentleman-cambrioleur* en parallèle, deux œuvres d'un même auteur au sein d'une période féconde en pleine mutation, il sera plus aisé de saisir les mécanismes du merveilleux, de comprendre ses différentes nuances et d'explorer ce sujet de façon plus complète. Les nuances entre les deux genres enrichissent le traitement de la matière du merveilleux, notion si vaste et complexe. Plus important encore, ces deux œuvres évoquent les aventures d'un même personnage, admiré, mythifié, qui semble merveilleux pour ses comparses dans la diégèse autant que pour les lecteurs dans la narration, un héros qui porte et joue avec le merveilleux tout au long de son histoire : Arsène Lupin.

❖ Corpus et plan du mémoire

- L'Aiguille creuse et A. Lupin, Gentleman-cambrioleur

A. Lupin Gentleman-cambrioleur est le premier ensemble de neuf nouvelles de Maurice Leblanc. Le volume paraît en librairie en juin 1907 mais les nouvelles sont publiées par P. Lafitte dans sa revue *Je sais tout* dès juillet 1905. En effet, Pierre Lafitte est un ami de Maurice Leblanc, et c'est grâce à lui que le gentleman-cambrioleur voit le jour dans l'univers littéraire. L'éditeur veut créer un nouveau type de héros, un aventurier, dont il compte distiller les aventures en feuilletons à la parution de chacune de ses revues. Il lui fallut beaucoup de patience pour que Maurice Leblanc accepte.

Mais il finit par céder, et écrit *L'Arrestation d'A. Lupin*, première aventure, par laquelle le lecteur côtoie ce nouveau héros, hors de tous les codes. Ce premier épisode regroupe les principales caractéristiques du style lupinien : les exploits merveilleux d'un héros mystérieux, romantique et courtois, sagace mais voleur, dans un contexte luxueux et propice à l'aventure. Dès sa publication, la nouvelle fait sensation et le personnage gagne les faveurs du public. Malgré ses réticences, l'écrivain normand publie dès lors régulièrement les autres nouvelles de ce recueil. *Arsène Lupin en prison* est la suite : elle renforce l'admiration du lecteur pour ce hors-la-loi charmant, opposé effrontément et malicieusement à la police, qui a un lien ambigu avec l'inspecteur Ganimard. L'admiration croît avec la troisième nouvelle, *L'Évasion d'A. Lupin*, pleine de surprises merveilleuses, expliquées rationnellement par le héros à la fin. *Le Mystérieux Voyageur* propose un récit où le narrateur est Arsène Lupin lui-même, racontant à son confident une anecdote particulière, le rapprochant ainsi de son public, grâce à de nombreux effets, et grâce à la sympathie qu'il fait naître avec une touche d'humour. La nouvelle suivante, intitulée *Le Collier de la reine*, dévoile un épisode de l'enfance du héros, manière de découvrir de nouvelles facettes du personnage et de le comprendre, tout en mettant à l'honneur l'Histoire. Cinquième nouvelle du recueil, *Le Sept de cœur* est teintée de plus de mystère et de mysticisme, révélant la rencontre du narrateur avec A. Lupin. Ensuite, *Le Coffre-fort de Mme Imbert* fait connaître un héros dupé et humble lors d'une drôle d'aventure lui servant de leçon. *La Perle noire* pose A. Lupin en détective, sauvant de la mort, héroïque et admiré. La dernière nouvelle, intitulée *Herlock Sholmes arrive trop tard* évoque le problème identitaire du héros, mais fait surtout apparaître un autre héros de la Littérature policière : Sherlock Holmes, dont le nom a été transformé à la demande de C. Doyle, insatisfait de voir son enquêteur humilié. Ainsi, l'auteur brouille les repères du lecteur, tout en mettant en valeur son personnage.

Enfin, cette nouvelle est une amorce pour la suite des aventures, car elle appelle une suite, et donne envie au lecteur de vite retrouver son héros favori.

Ainsi, *A.L., Gentleman-cambrioleur* est une œuvre essentielle pour comprendre les procédés mis en œuvre par l'écrivain, les ressorts narratifs, pour fidéliser son public et dévoiler les principaux traits de son héros aux mille visages et ses aventures, grâce à des nouvelles d'une grande variété littéraire, où l'on retrouve en filigrane différentes formes de merveilleux.

L'Aiguille creuse est le premier roman de Maurice Leblanc consacré à Arsène Lupin. Les frasques du personnage commencent à être fort connues grâce à l'édition des recueils de nouvelles, surtout suite à la victoire du sieur Lupin face à Mr Sholmes. La publication du roman est annoncée dès avril 1906, donnant ainsi déjà une identité légendaire à Arsène Lupin. Le lecteur découvre ce « chef d'œuvre » (dont la publicité a été tapageuse) par étapes, car il paraît d'abord en feuilletons de novembre 1908 à mai 1909 dans la revue *Je sais tout*, avant d'être publié de manière illustrée en 1909 pour la première fois. Comme Maurice Leblanc est devenu un écrivain populaire et à la mode, grâce aux aventures de son héros, il justifie et explique cette nouvelle aventure, longue et fascinante, dans un article pour *Le Journal* en 1909.

Dès sa parution, le roman connaît un grand succès. Élaboré de manière très différente du fait de son esthétique et des effets voulus par l'auteur, le roman comprend tout de même les caractéristiques essentielles du roman d'aventures populaire de la plume de M. Leblanc. Il se compose de dix chapitres savamment réfléchis et écrits. Dans le roman, le merveilleux se mêle à l'intrigue policière. L'Histoire y a une place prédominante, tout comme le romanesque, et ceci dans un cadre normand sublimé et détaillé. Arsène Lupin est opposé au jeune Isidore Beautrelet, et cette opposition en miroir permet de mieux mettre en valeur le héros, de dévoiler ses faiblesses et ses capacités, donc de le rendre encore plus admirable et merveilleux aux yeux du lecteur. L'intrigue de ce roman est un enjeu littéraire par sa complexité autant que les procédés dont use l'auteur pour mettre en exergue son héros. Sa construction et ses rebondissements sont passionnants à étudier autant que sa poésie et son style. L'œuvre est complexe, mais sa forme de roman met en lumière d'autres techniques pour illustrer le merveilleux et le réinventer en lui donnant un « habillage » scientifique.

Le corpus est donc composé du recueil de nouvelles *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, première œuvre variée d'une longue série d'aventures. Ce genre donne la possibilité à l'auteur de présenter son héros et mettre en place les procédés qui feront son succès.

Les caractéristiques de cette forme d'écrit permettent également de fidéliser le public en créant des émotions, notamment par le merveilleux en filigrane. La seconde œuvre étudiée dans ce corpus est donc la plus connue de Maurice Leblanc : *L'Aiguille creuse*. Ce roman met en avant l'aspect policier de l'aventure, tout en développant en profondeur la personnalité du héros. Le roman est la forme privilégiée pour exploiter le merveilleux dans la diégèse et la narration, pour construire le mythe populaire du surhomme, pour élargir le lectorat tout en le divertissant de manière instructive. Ces deux œuvres sont donc particulièrement probantes pour une analyse approfondie de la notion du merveilleux, scientifié, dans ces œuvres populaires du début du XX^e siècle.

Ainsi, l'œuvre de Maurice Leblanc est d'une grande richesse littéraire. Qu'il s'agisse de romans, tel *L'Aiguille creuse*, ou de nouvelles, comme le recueil *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, les aventures du héros éponyme sont des intrigues aux multiples facettes. Les spécificités de ces formes littéraires distinctes permettent de développer et d'intégrer la notion de merveilleux avec toutes sortes de nuances, et de générer différents effets sur le lecteur. Par leur étude, peuvent donc être distinguées toutes ces spécificités pour expliquer l'omniprésence du merveilleux.

De plus, ce corpus rassemble des œuvres évoquant les rocambolesques aventures d'un héros singulier : Arsène Lupin. Il est intéressant de se concentrer sur ce personnage fascinant et complexe, dont la popularité n'a pas faibli. Comprendre comment est né le mythe, la légende du gentleman-cambrioleur, c'est aussi saisir les bouleversements de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, qui ont fait de lui un être quasi réel, populaire et admiré, donc qui contient en sa personnalité et ses actions le merveilleux, et qui le suscite auprès du public. C'est la raison pour laquelle Maurice Leblanc, l'homme et l'auteur, doit être inséré dans l'analyse, car son travail reflète également ses idéaux et ses talents d'écrivains. *L'Aiguille creuse* et *A. Lupin Gentleman-cambrioleur* sont deux des plus importantes œuvres du cycle Arsène Lupin. Ayant connu (et connaissant toujours) un vaste succès, elles sont à même de dévoiler le subtil travail caché derrière les frasques du héros, et sont un support précieux pour aborder la problématique du merveilleux. Car, en effet, l'enjeu de ce mémoire est de découvrir comment y est traité le merveilleux, notion difficile à définir et omniprésente dans la Littérature. Ces œuvres permettent en premier lieu d'aborder l'importance du contexte social, l'historique et le politique de cette période charnière aux nombreux changements et multiples innovations.

Comme cette fin de siècle est celle du Progrès et de la Science, de la rationalisation, il est donc primordial de comprendre le contexte pour analyser comment le merveilleux y est intégré. Après avoir évoqué la typologie de cette notion et son histoire au sein de la Littérature, s'appuyer sur les œuvres est essentiel pour trouver et catégoriser les procédés dont usent l'auteur et son personnage aux deux niveaux de l'intrigue (la diégèse et la narration) pour créer l'émerveillement et l'émotion chez le lecteur et les autres protagonistes. Sujet riche et passionnant !

PARTIE I :

Typologie et modernisation du merveilleux
aux XIX^e et XX^e s (1880-1936)
dans l'œuvre de M. Leblanc

I) Mutation du merveilleux : le nouvel extraordinaire scientifique (1880-1936)

Maurice Leblanc est un auteur ayant connu deux siècles : la tardive fin du XIX^e siècle et les trente premières années du XX^e siècle. Comme cela a été expliqué dans l'introduction, il s'agit d'une période charnière sur différents plans.

Au XIX^e siècle, surtout la seconde moitié, la société évolue beaucoup, et cela en même temps que les événements historiques et politiques bouleversent l'époque de manière manifeste. Parallèlement, ces mutations, dont on en retrouve le reflet dans les œuvres de cette période, accompagnent un changement majeur débutant dès la seconde moitié du siècle et perdurant au XX^e s. : l'essor de la Science et du Progrès. Cette évolution majeure est le fil conducteur de ce chevauchement de siècles, et se retrouve dans toutes les facettes de la culture, particulièrement en Littérature où le courant « scientifique » prend une place de plus en plus large.

Au début du XX^e siècle, la Grande Guerre a une incidence sur les auteurs autant que les innovations scientifiques et les nouvelles techniques continuent de se développer. Du côté de la Littérature, de nouveaux genres apparus un peu antérieurement deviennent de plus en plus prolifiques et leurs caractéristiques se fixent, sans oublier qu'elle est toujours influencée par ce courant scientifique. Pourtant, les œuvres de cette période sont toujours aussi porteuses de merveilleux, suscitent autant d'enchantement ou de crainte, mais de façons différentes.

L'œuvre de Maurice Leblanc est particulièrement intéressante à étudier pour comprendre comment la Littérature a su inclure les progrès scientifiques, la science tout en créant le merveilleux avec subtilité ; car ses œuvres se situent justement entre ces deux siècles. Celles-ci sont le miroir de cette période intense à cheval entre XIX^e et XX^e s., riche en évolutions, et présentent le lien entre merveilleux et Progrès. Arsène Lupin est le symbole de cette période transitoire, et évolutive.

Mais avant de considérer la manière dont le merveilleux est modernisé dans le corpus, il est important d'y repérer les formes traditionnelles, qui sont elles aussi omniprésentes dans la série lupinienne.

❖ Typologie du merveilleux et présence dans le corpus

- Origines et évolutions

La notion de « merveilleux » se trouve déjà au sein de la langue et Littérature antique. Le terme « merveilleux » utilisé de nos jours est issu de formes latines ayant évolué. Il est intéressant de noter dans le corpus l'omniprésence du champ lexical de l'étonnement et de la surprise, de l'admiration. Les verbes « s'étonner », « être interloqué », « surprendre » foisonnent au fil des pages ; tout comme les termes « étonnant », « surprenant », « étonnement », « stupeur », « stupéfaction » et autres « émerveillement » ou « suffoquant » ponctuent tous les récits.

Avec l'évolution de la langue et le passage au français, le « merveilleux » conserve les deux sens d'étonnement et d'admiration initiaux, mais des nuances permettent d'enrichir sa signification. Quand il désigne une situation positive, le mot « merveilleux » porte l'idée d'« extraordinaire » : l'émerveillement est donc synonyme ici de surprise et d'admiration, favorisant l'éloge. Mais lorsque les faits dépassent l'entendement et les notions de références admises comme réelles, alors le terme « merveilleux » signifie effroi voire crainte : c'est une forme d'extraordinaire, mais, cette fois-ci, négatif. De plus, à cette période, ce qui est « merveilleux » représente l'ensemble des phénomènes considérés comme surnaturels, c'est-à-dire outrepassant les limites rationnelles, la réalité logique du « référentiel » concerné selon le contexte, c'est-à-dire les bases physiques de référence issues de la réalité. Le merveilleux provoque un « sentiment d'*estrangement* » au lecteur. Malgré les évolutions et l'enrichissement de la langue, ces sens sont toujours utilisés à notre époque, même partiellement. Ils sont le reflet d'une époque passée dont l'héritage imprègne notre culture, car si les faits provoquant ces sentiments s'interprètent différemment selon le temps, les émotions restent intemporelles.

D'ailleurs, de nos jours, même si les significations du mot « merveilleux » sont plus restreintes, surtout en Littérature, le terme est toujours au centre d'œuvres, et aussi du langage. Selon *L'Encyclopaedia Universalis* (t.XIV, Paris, 1990, p. 1025), « il y a du merveilleux dans un récit quand un personnage (ou un objet) y détient et exerce un pouvoir extraordinaire ». Cette définition exprime bien comment se révèle le merveilleux dans la Littérature.

Seulement, aujourd'hui, un seul des sèmes évoqués précédemment a conservé une large place par rapport aux autres dans l'esprit populaire : celui de l'admiration. Disons plutôt que c'est celui qui est le plus « parlant » lorsque l'on évoque cette notion. Est merveilleux ce qui sort de l'ordinaire, ce qui cause une surprise, que l'on admire. Mais aussi, ce qui cause l'émerveillement est ce qui dépasse la normale, et trouble les repères. Donc la nuance d'exagération est encore importante dans le sens du mot. Et elle entraîne parfois un sentiment négatif : car ce qui est extraordinaire, aujourd'hui encore, trouble et favorise la peur, car sort de ce qui est connu. L'admiration peut susciter l'inquiétude, la crainte, par l'incompréhension. Il est donc peu étonnant que l'on rencontre des expressions traduisant ces émotions dans le corpus, telles « pâlir de peur », « défaillir », « muet de stupéfaction » ou « saisi d'effroi » ou encore « glacé de cette apparition » etc. Le merveilleux est « le langage de l'extraordinaire »¹⁴.

La notion de merveilleux est, de ce fait, difficile à délimiter dans un champ précis. Elle englobe un panel de thèmes mais aussi de techniques et d'outils narratifs, poétiques et littéraires pouvant sembler contradictoires, alors qu'en réalité ce ne sont qu'un ensemble de nuances cherchant à créer des effets et faire vaciller les repères du lecteur ainsi que des personnages, puisque le merveilleux se présente à deux niveaux : la diégèse et la narration.

Dans le langage commun, les synonymes du mot « merveilleux » sont légion, apportant eux aussi à différents degrés les nuances de sens de la notion. Les dictionnaires et encyclopédies recensent par exemple les adjectifs : admirable, étonnant, enchanteur, prodigieux, ou encore : extraordinaire, incroyable, stupéfiant, terrible... Tous ces termes sont d'ailleurs utilisés par les auteurs dans les œuvres pour faire saisir au lecteur la présence de ce « merveilleux », si difficile à décrire. Ainsi, il parvient à établir un contexte dans lequel ce qui est surprenant et admirable ou source d'effroi est mis en valeur par rapport au naturel et réel. Il n'est alors pas surprenant qu'il en soit fait mention dans le corpus. Tout cela renforce à nouveau la thèse de l'omniprésence du merveilleux au sein de l'œuvre de M. Leblanc.

¹⁴ J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Droz, 2010, p. 12.

Par ailleurs, si le merveilleux regroupe un panel d'émotions, il est aussi un ensemble de procédés dont on trouve la trace dans de grands genres littéraires. Aussi, en Littérature, le merveilleux regroupe trois veines littéraires, dans lesquels la notion est exprimée de diverses manières et génère des émotions sensiblement différentes. Ces trois sous-genres se retrouvent dans différentes littératures au fil du temps, ce qui va être évoqué juste après. Le conte féerique est l'un des plus connus. Le merveilleux y occupe une place centrale, puisque l'univers de l'histoire a ses lois propres. Le surnaturel y est considéré comme normal. Les personnages, phénomènes féeriques et événements surnaturels y sont acceptés, dans un univers où d'autres éléments sont plus réels rationnellement parlant. Le deuxième est l'Étrange. Le lecteur est, dans sa lecture, face à des comportements extraordinaires, sortant des normes, mais qui ne sont pas incompatibles avec la vraisemblance dans cet univers. Il les reconnaît mais n'est pas sans ressentir des émotions contradictoires face à ces manifestations hors du commun. La troisième veine recensée est le Fantastique, dont T. Todorov a longuement étudié les caractéristiques. Selon sa définition, le Fantastique se reconnaît à « l'hésitation » qu'il crée. Grâce à une base réelle, il instille un doute dans l'esprit du lecteur : le lecteur ne sait pas s'il est face à du surnaturel ou s'il s'agit d'une hallucination, d'un rêve. Perturbé, troublé, il hésite entre interprétation surnaturelle et rationnelle. Cette irruption terrifiante dans un contexte réel connu et normal inquiète le lecteur, qui oscille entre croire à ces événements et les nier tant ils semblent à la fois incroyables et vrais. Ces trois sous-genres ont donc chacun leurs spécificités. Mais ils s'articulent tous trois autour de la merveille : dans ces œuvres, « l'univers merveilleux obéit à ses propres lois. Il introduit dans le texte une logique à laquelle le lecteur doit souscrire pour que l'effet se produise »¹⁵. Ainsi, le lecteur n'est pas passif dans la lecture d'une œuvre merveilleuse ! Il a un rôle pour que celui-ci puisse créer des effets, même s'ils sont différents selon le sous-genre. La variété du merveilleux s'explique par ses origines et l'évolution sémantique du terme au cours du temps. Mais il ne faut toutefois pas oublier que c'est surtout grâce à la volonté des auteurs de le régénérer et de l'étoffer que le merveilleux présente différents visages. Quand on s'attarde sur les types de Littérature dans lesquels le merveilleux a un rôle prépondérant, il est aisé de constater aussi combien le contexte influe sur l'évolution et le traitement de la notion dans les œuvres. C'est pourquoi, malgré ces trois veines dominantes du genre, il est aussi nécessaire d'appréhender cette notion en diachronie. En faire une typologie évolutive permet d'obtenir un nouvel éclairage révélant des caractéristiques lui étant inhérentes. Elles sont observables dans le corpus.

¹⁵ Site : etudes-litteraires.com, « merveilleux », définition.

- Les différents types de merveilleux et leur présence dans les œuvres : héritages et nouveautés de chaque époque

Il est question de la présence du merveilleux comme d'une notion centrale dans les œuvres littéraires à travers le temps. Les spécialistes de la Littérature s'accordent à considérer le merveilleux littéraire comme l'ensemble des faits présentés dans une œuvre contredisant les lois rationnelles établies par le monde réel, mais sans pour autant sortir du vraisemblable, le rendant ainsi acceptable pour les protagonistes dans la diégèse, et pour le lecteur, tout en suscitant l'émerveillement et une forme d'admiration.

Grâce à cette définition, élémentaire, il est plus facile de comprendre pourquoi le merveilleux a ainsi pu imprégner la Littérature de toutes les époques et sous différentes formes. Si on le retrouve dès l'Antiquité, le merveilleux est aussi largement présent dans les œuvres médiévales, puis dans les contes du XVII^e siècle. Et il n'est pas absent, loin de là, de la Littérature plus moderne, qu'il s'agisse de la Littérature du XIX^e siècle ou la Littérature contemporaine. Chaque période a utilisé les matériaux antérieurs, mais en a également créé de nouveaux, ce qui n'a eu de cesse d'enrichir la notion et la renouveler. C'est pourquoi le merveilleux a tant de facettes et semble toujours se régénérer, et s'actualiser sans pour autant nier ses origines.

Étudier chaque type de merveilleux permet de mieux en comprendre les limites, les contours et les évolutions. Et surtout, en abordant chacun avec pour exemplifier les œuvres relatives à Arsène Lupin, nous verrons combien cette notion complexe en est le centre.

- **Mythes de l'Antiquité**

Le merveilleux imprègne les mythes les plus anciens, et pourtant il est de nos jours toujours inspirant. Les mythes fondateurs ont traversé le temps, se sont construits et enrichis, et ainsi sont devenus la base de notre culture et la source de nombreuses autres œuvres artistiques.

Le terme « mythe » est issu du grec « muthos » signifiant « récit épique, fabuleux, conte ». Dans l'Antiquité, le mythe est le récit légendaire d'exploits fabuleux, merveilleux, transmis par la tradition, et ayant pour objectif de fournir une explication à des phénomènes perçus comme extraordinaires. Ne serait-ce que par cette définition, il est possible de saisir l'importance du merveilleux dans le mythe antique. Selon les civilisations et les périodes antique, les formes de mythes varient et évoluent.

Certains littérateurs considèrent par exemple les livres de la Genèse et de l'Exode comme des mythes au sein de la Bible. Ceux-ci diffèrent, dans l'usage et la forme du merveilleux, des mythes gréco-latins. La Genèse retrace par exemple la Création, ou le Déluge. Ici, le merveilleux n'est pas magique comme dans les contes de fées, et l'émerveillement n'est pas dû aux motifs de dieux ou semi-dieux héroïques : l'action d'un créateur source de toute chose, l'idée d'un jardin d'Éden paradisiaque, la capacité d'un homme de construire une arche et sauver tous les animaux de la destruction divine sont les motifs « extraordinaires », sortant de la normalité, source d'admiration pour le lecteur.

Pour les grecs, les récits fondateurs sont les mythes les plus transmis, avec les mythes héroïques, les épopées. Ces récits semblent merveilleux car y sont insérés de nombreux éléments mythologiques dans un cadre référentiel réel. Toutefois, ce merveilleux peut être positif : les héros, la Nature luxuriante, l'Olympe, mais également terrible et source d'effroi : cruauté des êtres divins, monstres, Enfers... L'action centrale de dieux aux pouvoirs surnaturels mais aux défauts humains, les métamorphoses des choses et des êtres, la présence d'êtres irréels ou l'omniprésence d'une Nature personnifiée, sont la base des récits fondateurs antiques, expliquant les origines en mêlant réalité et fable. De plus, la Littérature antique a continué de lier le merveilleux admirable à l'Histoire dans le mythe de l'Âge d'or chez les Latins, ou de la Guerre de Troie, bâtissant ainsi une civilisation dont la culture est semée de motifs merveilleux servant de leçons aux lecteurs. Le merveilleux des mythes crée des effets et impressionne le lecteur, tout en marquant la Littérature et se prolongeant dans le temps.

En effet, ces mythes sont toujours de mise de nos jours et ont influencé notre civilisation, qu'il s'agisse de l'empreinte biblique ou gréco-latine. Le plus remarquable, c'est que les mythes ont également toujours eu une grande incidence sur les auteurs. A travers le temps, ces récits ont été enrichis et plus ou moins transformés, à moins que les matériaux merveilleux ou les ressources littéraires des mythes n'aient été repris dans les œuvres. C'est le cas chez Maurice Leblanc dans la série d'Arsène Lupin. Au fil des aventures du héros, il est possible de noter des similitudes ou des rappels des mythes antiques. Sans compter que l'auteur use des mêmes techniques littéraires pour lui-même bâtir le mythe de son héros gentleman-cambrioleur, en le dotant d'une aura héroïque voire quasi divine. Comment cela ?

Premièrement, lorsqu'on lit les œuvres, on trouve de nombreuses références aux mythes anciens et à la Littérature antique. Dans *L'Aiguille creuse*, par exemple, alors que le jeune Isidore Beautrelet s'éveille pendant un petit voyage en compagnie du héros, « Lupin lisait. Beautrelet se pencha pour voir le titre du livre. C'était *Les Lettres à Lucilius*, de Sénèque le philosophe »¹⁶. Ou bien, Arsène Lupin se compare à Alexandre, le héros autant légendaire qu'historique de l'Antiquité. Sans compter les nombreux rappels aux personnages ou faits issus de la mythologie tout au long du roman, comme « Vénus » ... Dans cette même œuvre, c'est surtout l'aventure elle-même qui est une épopée digne des récits antiques. En effet, l'enjeu est de découvrir le secret de l'Aiguille en remontant l'Histoire jusqu'aux temps antiques, en bravant les épreuves et les opposants, au péril même de la vie. Arsène Lupin est cet être quasi divin, ce « Roi de l'aventure » qui a su le découvrir et récolter tout le « trésor » de ce « royaume étrange et surnaturel » ! De plus, le « trésor des Rois de France » ne date pas seulement de l'époque glorieuse de Louis XIV, mais de Jules César : dans ses « lointaines époques où des hordes de barbares chevauchaient le vieux monde ! »¹⁷. A. Lupin en raconte la légende, semi-historique semi-mythique, dans l'œuvre à différentes reprises. Il remonte aux origines de ce trésor, ce « mythe » (selon le narrateur) dont il se dit l'héritier, et de sa cachette, cet « antre cyclopéen », en lui montrant le mur des « propriétaires » de l'Aiguille dont le premier est « César » par exemple, ou en lui présentant des œuvres antiques comme une « Vénus grecque » ou un « Apollon de Corinthe »¹⁸. L'aventure de *L'Aiguille creuse* fait penser aux quêtes des récits homériques, dont le héros devient un mythe, comme l'est devenu Arsène Lupin avec ce roman.

¹⁶ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, in *Les Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, Omnibus, 2012, p. 409.

¹⁷ *Ibid.*, p. 420-421.

¹⁸ *Ibid.*, p. 436.

De ce fait, l'aventurier n'est plus seulement le voleur gentleman, mais aussi un homme hors du commun capable de comprendre et élucider les mystères du passé, tout en créant sa propre légende, ce qui amène alors les autres personnages tout comme le lecteur à l'admirer et à entretenir son mythe : « A. Lupin devint cette sorte d'être vraiment disproportionné [...], ce miracle impossible » avec des « ressources de génie », un « maître »¹⁹. La preuve en est que, aujourd'hui, ce roman est encore l'aventure la plus prisée d'A. Lupin. Maurice Leblanc s'est donc inspiré de l'exemple des anciens pour écrire l'épopée de son héros, en insérant par touches le merveilleux qui sied au mythe.

Mais il n'y a pas que dans ce roman que le lecteur peut retrouver des mentions du passé. Dans le recueil de nouvelles du corpus, les occurrences sont nombreuses. Le vocabulaire ou les expressions utilisés par l'auteur rappellent qu'il s'en est inspiré. Par exemple, dans la nouvelle *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, le fait que le télégraphe ne contienne pas la fin du message révélant l'identité d'emprunt du héros laisse penser à un coup du sort, le « fatum » latin protégeant le mystérieux voleur, et suscitant nombre d'émotions. Dans la nouvelle suivante, A. Lupin est érigé en être supérieur, un surhomme comme les demi-dieux mythiques :

« Pour A. Lupin, est-ce qu'il existe des portes, des pont-levis, des murailles ? A quoi servent les obstacles les mieux imaginés, les précautions les plus habiles, si A. Lupin a décidé d'atteindre le but ? »²⁰.

Cette accumulation de questions rhétoriques, un peu exagérées, permet au narrateur, qui entre ici dans les idées du personnage, de pousser le lecteur à admirer celui qui est plus fort que les éléments. Il prend donc une dimension merveilleuse et mythique, dont la réputation est entretenue par ses aventures. Il est dit du héros dans cette nouvelle : « A. Lupin excit[e] à tel point les imaginations, que les histoires les plus fantaisistes »²¹ sont écrites à son sujet, tout comme les récits mythiques galvanisent l'imaginaire du public. De la même façon, dans *Herlock Sholmes arrive trop tard*, la discussion des convives au sujet d'Arsène Lupin traduit l'ampleur mythique que celui-ci a acquise. Elle est aussi utile pour convaincre le lecteur de la grandeur du héros en évoquant toutes ces capacités tenant du merveilleux. Grâce à cette énumération de faits et l'évocation des émotions dont ils sont la cause, le lecteur se trouve embarqué dans cette admiration commune pour le héros aux frasques évoquées déjà comme mythiques dans les conversations.

¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹ *Ibid.*, p. 30.

Dans *L'Évasion d'A. Lupin*, il est fait mention des « secrets qu'A. Lupin était le seul à connaître » et surtout il y est décrit comme un homme « d'aujourd'hui, ou plutôt de demain »²², auréolant ainsi le héros de mystère, capable de transcender le temps, tel un héros antique.

Enfin, ce sont parfois dans de petites expressions qu'il est possible de retrouver des éléments relevant de la tradition latine. Par exemple, lorsqu'il est question de son évasion devant avoir lieu, le narrateur emploie l'adjectif « fatal », renvoyant à l'idée latine, le destin, la fatalité, que le « fameux Arsène Lupin » maîtrise ici puisque celle-ci est « inévitable »⁹, comme cela a été stipulé précédemment. Ce pouvoir surhumain et l'évocation de cette notion dans ce contexte sont une manière de le rendre d'autant plus merveilleux, et de marquer le lecteur. Sans oublier les nombreux renvois à l'Art gréco-romain ou aux citations latines omniprésentes dans toutes les œuvres, comme les tableaux représentant « des scènes mythologiques » dans *L'Aiguille creuse* à la page 309.

Ainsi, en plus de se servir de la culture antique merveilleuse, l'auteur construit dès le premier recueil et le premier roman de la saga une image mythique de son aventurier. Dans la diégèse, le héros acquiert une renommée par ses œuvres et sa personnalité auprès des autres personnages, et dans la narration, le lecteur est conquis par cet être presque surnaturel lui rappelant les grands noms mythiques. Maurice Leblanc introduit donc le merveilleux de source antique de différentes façons, et use de procédés similaires aux poètes antiques pour construire le mythe d'Arsène Lupin.

²² *Ibid.*, p. 44.

- **Légendes du Moyen-Âge**

Les récits antiques et la tradition n'ont cessé de se perpétuer. Cependant ces récits se sont diversifiés et adaptés aux évolutions de la société au fur et à mesure de leur transmission. C'est la raison pour laquelle le sens de la notion du « merveilleux » et ses différentes formes dans les œuvres littéraires ont également changé, engendrant le développement de nouvelles nuances. Au Moyen-Âge, le merveilleux est une notion essentielle dans la Littérature. Elle se définit comme la manifestation d'un écart culturel entre les valeurs de références et les qualités d'un autre monde présenté dans les œuvres. Comme l'explique L. Guyenot, « le merveilleux renvoie encore à la réaction de stupeur »²³ dans la Littérature médiévale. Donc, est merveilleux ce qui crée la surprise face au surnaturel et à l'extraordinaire (vis-à-vis des domaines du réel), une stupéfaction qui peut être source d'admiration positive, ou d'effroi et de crainte. Il ne faut pas non plus oublier qu'au Moyen-Âge, même si la culture antique est encore présente, le merveilleux chrétien, sacré, a pris une place plus importante. Les « miracles », nommées « merveilles », scènes d'apparition divine ou lieux religieux telles les églises, deviennent des ornements fabuleux dignes d'éloges dans les œuvres, alors que la sorcellerie, les punitions providentielles ou autres scènes magiques à l'aspect négatif permettent de créer un effet merveilleux suscitant crainte et effroi. Au-delà de ce point, comment s'exprime donc le merveilleux dans les œuvres de cette époque ?

Déjà, la merveille est au cœur de l'intrigue puisque le héros, être doué de qualités admirables, part en quête, surmontant les épreuves et les rencontres avec des êtres surnaturels. Et puis, il y a le merveilleux des lieux et des personnages. Comme dans les mythes antiques, il est souvent question de « l'autre monde » dans la littérature médiévale : le monde des morts (Enfers, Hadès) surtout, mais aussi les forêts enchantées avec druides et autres fées ou monstres stupéfiants. Les châteaux, à la fois beaux et dangereux sont autant source d'enchantement que de peur, tout comme les lieux étapes que sont les lacs et les cimetières. Les personnages surnaturels, les plus typiques de la Littérature du Moyen-Âge sont les fées, les nains, les druides, mais aussi les « damoiselles » qui ont certains pouvoirs sur le héros, souvent chevaleresque. Enfin, les auteurs utilisent différentes techniques pour créer le merveilleux par l'écriture dans le texte.

²³ L. Guyenot, *La Mort féérique : Anthropologie du merveilleux du XII^e au XV^e siècles*, Ganimard, 2011.

Par exemple, pour créer des effets d'hésitation et de doute chez le lecteur, le merveilleux est atténué pour sembler plus réel : le texte propose des suggestions implicites ou à l'inverse intensifie certains faits par un vocabulaire évocateur. Au contraire, parfois, l'auteur inverse le système de référence : en incluant quelques éléments réels dans une structure où le merveilleux domine, celui-ci est mis en exergue. La forme du texte, très poétique, et la volonté de l'auteur de donner à son œuvre une « senefiance », influent également sur sa manière d'intégrer le merveilleux. Ainsi, même en cette riche et longue période de bouleversements, le merveilleux s'est enrichi et a toujours une place de choix dans la Littérature. Bien que complexe, et moins présente dans les aventures d'Arsène Lupin, la merveille telle qu'elle est présentée au Moyen-Âge n'est pas absente. Dans les différentes œuvres, il est intéressant d'observer que l'auteur a distillé des formes de ce merveilleux magique, tout en détails. Il s'est nourri de cet héritage littéraire, ce qui donne une dimension encore plus originale à son travail.

Tout d'abord en utilisant des motifs merveilleux rappelant la période du Moyen-Âge. Le texte est donc parsemé de termes faisant référence au merveilleux : Arsène Lupin se voit doué d'un « pouvoir miraculeux et illimité » dans la première nouvelle, ou bien il est question du Baron « Satan » et de ce « diable d'Arsène Lupin » dans la seconde, ou encore à de nombreuses reprises son intelligence et ses actes y sont définis comme « merveilleux ». Toujours dans cette deuxième nouvelle, *Arsène Lupin en prison*, la description de « l'étrange petit château féodal du Malaquis » n'est pas sans faire penser à celles des écrits moyenâgeux, avec ses « tourelles sombres », son « souterrain », sa « cour d'honneur » mais aussi « ses admirables collections » et ses « autres merveilles » témoins de « ses mystérieuses légendes »²⁴. La nouvelle *Herlock Sholmes arrive trop tard* est intéressante sur ce point. L'intrigue se déroule au Château de Thibermesnil, présentant une « salle des gardes » dans la « tour Guillaume », et des « croisées ogivales » typiques des lieux merveilleux de la Littérature médiévale. Et ce qui le rend d'autant plus miraculeux, ce sont « les incomparables richesses accumulées au fil des siècles par les sires de Thibermesnil », et surtout l'énigme datant de la construction du château, source d'aventures et de mystère « indéchiffrable »²⁵. Cette narration et les dialogues font entrer le lecteur dans cette ambiance aussi mystérieuse qu'enchanteresse. Et, ainsi, Arsène Lupin apparaît comme le héros d'une épopée déchiffrant l'énigme pour parvenir au but, même si l'enjeu est ici un vol de grande envergure.

²⁴ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, Op. cit, p. 22.

²⁵ *Ibid.*, p. 123-124.

Comme tous les héros de Littérature médiévale merveilleuse, il fait par ailleurs preuve de qualités chevaleresques, surtout envers « Mademoiselle Underknown » à laquelle il souhaite plaire : il va même jusqu'à rapporter son butin en se mettant en danger pour ne pas perdre les faveurs de la « belle créature »²⁶ ! L'auteur pose donc son cambrioleur en chevalier des récits merveilleux passés. Mais il n'y a pas que dans cette nouvelle qu'Arsène Lupin se dévoile chevaleresque selon les critères du Moyen-Âge. La nouvelle *L'Arrestation d'Arsène Lupin* en est un bon exemple : à bord du transatlantique, Arsène fait la connaissance d'« une de ces magnifiques créatures » qu'est miss Nelly Underknown, qui a « une cour, des fervents, des enthousiastes », auprès de qui le jeune homme pose « sa candidature de flirt », ses « hommages » et lui offre « protection »²⁷. Tout ce vocabulaire plonge le lecteur dans une ambiance d'amour courtois entre la suzeraine et l'amoureux éperdu des poèmes merveilleux. L'auteur se sert de cet imaginaire pour créer de l'admiration autour de son personnage, et pour intégrer implicitement une atmosphère à la fois poétique et merveilleuse, par la narration interne du personnage principal lui-même. Ainsi, l'émerveillement est suscité autant que le merveilleux est source d'émotions. Notons aussi qu'Arsène Lupin prend l'identité du « chevalier Floriani » dans *Le Collier de la Reine*, nouvelle dans laquelle il est un « audacieux personnage » créant de l'émotion par « le mystère » de sa personnalité et sa « correction » parfaite lorsqu'il dévoile la vérité sur l'affaire du Collier comme « une petite comédie de sorcier de salon »²⁸.

Cependant, l'empreinte du merveilleux médiéval n'est pas seulement repérable dans le recueil. Le roman de *L'Aiguille creuse* fourmille tout autant de mentions à ces formes d'émerveillement. Là encore, la première partie de l'intrigue a lieu dans un vieux château dont le « monastère [était] si célèbre au Moyen-Âge »²⁹, celui d'Ambrumésy. Dès les premières lignes de l'œuvre, ce motif typique du merveilleux médiéval se dessine pour créer une ambiance particulière. L'auteur fait une énumération des caractéristiques de « l'ancienne abbaye » : « silhouettes tragiques, colonnes tronquées, ogives incomplètes, ébauches de portiques et lambeaux d'arcs boutant »¹⁷ ou encore des « ruines ». Lorsque le jeune Isidore Beautrelet découvre le corps de celui qu'il pense être Arsène Lupin, il se trouve dans la partie sacrée du domaine, et comme nous l'avons vu, le merveilleux sacré est une facette importante de la Littérature médiévale pour créer de l'émerveillement.

²⁶ *Ibid.*, p. 14

²⁷ *Ibid.*, p. 76.

²⁸ *Ibid.*, p. 312.

²⁹ *Ibid.*, p. 331.

Cet endroit suscite des émotions chez les personnages et le lecteur : le comte et M. Filleul sont mortifiés par la « profanation » de la chapelle car celle-ci est pour eux sacrée et source d'émerveillement. Autre exemple, au chapitre 6, Louis Valméras, (un alias du héros évidemment) accompagné d'I. Beautrelet, semble être un chevalier des récits épiques merveilleux : il entre dans le Château de l'Aiguille, s'expose aux dangers pour sauver Mademoiselle de Saint-Véran qui finit par l'épouser, lui qui « avait contribué si vaillamment à son salut »³⁰. Ce personnage chevaleresque attire le lecteur et instille du merveilleux dans cette aventure pleine de rebondissements.

Mais le nœud de l'enquête et le personnage d'Arsène Lupin ne sont pas en reste pour conférer au roman du merveilleux. Le mystère de l'Aiguille, tel que l'énonce le héros au chapitre 6, est un « secret » remontant tôt dans l'Histoire, contenant des faits tellement étonnants qu'ils en semblent irréels et si mystérieux qu'ils paraissent magiques. De plus, celui-ci est qualifié « d'indéchiffrable document » que seul Arsène Lupin a su comprendre par le « sortilège d'un génie vraiment extraordinaire ». Cette expression et le lexique qui y est associé tout au long du texte augmentent cette impression merveilleuse et créent de l'admiration ainsi que de la curiosité chez le lecteur et chez les protagonistes. Tous admirent et sont ébahis par le secret autant que par celui qui a su trouver « l'insoluble solution », comme l'exprime ce paradoxe. Cette « incroyable histoire » suscite un étonnement particulier, puisque, au-delà du fabuleux, elle crée aussi une certaine crainte par son aspect « obscur »³¹ et quasi mystique, comme le sont souvent les intrigues médiévales.

Enfin, au-delà de ses capacités hors du commun pour déchiffrer le mystère, Arsène Lupin est le héros qui attire l'attention des autres personnages. Isidore Beautrelet le considère comme un être merveilleux : « quel génie que cet homme » s'écrie-t-il ou pense-t-il à plusieurs reprises. Comme les fées et adjuvants de la Littérature médiévale, A. Lupin semble doté de pouvoirs magiques, exceptionnels, maîtrisant les événements, apparaissant et disparaissant fabuleusement, résolvant les plus difficiles énigmes, survivant à tout, même à la mort. Et surtout, il est encore, dans cette aventure, celui qui veut conquérir Raymonde de Saint-Véran, la belle finalement prête à tout pour lui, et qui « sacrifie [ses] trésors, [sa] puissance, [son] orgueil... tout », et même sa carrière de cambrioleur. Il veut devenir « honnête homme »³² pour la demoiselle aimée. Cette romance empreinte de merveilleux, qui fait faire des choses hors du commun aux personnages, est en filigrane tout au long du roman.

³⁰ *Ibid.*, p. 390-392.

³¹ *Ibid.*, p. 390-392.

³² *Ibid.*, p. 446.

Et les rebondissements parfois surprenants (et donc créant le merveilleux de l'histoire) lui étant liés permettent l'avancement de l'intrigue, tout comme l'amour courtois est au centre du roman du Moyen-Âge. Difficile pour le lecteur de ne pas s'extasier de cela, de ne pas ressentir les émotions extrêmes des personnages, tout comme dans la diégèse le public en est « bouleversé ». Dans le roman le plus connu de Maurice Leblanc donc, le merveilleux est omniprésent aussi parce que l'auteur actualise un imaginaire, et des formes de merveilleux, issus de l'époque médiévale, ou plutôt il réutilise les motifs importants du Moyen-Âge ayant circulé jusqu'à lui.

Ainsi, les motifs merveilleux, le lexique ou les références issus de la culture du Moyen-Âge sont un héritage important de l'œuvre de Maurice Leblanc lui permettant de susciter la merveille.

- **Contes de fées du XVII^e et XVIII^e s.**

Forme spécifique du « conte merveilleux », le conte de fées est l'un des sous-genres du merveilleux les plus développés et connus. Le « conte de fées se déroule dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle [...]. Il ne viole aucune norme ; il fait partie des choses »³³ dans le référentiel mis en place. La merveille est donc au cœur des contes. La période la plus féconde en contes de fées est le XVII^e. Même si les premiers contes ont une origine orale bien plus ancienne, comme *La Belle et la Bête*, ou bien remontent à la Renaissance italienne, c'est au siècle de la Querelle des Anciens et des Modernes que des auteurs de renom travaillent sur la base de ces matériaux merveilleux, culture populaire et folklore initialement transmis oralement. En cet Âge d'or du Classicisme, la merveille devient la base d'une nouvelle forme de Littérature très prisée. Son but est de distraire tout en enseignant. Ce genre savant, prisé dans les salons, se fait même parfois parodique. Bien qu'il soit aussi un genre léger et mondain, il distille des pensées moralisatrices, et les conteurs usent de structures narratives universelles tout en conservant au conte sa singularité. Les spécialistes, tels Aarne et Thompson, Propp ou Greimas ont d'ailleurs établi des schémas de ce sous-genre passionnant, avec ses motifs, ses personnages stéréotypés et son esthétique « naïve ». Les contes de Charles Perrault et de Madame d'Aulnoy narrent des histoires où les héros (stéréotypés) réalisent une quête initiatique dans une temporalité floue, surmontant épreuves et opposants, et gagnant leur récompense dans un univers où le surnaturel est considéré comme normal. Pas étonnant donc pour le lecteur de côtoyer, au fil de sa lecture, animaux parlants, fées et autres phénomènes irrationnels. Le lecteur du conte merveilleux n'est pas surpris qu'une « bonne fée » vienne en aide face au dragon au milieu d'un bois luxuriant ou que la princesse dorme cent ans. Il sait que ces motifs sont inhérents au genre, et c'est ce qui lui plaît. L'invasion du merveilleux, ici du surnaturel et féérique accepté, dans l'histoire, est ce qui lui permet de prendre du plaisir, car il apprécie d'admirer l'extraordinaire et se laisse imprégner de cette ambiance hors de son référentiel réel. Son plaisir est l'enjeu du conte et du travail du conteur, qui utilise tout de ce qui relève de la « magie » pour faire entrer le lecteur dans une ambiance enchanteresse et édulcorée suscitant admiration et émotions douces.

³³ *Encyclopaedia Universalis*, t.IX, Paris, 1984, p. 284.

Ouvert à un autre monde par le conte, le lecteur est enchanté par ce qui sort de l'ordinaire, peut en saisir le but pédagogique : il perçoit la leçon sans en être gêné grâce aux éléments merveilleux omniprésents, et parfois à la parodie dissimulée. Le conteur peut donc transmettre ses idées grâce à l'utilisation du merveilleux, en les insérant par les motifs ou l'implicite.

Ainsi, malgré sa réputation de genre populaire et léger qui l'a empêché de trouver une place d'honneur dans la Littérature, le conte de fée est un genre majeur faisant un plein usage du merveilleux, qui a connu un succès fulgurant. Succès qui n'a jamais faibli au fil du temps. Ce sous-genre n'a cessé d'être source d'inspiration pendant les siècles suivants. Par exemple, les contes ont été illustrés tout au long du XVIII^e siècle, donnant de nouvelles représentations du merveilleux. Cela sera approfondi plus loin. Le théâtre féerique, lui, s'est développé au XVIII^e et première moitié du XIX^e. Ce genre issu du conte correspond à une adaptation sur scène de contes de fées connus, se voulant spectaculaire. Le merveilleux y est exacerbé. La « féerie »³⁴, comme l'explique R. Martin, est avant tout un spectacle visuel, dans lequel chaque tableau doit éblouir grâce à des décors et des costumes suscitant l'émerveillement, au détriment du texte : il existe une réelle « dichotomie [...] entre la beauté visuelle des spectacles et la pauvreté du texte ». Le but des metteurs en scène de ces pièces n'est pas d'émouvoir par les mots ou la beauté du texte mais par l'extraordinaire créé sur scène. Les aspects les plus merveilleux des contes sont mis en exergue, ne gardant de l'intrigue que le canevas, le reste est adaptation. Mêlant musique, chant et danse, le théâtre féerique est à relier au ballet de cour de la Renaissance et au théâtre à machines dont il s'inspire. Les contes adaptés sur scène pouvaient aussi prendre la forme d'opéra, comme ce fut le cas pour *Le Serpentin vert*. Cette forme théâtrale connaît un vif succès auprès de la bourgeoisie de cette époque, friande des intrigues aux traits de vaudeville dans lesquelles se mêlent féerie et mélodrame, et avide de sensations par la présence du paranormal. Les courants artistiques du début du XIX^e s. s'intéressent grandement au folklore et au surnaturel, comme le Romantisme qui prône ce retour au passé merveilleux, et c'est pourquoi les pièces féeriques connaissent un tel essor. C'est une manière de réutiliser le genre du conte en le détournant, pour « magnifier » les épisodes magiques ou les métamorphoses, grâce à la machinerie et aux costumes, pensés pour étonner. Ce qui émerveille par divers procédés dans les contes doit stupéfier encore plus par la mise en scène dans le théâtre féerique. Cependant, la féerie s'essouffle vite, car le public se lasse de ses pièces exagérées, qui se ressemblent toutes.

³⁴ R. Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1751-1866)*, Champion, 2007.

Il se désintéresse de ce genre théâtral sans intérêt littéraire par rapport aux contes initiaux. Dès la seconde moitié du XIX^e s, il se tourne alors vers une nouvelle technologie semblant extraordinaire : le cinéma. Cela explique que la féerie soit plutôt méconnue, alors que le conte de fée est toujours aussi prisé.

Aujourd'hui encore, le conte merveilleux fait partie intégrante de la culture littéraire. Comment donc Maurice Leblanc a-t-il inséré dans son texte des motifs du conte sans faire perdre à son texte sa fluidité et son originalité ?

Tout d'abord, il faut noter que dans leur structure, les aventures d'Arsène Lupin peuvent parfois prendre la forme des contes. Si les récits ne débutent pas par le célèbre « il était une fois », ils n'en racontent pas moins l'histoire d'un héros vivant une aventure initiatique dont il ressort transformé. C'est par exemple le cas dans la nouvelle *Le Coffre-fort de Mme Imbert*, dans laquelle il se fait « rouler » « proprement dans les grands prix »³⁵ ce qui lui sert de « leçon ». Ici, l'histoire a une fonction didactique, presque moralisatrice de la part de Lupin, comme il y en a une dans les contes (bien que ce schéma initiatique ne lui soit pas propre). Il en est de même dans le roman de *L'Aiguille creuse*, mais pour le personnage d'Isidore Beautrelet : le jeune homme vit une grande expérience en luttant contre Arsène Lupin, ce qui le fait grandir. Lupin lui donne même des conseils et tire avec lui leçon des expériences lors de leur rencontre chez le narrateur, par exemple. Ce qui est d'autant plus intéressant dans cette aventure, c'est que, dans les articles que le héros envoie à la presse, il écrit de manière à présenter les faits comme un conte. Au chapitre 6, Arsène Lupin établit la « vérité » sur le mystère de l'Aiguille creuse en utilisant le passé simple et l'imparfait (pages 391-392), temps passés de narration ; il met en avant les personnages principaux et les rebondissements, insère des dialogues, et crée des effets de merveilleux par des motifs paraissant irréels ou magiques, avant de parvenir à une « conclusion irréfutable ». Il y a donc une double énonciation dans cette partie du roman, puisque Lupin raconte une histoire aux lecteurs des journaux dans la diégèse que le narrateur fait vivre au lecteur du livre ! Et celle-ci suscite la surprise et la curiosité puisque les éléments narrés tiennent du merveilleux. Il en est de même dans *Le Collier de la Reine*, puisque la nouvelle commence par un rappel de l'histoire merveilleuse du collier puis du mystère étonnant de son vol. En insérant ces séquences, l'auteur rend l'aventure merveilleuse.

³⁵ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, Op. cit, p. 113.

Il y a aussi, dans le travail de Maurice Leblanc, une véritable volonté d'insérer le lexique du merveilleux. Que ce soit dans le recueil des nouvelles ou le roman, il y a de nombreuses occurrences relatives au conte de fées ou des références à cette littérature. Arsène Lupin est par exemple décrit comme « l'homme aux mille déguisements »³⁶ dès le début de la première nouvelle, rappelant ici les contes orientaux dont les matériaux sont prisés au XVII^e siècle. A cette époque, les *Contes des Mille et Une Nuits* arrivent en France et connaissent un vif succès, car la matière et la forme orientale dans lesquelles ils sont présentés ouvrent sur un autre univers, exotique, et une autre manière de conter. Beaucoup sont traduits et enrichis par des auteurs français, notamment Antoine Galland. Dans une autre nouvelles, les actes de Lupin ont « un air de prodige », sont « tout bêtement merveilleux »³⁷ ou bien son pouvoir est défini comme « miraculeux et illimité », comme le dit Ganimard. Et dans *L'Évasion d'A. Lupin*, ce sont les termes « surnaturel », « merveilleusement » et « miraculeux »³⁸ qui jalonnent le texte, prononcés par d'autres protagonistes ou par le narrateur, renforçant l'impression de merveilleux féérique.

L'Aiguille creuse présente aussi des échos au conte merveilleux, en faisant du héros un personnage de conte, dans un contexte presque surnaturel parfois. Par exemple, celui-ci est nommé le « roi de féerie »³⁹, capable de faire disparaître « comme par magie » Sholmes et Ganimard, capable lui-même d'apparaître et disparaître sous différents visages comme par « enchantement » et de vaincre même la mort. Ses capacités hors-normes le rendent admirable comme les héros des contes de fées, et les nombreux rebondissements de l'intrigue, jusqu'au cadre de l'Aiguille d'Étretat, font penser à certains contes féériques créant l'émerveillement.

Et puis, comme dans les contes, il y a toujours dans les aventures du gentleman de nobles personnages et une demoiselle à conquérir. Arsène Lupin est lui-même le « Bernard d'Andrézy », le « Chevalier Floriani » invité chez la noble famille des « Dreux-Soubise », ou celui qui est l'hôte du château de Thibermesnil... Tandis que la première partie du roman se déroule au château du « Comte de Gesvres », que la noble demoiselle à conquérir est « Raymonde de Saint-Véran », et qu'A. Lupin est le riche et charmant « Louis Valméras » ... Est donc instauré un contexte de luxe, d'Art et de magnificence favorisant le merveilleux et suscitant l'enchantement, comme le lecteur le ressent lorsqu'il lit un conte.

³⁶ *Ibid.*, p. 12.

³⁷ *Ibid.*, p. 16-17, 34.

³⁸ *Ibid.*, p. 43, 51.

³⁹ *Ibid.*, p. 356.

Quant au lieu qu'est l'Aiguille creuse, ses souterrains et les trésors que celle-ci recèle, il ne peut que créer la stupeur et l'émerveillement des personnages comme du lecteur, telle celle de Beautrelet au chapitre 10 : « Beautrelet avait connu des bien surprises [...] Ce n'était pas que de l'étonnement, mais de la stupeur », un « éblouissement » face à ce « royaume étrange et surnaturel », qui le rend « éperdu de curiosité »⁴⁰. D'ailleurs lors de cet épisode, les dialogues et la ponctuation, comme ceux des contes, augmentent les effets perçus par le lecteur, ressentant plus d'émotions, et donc créent des moments merveilleux.

Enfin, si certaines des nouvelles se terminent bien, à l'image de certains contes, comme c'est le cas dans *La Perle noire*, *L'Evasion d'Arsène Lupin* ou la nouvelle *Le Mystérieux Voyageur*, d'autres sont plus tragiques. Le meilleur exemple est le dénouement du roman. Si à la fin du dernier chapitre le lecteur pense que le gentleman-cambrioleur pourra finir par vivre « paisiblement », le « méchant » Sholmes tue la demoiselle et plonge le digne héros dans « la douleur », ce qui est un « spectacle pitoyable »⁴¹. Ici, pas de fin heureuse mais matière à réflexion pour le lecteur, comme en avaient aussi vocation certains contes merveilleux.

Ainsi, les œuvres de M. Leblanc reprennent bien l'héritage des auteurs-contes du XVII^e siècle, de manière explicite ou par la reprise de motifs plus nuancés et subtils.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 432, 437, 438.

⁴¹ *Ibid.*, p. 449.

- **Veine fantastique du XIX^e**

Alors que le XIX^e siècle est une période où le réalisme et la science sont maîtres, même en Littérature, le merveilleux n'a toutefois pas disparu. Les auteurs ont su faire fructifier cet héritage en intégrant de nouvelles formes d'écrit, en se servant des matériaux déjà connus, mais également en renouvelant le genre.

La veine fantastique propose une approche inédite et singulière du merveilleux. Car, cette fois, le surnaturel doit dérouter : les protagonistes de l'histoire, autant que les lecteurs, doivent avoir une hésitation quant à la possibilité de l'évènement merveilleux dans un contexte réel. Les évènements surnaturels ne sont pas admis et acceptés dans les récits fantastiques, ils doivent surgir dans un contexte ancré dans le réel, et donc doivent « occuper le temps de l'incertitude »⁴² pendant lequel le lecteur se demande si ce surnaturel peut s'incruster dans les faits réels de l'intrigue. Cette intrusion crée des émotions négatives chez le héros et le lecteur : le fantastique relève d'un merveilleux qui fait inquiète voire effraie. C'est ce ressort qui définit le genre, et c'est pourquoi on le retrouve dans différents types de Littérature encore aujourd'hui : nouvelle fantastique, policier, roman d'aventures... La littérature fantastique devient un genre à part entière au XIX^e siècle en France par les motifs et personnages qui le définissent, tandis que parfois les œuvres présentent seulement une ambiance ou des passages fantastiques. Il est travaillé par de grands auteurs, tel Maupassant et B. d'Aurevilly abordant les thèmes de la mort, de la folie, du « mal » et de la sexualité. Ceux-ci sont en eux-mêmes des thèmes où le doute et la peur sont mêlés, et qui transmettent aussi ces émotions. Le lecteur est donc rapidement pris dans cet engrenage. L'auteur touche au but en favorisant un climat d'inquiétude dans son œuvre par l'usage du merveilleux. Et plus le siècle avance, plus le fantastique évolue. En fin de siècle, une part de fantastique se dévoile dans le Symbolisme, ou dans le mouvement Décadent par exemple. Ceci traduit également la volonté des écrivains du XIX^e d'« offrir un merveilleux spécifiquement moderne »⁴³ : pour eux, la question du merveilleux est un problème littéraire crucial. Ils cherchent à le réinventer tout en usant des techniques traditionnelles. Cette volonté de nouveauté tout en gardant l'héritage culturel est très importante dans la veine fantastique. Cependant, le foisonnement du genre a masqué la présence d'un merveilleux moins effrayant et plus positif dans les autres formes littéraires, comme en poésie, par exemple. C'est donc la veine fantastique qui s'est illustrée dans le renouveau du merveilleux au XIX^e siècle.

⁴² T. Todorov, *Introduction à la Littérature fantastique*, chap.1, éditions Seuil, 1970.

⁴³ J-B. Baronian, *Panorama de la Littérature fantastique de la langue française*, Table ronde, Stock, 1978.

Retrouve-t-on une trace de ce genre dans les œuvres ou les personnages des récits d'Arsène Lupin ? A n'en pas douter, le versant fantastique du merveilleux y a sa place, même si ce n'est pas celui qui est le plus simple à mettre en évidence. En premier lieu, il faut remarquer que dans toutes les œuvres du corpus, les actes extraordinaires d'Arsène Lupin, et même le personnage, ébahissent les autres et le lecteur. Ceux-ci ressentent à la fois de l'admiration, couvrant d'éloges le héros, et de la crainte voire de l'effroi. Dans le recueil, ce ton inquiétant est donné dès le début : la « manière compliquée, mystérieuse, inconcevable » dont agit A. Lupin engendre « bel et bien de la peur », de la « terreur ». Il semble obscur, suscitant une « défiance instinctive » chez les autres personnages, donc chez le lecteur. Le narrateur explique alors combien le merveilleux étrange de cette situation impressionne l'imagination : « notre imagination surexcitée lui attribuait un pouvoir miraculeux et illimité »⁴⁴. Cette remarque est intéressante car elle révèle que les émotions non maîtrisées sont aussi source de merveilleux. Ceux qui vivent l'aventure interprètent la situation, et c'est cette interprétation qui crée une ambiance craintive, renforçant le pouvoir merveilleux du héros. Ce sont eux donc qui attribuent un statut supérieur à Arsène Lupin, et c'est ainsi que le merveilleux est créé. Les spectateurs et le lecteur ont donc un rôle important donc l'élaboration d'un contexte merveilleux. Le héros et le narrateur utilisent les émotions pour augmenter les effets de faits sortant de l'ordinaire.

De plus, par le lexique qu'il utilise dans sa narration, le narrateur favorise l'inquiétude, car il prête aux personnages des émotions négatives, comme dans les nouvelles fantastiques de son siècle. Par exemple, Ganimard sent ses « cheveux se hérissier » ou bien il est « pétrifié » et « effondré », « stupéfait » face à la brusque révélation de « l'inferral cambrioleur »⁴⁵, est-il indiqué dans certaines nouvelles. Parmi elles, la plus intéressante pour y repérer l'influence fantastique est *Le Sept de cœur*. En-effet, ce récit présente les éléments du merveilleux fantastique. Dans celui-ci tous les faits sortant de l'ordinaire et les brusques bouleversements sont source d'un étonnement négatif. Est donc instillé un climat de peur, comme l'est l'ambiance de la nouvelle fantastique, dès le début du texte. Et d'ailleurs, une pointe de mysticisme ressort de celui-ci aussi. Dans les premières lignes, le narrateur présente cette aventure comme « l'une des plus étranges et des plus mystérieuses ». Il reconnaît se trouver dans « un état d'esprit spécial » favorisant une « conduite assez anormale ». Ainsi, il conditionne la lecture en évoquant ses propres émotions. Il rend alors le lecteur plus impressionnable et susceptible de ressentir les mêmes émotions que lui face à ce qu'il présente comme étrange.

⁴⁴ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman- cambrioleur*, Op. cit, p. 15-17.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 28, 45-48.

Un peu plus loin, il dépeint le cadre de son histoire fantastique, en privilégiant les motifs relatifs au merveilleux fantastique : il est question d'une « nuit obscure et chaude », la nuit étant le moment où les sens sont perturbés et où le réel peut être perçu comme irréel. De plus, c'est la nuit que le premier épisode fantastique a lieu, une nuit de « supplice » car le personnage croit à « l'approche d'un danger réel », il croit voir des ombres et entendre des bruits alors qu'il n'y a personne. La longue et graduelle énumération des sentiments du personnage reflète les effets merveilleux : « Une stupeur me cloua sur le seuil, haletant, abasourdi, plus étonné encore »⁴⁶. Le motif de la nuit est donc essentiel pour créer du merveilleux fantastique. Un deuxième motif est le lieu de l'intrigue : un pavillon jugé par l'autre protagoniste comme « tellement isolé ! Pas de voisins, des terrains vagues... », un lieu favorable aux faits extraordinaires. (Là encore il faut noter l'importance de la ponctuation qui suggère par l'implicite et donc engendre une certaine tension dramatique). C'est ainsi que le lecteur assimile les émotions déjà « désagréables » du personnage-narrateur, « nerveux ». Cette ambiance favorise les effets fantastiques chez le lecteur, qui s'identifie au personnage grâce à ce lexique et à ce contexte de peur, face à des faits anodins devenant « troublant[s] et inexplicable[s] »⁴⁷.

Le suspense est aussi un ressort du fantastique. Tout au long de la nouvelle, la narration tend à créer un sentiment d'attente inquiète, et du suspense. Le lecteur est plongé dans une telle émotion que les rebondissements brusques et surprenants l'étonnent tout en le terrifiant, comme dans la nouvelle fantastique. Le surnaturel y est ancré dans la réalité, et ainsi le lecteur comme le personnage hésitent entre croire à l'irrationnel ou non. Ce moment d'incertitude caractéristique du fantastique est source de merveilleux et de peur. C'est le cas dans cette nouvelle. Par exemple, les dialogues lors des événements importants sont proches des stichomythies de théâtre, le registre utilisé est significatif, la ponctuation expressive reflète les sentiments animant les personnages et le déroulement de l'intrigue laisse une large place au suspense. Entre autres, l'apparition de personnages mystérieux engendre encore plus de suspense et obscurcit l'énigme, tel le fameux « Salvador ». Celui-ci prend une place de plus en plus grande dans la résolution de l'intrigue, autant qu'il suscite interrogations et émotions. Par le mystère qui entoure son identité, son pouvoir sur les événements et ses facultés à connaître autant d'informations, il est vecteur d'attente angoissée et d'admiration. Un autre point à remarquer rapprochant *Le Sept de cœur* de la nouvelle fantastique est le thème le plus mis en avant : la mort et le mysticisme, moteur d'émerveillement au XIX^e siècle.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 78-80.

Dans le récit, les champs lexicaux du crime et de la mort sont omniprésents. Les « fantômes de la nuit » donne un ton lugubre dès le début, « l'horreur » à la vue du mort dont le « sang coulait de son crâne, mêlé à des débris de cervelle » est brutale, la découverte des « ossements » et des « squelettes » fait « pâlir d'épouvante »⁴⁸ le personnage au point de le rendre malade voire fou (la folie étant aussi un thème fantastique. Le nœud de l'intrigue même y fait référence, puisqu'il est question d'une carte de jeu, le « sept de cœur », apparaissant comme un talisman ou plutôt un signe de malheur, un symbole macabre créant de l'émotion quand il est découvert, et source de meurtres.

Enfin, le personnage d'Arsène Lupin est également étonnant dans cette nouvelle. Car c'est lui qui favorise l'atmosphère oppressante au début. Il découvre les cadavres, résout l'énigme à la fin. Et surtout, il est celui dont le nom « assomme comme par un coup de massue »⁴⁹, alors qu'il est aussi le « dévoué Salvador », venant en aide au seul personnage féminin avec beaucoup de délicatesse, tout en étant menaçant envers les méchants de l'histoire. Ce doute sur sa personnalité, son ambivalence et ses capacités suscitent à la fois étonnement et peur, il est donc source de merveilleux autant que d'effroi, dualité ambiguë et typique du fantastique.

Il n'a été pris l'exemple que de cette nouvelle, récit bref, mais la veine fantastique est observable aussi dans *L'Aiguille creuse*, bien qu'elle y soit présente de manière plus subtile. Comme dans le recueil, le roman débute sur une scène de suspense, se déroulant « dans le grand silence nocturne », pendant lequel les sens sont démultipliés et font devenir fabuleux les faits normaux tout en créant « l'angoisse de la peur ». Par exemple, dans ce silence effrayant, le « bruit même d[es] voix semblait redoutable ». De plus, la scène initiale se déroule dans un vieux château. Comme dans la Littérature fantastique, ces motifs sont utilisés pour créer un merveilleux négatif, qui va même jusqu'à « épouvante[r] »⁵⁰ ! Quant à la situation, il y a à la fois un mystère, un vol et une tentative de meurtre, suscitant le surnaturel parmi le réel, et engendrant la crainte. Car cette intrusion semble surnaturelle et fait donc peur aux personnages comme au lecteur. Il est d'ailleurs possible de retrouver le vocabulaire relatif à la mort et à la peur : « le silence devenait effrayant », « horrible, sinistre, un gémissement rauque », « j'ai peur », « spectacle affreux » ... Toutes ces expressions, ces adjectifs et ces verbes forts sont omniprésents dans cette scène comme dans l'œuvre, lui conférant un climat pesant, comme dans les nouvelles fantastiques.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 83, 92.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 305-306 (ensemble de citations).

Plus loin, c'est en allant dans la crypte et par les sensations telles que le toucher du cadavre qu'I. Beautrelet se croit dans une autre réalité. Il faut noter que ce thème est l'un des favoris des nouvelles fantastiques, qui exploitent ces sujets particuliers pour émouvoir et instiller leur forme de merveilleux.

Les évocations du lieu qu'est l'Aiguille creuse sur les falaises d'Etretat et ses légendes sont également intéressantes. Car, comme dans tout matériau fantastique, ces légendes sont basées sur un cadre et des faits réels, si bien que le lecteur oscille entre croire à ces éléments surnaturels faisant irruption et transformant la réalité, ou rejeter ces idées mais en conserver un ressenti étrange. Cependant, ce point sera abordé ultérieurement.

Enfin, dans ce roman, Arsène Lupin est un personnage paradoxal, qui joue de la terreur des autres tout en étant un outil du narrateur pour créer le merveilleux. En effet, le héros crée un climat de peur par ses mots ou ses actions merveilleuses, comme le fait de savoir faire disparaître d'autres personnages, de profaner des lieux sacrés ou d'agir comme un fantôme, invisible mais dont les actes ont des conséquences remarquées. Son « inexplicable » attitude et sa personnalité le rendent fantastique, car il reste incompréhensible. Ganimard avoue à plusieurs reprises : « c'est lorsque je ne comprends pas que je soupçonne Arsène Lupin », et Beautrelet de reconnaître que les facultés hors du commun du héros « donnent le frisson »⁵¹. Le protagoniste a donc un rôle central dans l'élaboration d'un merveilleux fantastique. Et comme il est présent tout au long de roman et que son évolution ne cesse de surprendre, tout comme ses actions relancent le suspense, alors le lecteur (et les autres personnages) ne cesse(nt) d'être bouleversé(s). Crainte et surprise ne s'amoindrissent pas.

Ainsi, la veine fantastique est présente dans l'œuvre de Maurice Leblanc, d'autant plus que celle-ci connaît un essor remarquable en France tout comme dans le monde entier, et dans le tout nouveau roman policier, à la même période où lui se fait connaître avec *Arsène Lupin*. Il n'est point étonnant donc que l'auteur intègre ce type de merveilleux à son œuvre, ce qui l'enrichit encore.

⁵¹ *Ibid.*, p. 417.

Le merveilleux se présente donc sous différentes formes. Celles-ci sont le fruit de l'héritage littéraire réapproprié, présent tout au long de l'Histoire des œuvres de Littérature. Le mythe est la première forme littéraire incluant le merveilleux. Accompagnant l'évolution culturelle et linguistique, le sens du mot merveilleux s'est nuancé, et c'est ce que l'on constate en étudiant les légendes enchanteresses du Moyen-Âge. Les contes de fées du XVII^e siècle ont renouvelé le genre par de nouvelles dimensions magiques et romanesques au merveilleux. Quant au genre fantastique, il s'appuie plutôt sur l'aspect effrayant du merveilleux et la stupéfaction qu'il suscite chez le lecteur, reflétant aussi les enjeux du XIX^e siècle. Notre étude s'est arrêtée à cette période, sans aborder le merveilleux contemporain, car le corpus se situe à la toute fin du XIX^e siècle. Il n'est donc pas possible de faire une analyse de ce type de merveilleux dans les œuvres.

Grâce à cette typologie, il est possible de mieux cerner cette notion vaste et complexe, afin de pouvoir l'appréhender dans les œuvres de Maurice Leblanc. La présence de chacune de ces formes dans le corpus a été démontrée par des exemples, dans le recueil de nouvelles et *L'Aiguille creuse*. Cependant, si l'auteur s'est servi des matériaux antérieurs à son temps, leur utilisation dans son travail révèle une volonté de renouveler le merveilleux. Le traitement qu'il fait des matières et les émotions qu'il cherche à créer sont la preuve qu'il tente d'enrichir et de développer un nouveau type de merveilleux. Il regroupe toutes les formes de cette notion dans des œuvres populaires publiées sous forme de feuilletons (avant publication en œuvres complètes), et dans des intrigues d'aventures et policières, ce qui est un genre éclosant à peine dans les années 1890-1910.

Ainsi, il est possible de retrouver des traces du mythe, de noter des éléments merveilleux de la Littérature médiévale, de repérer la magie du conte de fées, mais aussi l'effroi issu des thèmes du fantastique... Mais le merveilleux de Maurice Leblanc dans les aventures d'Arsène Lupin n'est pas seulement un merveilleux traditionnel. L'auteur le modernise, en accord avec son époque, la fin du XIX^e s et le début du XX^e siècle.

❖ Un contexte qui influence la Littérature

- **Evolution sociale : le besoin d'un nouveau merveilleux**

Le XIX^e siècle a connu de nombreux bouleversements. C'est sans conteste le siècle moderne ayant connu le plus de changements et ayant permis une grande évolution sociale. Cela a forcément eu un impact sur la Littérature, car les influences autant que les enjeux ont évolué. Les auteurs, notamment, ont dû faire évoluer les formes antérieures de merveilleux pour répondre à la demande et à l'horizon d'attente du lecteur, afin que leurs œuvres continuent d'émerveiller. La merveille a également connu des évolutions, des transformations du fait du contexte.

Tout d'abord, il est intéressant de s'arrêter sur un point important expliquant ce besoin de renouveler le merveilleux : l'évolution de la société à la période de M. Leblanc. D'ailleurs, cette analyse peut être complétée par l'approche des œuvres du corpus. Elles sont situées dans un cadre réaliste, basées sur les faits de l'époque, donc les contextes des nouvelles ou du roman sont donc les reflets de la vie réelle de la période 1880-1930.

Tout au long du siècle, les régimes politiques se sont succédés en France, laissant le pays dans une instabilité difficile à vivre. De nombreux auteurs ont exprimé leurs désillusions ou leurs engagements par leurs travaux. Et de nouveaux courants littéraires et artistiques naissent par le contexte, comme cela a été évoqué en introduction. Par leurs écrits, les auteurs font découvrir la vie de ce temps. Hugo, Balzac, puis Zola ont tous fait la peinture de leur monde au XIX^e s. Et, bien souvent, le luxe et la magnificence du merveilleux d'une part de la société décrite s'opposent à la peinture faite de l'horreur des faubourgs et de la pauvreté. Ces œuvres reflètent les évolutions sociales, fluctuant en fonction des régimes politiques et de leurs décisions. Le merveilleux dans la Littérature est contraint de s'y adapter, mais en même temps, c'est la période idéale pour moderniser le genre, car si « la Littérature reflète les éblouissements et les espoirs de la modernité, elle exprime également ses apories et ses angoisses »⁵² ! Cette riche période permet l'émerveillement, positif et inquiétant. Pas étonnant donc que le merveilleux y soit particulièrement inscrit et y connaisse une « véritable crise »⁵³, devienne un enjeu, ou un défi majeur pour les auteurs. Même si la fin du siècle est nommée la Belle époque, la société continue d'évoluer et est encore bien perturbée.

⁵² J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Droz, 2010, p. 25.

⁵³ *Ibid.*, p. 25.

Ce besoin d'actualiser le merveilleux est bel et bien encore présent chez les écrivains, et cela est notable dans les œuvres de M. Leblanc. En effet, étant né en 1864, le jeune Maurice Leblanc a grandi et a commencé à écrire pendant la Belle Epoque. Cette période correspond aux années 1880-1914, pendant laquelle la France connaît un bref « répit » et une grande croissance. Les stigmates des événements fraîchement passés sont encore dans toutes les mémoires, mais la société se tourne vers l'avenir, elle se réorganise. Les générations de ces années-là sont poussées vers le futur mais sont pourtant encore très influencées par les artistes des générations précédentes. Maurice Leblanc, par exemple, a étudié les grands écrivains de ce siècle, devenus des exemples, des sources d'influence. On sait ainsi toute l'admiration qu'il vouait à Flaubert ou Maupassant, qualifiés de « maîtres ». Forcément, ces monuments de la Littérature du XIX^e n'ont pu que l'influencer, lui qui, au départ, voulait faire de la « Littérature psychologique ». Pour autant, si le style de ses prédécesseurs a sans aucun doute influé sur son écriture, Maurice Leblanc a su se démarquer. Il s'inscrit ainsi dans son époque, en présentant un personnage merveilleux typique Belle Epoque, mais résolument moderne, et inscrit dans la société de son temps. Il emprunte d'ailleurs à la réalité bon nombre de motifs. Par exemple, Arsène Lupin évolue parmi l'ancienne noblesse que sont les « Dreux-Soubise » avec leurs codes aristocratiques, ou le « Comte de Gesvres », tout comme il côtoie le « banquier Georges Devanne » et même le « couple Imbert » à la fortune douteuse, ou encore vole « Léontine Zalti, l'ancienne cantatrice ». Le héros vit ses aventures entre les « châteaux », les « hôtels particuliers » typiquement haussmanniens d'un Paris en « grands travaux » et « les fermes »⁵⁴ de Normandie. L'auteur place donc ses intrigues dans un décor de son époque, avec ses codes. Plus important, grâce à ce contexte, il fait naître le merveilleux. Le lecteur de l'époque trouve ses repères mais il est émerveillé par ses découvertes sur son propre monde, tandis que le lecteur d'aujourd'hui est transporté vers un passé qui émerveille bien qu'il soit réaliste.

Puisque les contextes des intrigues sont représentatifs des époques où elles sont écrites, alors elles instruisent quant aux évolutions, aux mutations sociétales. Pour illustrer ce point, reportons-nous à *L'Aiguille creuse*. Le roman présente les différentes catégories sociales, le contexte historique et politique (dans une certaine mesure) de la Belle Epoque. Une partie de l'aventure a lieu dans un château, « mutilé par la Révolution », au sein de la noblesse : le Comte de Gesvres, neveu d'un « grand d'Espagne », « gèr[e] sa fortune et surveill[e] ses propriétés », tout en menant une « existence calme et régulière » avec sa fille Suzanne et sa nièce « Raymonde de Saint-Véran » en plus du « personnel ».

⁵⁴ Citations des œuvres contenues dans M. Leblanc in *Les Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, Omnibus, 2012.

Et cela parmi les « magnifiques tapisseries flamandes » et les « célèbres tableaux de Rubens »⁵⁵. L'auteur dépeint ici la noblesse de fin de siècle, venant à peine de récupérer ses privilèges et son statut, vivant dans le luxe et à qui déférence est due. Pour le lecteur de son époque, c'est entrer dans un monde restreint dont il est si éloigné, et pour le lecteur d'aujourd'hui, c'est pouvoir s'immiscer dans un décor enchanteur. Pour autant, l'auteur ne place pas seulement l'intrigue dans le faste. Plus loin, l'auteur fait mention d'« auberges » où la clientèle est bien moins élitiste, de « masures », et de personnages types comme le « rémouleur », les « paysannes », les « maquignons normands, rouges et lourds, qui font les foires de la région, le fouet à la main, une longue blouse sur le dos », un « berger »⁵⁶ et les travailleurs de la côte... Même si ces détails sont narrés avec pittoresque et sans un terme péjoratif, ils permettent de s'imaginer les écarts de la société de cette période. La bourgeoisie est également représentée, brièvement, par exemple par le couple Imbert.

En outre, les distinctions de classe sont aussi fortement marquées dans les nouvelles, notamment dans *Le Collier de la Reine*, par l'écart entre la noblesse et le monde populaire, l'écart financier et dans l'éducation. Elles prouvent aussi la différence entre vie parisienne et provinciale. Par exemple, le « train de maison » des nobles « Dreux-Soubise » au « caractère altier » est opposée à « la vie de la mère et l'enfant, là-bas, au fond de la province », et avant cela dans « un misérable appartement »⁵⁷ rudimentaire. Cette nouvelle permet de montrer que les années 1880-1910 sont des années d'évolutions, mais au cours desquelles les disparités sociales sont encore bien présentes, ce qui se ressent également dans les lectures. Présenter ces différentes classes est donc un défi pour les auteurs, qui doivent adapter leurs écritures aux aspirations de chacun. Or, avec ces inégalités, il leur est nécessaire de réinventer le merveilleux, s'ils veulent avoir du succès auprès du plus large public possible. Cet enjeu permet le développement de nouvelles formes de Littérature, et de merveilleux également. En usant de différents cadres, l'auteur parvient ici à toucher différentes catégories sociales sans choquer et en créant de l'enthousiasme. Pour autant, ces disparités ne sont pas sans créer de heurts dans la diégèse, ce qui est le reflet de la société. Arsène Lupin est un être en quête de reconnaissance de statut social. Cela sera évoqué plus loin. Néanmoins, cela prouve que la question sociale est omniprésente dans la littérature de cette période. Le changement de visage de la société est donc moteur d'imagination.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 308-309.

⁵⁶ Citations prises au fil de M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, *Op.cit.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 68, 75.

Enfin, au cours du XIX^e siècle, l'exotisme est à la mode : cette nouvelle ouverture sur le monde reflète l'évolution des esprits. Notamment chez les artistes. En effet, les romantiques exploraient déjà les pays d'Orient, tel V. Hugo avec *Les Orientales*, s'inspirant des pays lointains pour mieux faire voyager le lecteur et créer du merveilleux. Il en est de même en cette fin de siècle, mais de manière quelque peu différente. Cela est visible au sein du corpus. Pour le lecteur, la découverte ou l'évocation d'autres lieux sont source d'émerveillement. Le dépaysement, même fugace ou peu éloigné de ses lieux communs, est une manière pour l'auteur de réinventer le merveilleux. Seulement, ce ne sont plus tout à fait les mêmes pays dont il est question dans les aventures d'Arsène Lupin. Dans d'autres œuvres du corpus, il est bien fait mention des pays d'Afrique du Nord et de l'Orient, notamment quand Arsène Lupin revient du Maroc, sous l'identité de « Don Luis Perenna »⁵⁸, ou bien quand, suite à son engagement dans la Légion, il devient le chef de « l'empire mauritanien »⁵⁹. Dans la pièce *Arsène Lupin*, il rencontre le Duc de Charmerace lors d'un voyage au « pôle sud »⁶⁰ et tombe amoureux de Sonia Krichnoff, une jeune femme russe. Russe, il l'est aussi sous l'identité du Prince Sernine dans *Les Huit Coups de l'Horloge*. Enfin, il affronte le Kaiser dans *813*. Dans les œuvres du corpus, les évocations de l'ailleurs passent par les personnages tout comme les lieux. Cela prouve l'évolution de la société : une plus grande ouverture sur le monde, grâce aux moyens modernes. Une société davantage ouverte sur l'extérieur et les échanges. Par exemple, dans la première nouvelle du recueil, le transatlantique se dirige vers « l'Amérique », nouvelle terre à la mode, le « nouveau monde » en plein développement, qui fascine dans la diégèse mais qui attire aussi les lecteurs. Dans celle-ci, l'un des personnages principaux est une jeune femme américaine au père « richissime » : « Miss Nelly Underknown »⁶¹. Le lecteur est également transporté vers des pays moins lointains mais aux saveurs d'évasion, comme dans *Le Collier de la reine* au sein de laquelle A. Lupin se présente sous les traits du « Chevalier Floriani », issu de « Palerme », galant italien. Le lecteur est aussi amené à trouver exotiques les villes ou décors français présentés, car l'auteur y ajoute des détails permettant l'évasion, dans toutes ses œuvres, tel *Le Mystérieux Voyageur*. Dans la neuvième nouvelle, c'est l'Angleterre qui est représentée, par le personnage d'« Herlock Sholmes »⁶², célèbre détective typiquement anglais.

⁵⁸ M. Leblanc, *Les dents du Tigre, Les Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, Tome2, Omnibus, 2012.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ M. Leblanc, *Arsène Lupin (théâtre), Les Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, Tome1, Omnibus, 2012.

⁶¹ M. Leblanc, *A. Lupin, Gentleman-cambrioleur, Les Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, Tome1, Omnibus, 2012.

⁶² *Ibid.*, p.126.

Il en est de même dans le roman de *L'Aiguille creuse* : Herlock Sholmes y est présenté selon toutes les caractéristiques seyant à « l'Anglais » selon le point-de-vue français de l'époque, au fil du texte. L'auteur fait endosser le rôle de complice de vol (par l'achat des tableaux volés) à un riche « citoyen américain », le « sieur Harlington ». Il est aussi fait mention d'un baron au nom chantant, « Anfredi ». Quant à Louis Valméras, le propriétaire du château de la Creuse, sa mère vit dans « à Nice »⁶³...

L'auteur se doit de réinventer le merveilleux en se servant des visions, voire stéréotypes, véhiculés à son époque sur les différentes cultures (anglaise, américaine...), ce qui ajoute des notes d'exotisme à ses œuvres et suscite de l'émerveillement chez le lecteur. Cela est également le reflet de la société de la fin de ce siècle et de son mode de pensée en pleine évolution, qui a besoin de nouvelles découvertes et de nouveaux rêves, tournée vers l'Ailleurs. Dernier détail, si dans ses œuvres l'auteur peut présenter tant de variété, c'est parce que son héros détient un certain don d'ubiquité : au-delà de ses origines, ses métamorphoses et sa mobilité lui permettent de naviguer aisément dans les différentes sphères sociales comme dans divers pays. Cela sera précisé après.

Les aventures d'Arsène Lupin illustrent donc bien les évolutions de la société de la Belle Epoque, et par celle-ci, il est aisé de comprendre que renouveler le merveilleux devient un enjeu essentiel pour l'auteur s'il veut créer l'enthousiasme des lecteurs. Cependant, il n'y a pas que la mutation de la société qui influe sur la réinvention du merveilleux.

⁶³ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, *Op. Cit.*, p. 389.

- **Situation politique et guerre : impact sur le merveilleux de M.Leblanc**

La situation politique est un paramètre important pour comprendre la réinvention du merveilleux. Cette raison est essentielle, et c'est pourquoi il faut en saisir toute la portée. Tout au long du XIX^e siècle, la situation politique en France est instable, et, alors qu'à la Belle Epoque un semblant d'accalmie apparaît, la première Guerre mondiale bouleverse à nouveau la société. Ce sont tous ces changements qui ont des effets sur la perception du merveilleux et engendrent le besoin de renouveler celui-ci. Le travail de Maurice Leblanc en présente les traces : en lisant A. Lupin, le lecteur d'aujourd'hui se trouve face aux situations vécues par les gens de l'époque, notamment les évolutions politiques de la fin du siècle.

Tout au long du XIX^e siècle, les régimes se sont succédés. Après la Révolution de 1789, la France peine à se relever et à retrouver un équilibre politique. La Littérature de cette époque reflète les idéologies politiques de cette période mouvementée, et met en valeur la désillusion, la déception de ces générations post-révolutionnaires, encore brûlant de la flamme de la rébellion et du changement. La littérature romantique en est un bon exemple. Nombreux sont les auteurs appartenant à ce mouvement littéraire qui sont impliqués politiquement, et font de la Littérature le porte-voix de leurs idéaux. Plus que cela, leurs œuvres révèlent leur confusion et leurs émotions. Républiques, monarchies et empires alternent au gré des changements de régimes, le pouvoir change de camp en peu de temps. Cette instabilité perdure tout au long du siècle, ce qui influe forcément sur la Littérature. Alors que les idées révolutionnaires avaient donné un souffle à la jeune génération, les œuvres de la première moitié du XIX^e siècle sont le miroir de la désillusion et l'amertume. Désabusés, révoltés ou rêveurs, les auteurs traduisent leurs émotions par leurs intrigues, leurs personnages ou leur poésie. Les œuvres sont imprégnées par ce que les auteurs vivent et par les rebondissements politiques agitant le pays. Cela est par exemple manifeste dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, roman dans lequel les événements sont repris... Pourtant, après la Grande dépression des années 1873-1896, le pays connaît une période de croissance grâce à la Révolution industrielle et à l'expansion du territoire acquis pendant le Second Empire. La France détient un plus grand territoire, avec plus de campagne, et si l'urbanisation commence déjà à poindre progressivement, les territoires ruraux restent importants. Petit à petit, par les nouvelles technologies, moyens de transports et politiques décrétées, les Français ont le sentiment d'appartenir à une grande nation : l'identité nationale parvient enfin à se forger malgré les opinions politiques.

Pendant cette période, de nouveaux partis sont formés, représentant surtout les classes moyennes. L'évolution de la population et la vie politique sont donc liées. Cependant, l'équilibre républicain est fragile, et de nombreuses crises le font vaciller. La période féconde de la Belle Epoque reste troublée politiquement. La crise Boulangiste (1887-1889) remet en cause le système démocratique, ou bien l'assassinat du président Carnot en 1894 par les anarchistes chamboule l'institution. Pourtant, le système tient, met en place des politiques favorisant l'enracinement de la culture républicaine, et prend toutes sortes de mesures pour vaincre ces menaces. Tout ceci n'est pas sans effet sur les œuvres littéraires et le travail des auteurs. Par exemple, les lois Jules Ferry sur l'instruction publique font naître un nouveau lectorat, et les auteurs doivent donc modifier ou réinventer la manière d'écrire pour plaire et émerveiller. La loi de la séparation de l'Église et de l'État a également une incidence sur les thèmes abordés dans les œuvres.

De plus, évidemment, la culture républicaine passe surtout par les écrits, qui la prônent et la relaient ou au contraire en font la satire. Les œuvres ont donc un rôle majeur, et reflètent les conditions politiques et culturelles. Par exemple, lors de l'Affaire Dreyfus, E. Zola publie le célèbre « *J'accuse* », ce qui scinde la France en deux camps et a un grand effet. Les livres, ou les manuels scolaires sont surveillés voire censurés, ou bien sont adaptés selon l'idéologie de l'époque et les directives politiques pour prôner la laïcité et l'esprit critique, et les mœurs considérées comme convenables. Quant aux œuvres littéraires, les auteurs ne connaissent pas encore une pleine liberté, comme le prouve le procès retentissant intenté contre Flaubert pour *Madame Bovary*⁶⁴. Les articles fustigent les œuvres les plus modernes ou encore les nombreuses retouches que doivent faire les auteurs s'ils veulent être publiés.

M. Leblanc connaît la Belle Epoque et il commence à écrire à cette période. En effet, la première aventure d'Arsène Lupin est publiée en 1905, mais ce n'est pas là sa première œuvre. Il est donc un auteur ayant connu ces multiples rebondissements politiques et ces mutations liées les unes aux autres. C'est pourquoi il est conscient de l'enjeu esthétique portant sur le merveilleux : il sait que s'il veut toucher son lecteur, il doit s'adapter et renouveler les manières de causer de l'émerveillement. Car le lecteur est en demande de nouveautés. Et si les œuvres doivent correspondre au contexte réaliste dans lequel le lecteur évolue l'auteur doit aussi savoir aller au-delà, et utiliser cette matière pour créer de la surprise et de l'émerveillement (au contraire du contexte tendu réel) afin de causer du plaisir lors de la lecture.

⁶⁴ Voir Y. Leclerc, *Crimes écrits : la Littérature en procès au XIX^e s*, Plon, 1991.

Il est ainsi possible de noter les traces de cet aspect politique dans les œuvres de M. Leblanc. L'écrivain fait en effet allusion à de nombreux épisodes politiques et historiques réels dans les intrigues de son héros, mais tout en sachant les insérer sans qu'ils détruisent les aspects merveilleux. L'auteur doit « actualiser » le merveilleux selon ce qui se déroule, et user des éléments de son temps : c'est un « véritable défi »⁶⁵. Aussi angoissants ou problématiques que ceux-ci puissent être, il est crucial que l'auteur les transforme ou bien crée de nouvelles formes pour procurer du plaisir et permettre au lecteur de s'évader d'une réalité toujours décevante. Cela se constate dans le corpus. Par exemple, dans la première nouvelle du recueil, est mentionné un « secrétaire d'ambassade », un « major » tout autant qu'une « lady » ou des « domestiques », alors que M. Rozaine, dans la première nouvelle, est « le fils d'un négociant de Bordeaux »⁶⁶. Dans la deuxième, l'homme volé est « le baron » Cahorn qui, s'étant enrichi « à la Bourse » peu scrupuleusement, ayant acheté « pour un morceau de pain » le château du Malaquis, illustrant les transformations économiques et sociales liées aux changements politiques. Toujours dans celle-ci, Arsène Lupin rappelle un événement tragique ayant eu lieu « sous le Directoire »⁶⁷, régime de la période post-révolutionnaire. Lors du procès du héros, le président présente A. Lupin comme « le coureur cycliste qui gagna le Grand prix de l'Exposition »⁶⁸, faisant allusion à l'Exposition universelle tenue en France et son célèbre Grand Prix. Ce détail est intéressant, car en insérant ce point, l'auteur rend le personnage plus réel et ancre son intrigue dans un contexte réaliste : il transforme le fait réel dans la fiction pour rendre le héros vraisemblable. Il fait de même en évoquant l'incendie du Bazar de la Charité. Quant à A. Lupin, il a pour « obligation mondaine » de dîner à « l'ambassade d'Angleterre » explique-t-il, ce qui démontre à nouveau l'évolution de cette fin de siècle. La nouvelle *Le Collier de la Reine* présente elle aussi le lien entre Histoire et politique : l'auteur se sert de faits réels passés pour documenter et enrichir son intrigue fictionnelle. Le « collier légendaire de Bohmer et Bassenge », rendu célèbre par Dumas, a bel et bien existé, autant que Marie-Antoinette et la Du Barry, et l'affaire du « collier en esclavage » est une escroquerie réelle qui a eu de réelles conséquences politiques pendant le règne de Louis XVI, devenant un catalyseur pour la Révolution. Le scandale est si retentissant qu'en 1850, il est encore source d'inspiration pour les artistes et pour les anarchistes⁶⁹.

⁶⁵ J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Droz, 2010, p. 25.

⁶⁶ Différentes citations issues de M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, *Op.cit.*

⁶⁷ Différentes citations issues de M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, *Op.cit.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Encyclopédie de la collection *Rois de France*, « Louis XVI », Editions Atlas, 2008, p. 58.

Ce fait marquant, relevant presque du merveilleux est un ressort précieux pour M. Leblanc : celui-ci fait en sorte de redéfinir ce fait politique majeur de l'Histoire pour instiller du merveilleux.

L'Aiguille creuse, roman conséquent, comporte aussi des détails relatifs au contexte de cette époque. Et même, lorsque M. Leblanc justifie son travail dans l'article donné au *Journal* le 1^{er} Juillet 1909, il explique qu'un fait réel l'a inspiré et l'a fait méditer sur l'intrigue. Le jeune Isidore Beautrelet est « interne au lycée Janson-de-Sailly », « élève de rhétorique » et en « vacances de Pâques »⁷⁰, ce qui révèle les avancées dans le domaine de l'Instruction, avancées grâce aux politiques menées en France. Le chirurgien est enlevé lors de « la représentation d'*Hernani*, à la Comédie-Française », œuvre qui suscite encore un grand débat à la fin du siècle... Arsène Lupin écrit une « lettre ouverte à M. Massiban, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres »⁷¹. Cela est le miroir de la politique culturelle de plus en plus au cœur du gouvernement français à cette période. Quant au mystère même de *L'Aiguille creuse*, ce « secret d'État », il prend pour base des faits réels historiques marquant la vie politique et littéraire, tels le Masque de fer, repris par Dumas, ou l'emprisonnement du Roi « au Temple » lors de la Révolution ou la bataille de « Waterloo »⁷², et a un impact politique. En-effet, lorsque Ganimard et Beautrelet se rendent sur le site d'Etretat, et préparent leur offensive, ils ont un dialogue intéressant :

Mon cher Beautrelet, j'ai ordre de vous recommander, à propos de cette affaire, la discrétion la plus absolue.

- Ordre de qui ? Fit Beautrelet en plaisantant. Du préfet de police ?

- Plus haut.

- Bigre !

- Beautrelet, j'arrive de l'Élysée. On considère cette affaire comme un secret d'État, d'une extrême gravité.⁷³

Ce dialogue démontre comment fonctionne le système de l'époque et sa stratégie, car selon Ganimard cette « citadelle invisible » est un atout. Ainsi, l'auteur use de la réalité pour l'insérer dans la fiction, mais surtout il fait de celle-ci un outil mettant en valeur le merveilleux. En convoquant les instances les plus hautes dans son récit, instances souvent remises en cause et sujet de tensions dans le pays, l'auteur permet au lecteur de se retrouver dans cette aventure. Et en les transformant en faveur de son héros hors-la-loi, il donne au lecteur le moyen de braver ces autorités et de se moquer de sa 'nullité' face à A. Lupin bien subtilement. Enfin, cela prouve le besoin de merveilleux. Les conditions de cette fin de siècle, pourtant plus sereines que précédemment, ne sont pas complètement stables.

⁷⁰ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, in *Les Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, Op. cit, p. 316, 322.

⁷¹ *Ibid.*, p. 391.

⁷² *Ibid.*, p. 393.

⁷³ *Ibid.*, p. 426.

Sans sortir d'un cadre réaliste, l'auteur leur donne pourtant une couleur plus merveilleuse dans son œuvre. C'est une façon de réinventer le merveilleux.

Cependant, ce ne sont pas dans les œuvres du corpus que le contexte politique est le plus évoqué. Ici, les références sont moindres en comparaison au roman *813* ou encore au *Triangle d'or*, *L'Île aux trente cercueils* ou aux *Dents du Tigre*⁷⁴. Dans ces œuvres, il est beaucoup plus aisé de repérer celles-ci et de comprendre en quoi le contexte nécessite le renouvellement du merveilleux et surtout la manière dont celui-ci fait partie intégrante des intrigues. Cela s'explique car les événements du début du XX^e siècle sont bien plus noirs que ceux de la Belle Epoque, et de bien plus grande portée. Après cette période de croissance et ce début de stabilité politique, tout est chamboulé à partir de l'attentat de Sarajevo en 1914, entraînant la France et le monde dans la guerre et toutes ses conséquences. Jusqu'en 1918, et même les années suivantes, le lecteur comme l'auteur subissent les conséquences des combats et de la vie à l'arrière. Puis, en 1929, c'est la crise de Wall-Street, qui a des conséquences autant économiques que financières se répercutant sur la France. Enfin, il y a la montée des partis extrêmes (fascisme, nazisme) en Europe dans les années 1930. Alors qu'en France, le paysage politique évolue aussi, notamment avec la montée du Front populaire, et des mouvements sociaux et politiques que cela entraîne. Auteur du début du XX^e siècle, Maurice Leblanc vit tous ces événements. Même s'il ne peut combattre, car il est atteint d'anxiété, de névrose de guerre, il s'implique à sa manière dans celle-ci. De plus, celle-ci marque énormément son œuvre : ses idéaux, son patriotisme ressortent dans ses œuvres. Arsène Lupin change lui aussi, à cette période troublée, reflétant le patriotisme, lui qui était plutôt anarchiste au début, comme son « père ». Ses romans de cette période sont teintés par le contexte géopolitique : la guerre est au centre des intrigues, les personnages se heurtent aux mêmes ennemis que dans la réalité, tout comme le thème de la colonisation est évoqué.

Cette période sombre de la réalité est donc bien présente dans les œuvres, et au regard des atrocités de cette période, il est facile de comprendre pourquoi il y a un réel besoin de merveilleux ! Le lecteur, vivant ces événements traumatisants, tout comme l'auteur, ont besoin de pouvoir s'émerveiller, de s'évader de cette triste réalité. Ainsi, même si celle-ci est évoquée, les faits sont amenés de manière à ne pas faire perdre de charme aux aventures du héros.

⁷⁴ Le *Triangle d'or* publié en 1918, *L'Île aux trente cercueils* en 1919 et *Les Dents du Tigre* en 1921.

Le merveilleux doit s'adapter à ces nouveautés et au contexte, et il est ainsi transformé : d'une part, il s'intègre dans un cadre réaliste, mais de l'autre il évolue, change de visage pour s'y adapter, et continuer de produire ses effets en touchant le lecteur, très perturbé par la Grande Guerre et les conséquences néfastes de celles-ci, ou bien pas les troubles du début de ce nouveau siècle.

Ce n'est que quelques années après ces événements que les aventures du gentleman-cambrioleur retrouvent plus de légèreté, comme dans le recueil de *L'Agence Barnett & Cie* ou le roman *La Barre-y-va*⁷⁵.

Ainsi, le travail de l'auteur normand est un miroir, bien qu'un peu déformé car subjectif (comme toute œuvre littéraire) de la société dans laquelle il évolue. Le contexte politique de la fin du XIX^e siècle, de la Belle Epoque, est plus stable mais porte encore les stigmates de son passé récent. Quant aux événements traumatisants du début du XX^e siècle et les mutations qu'ils génèrent, ils influent également les œuvres de M. Leblanc. Dans le corpus, dont les aventures se déroulent pendant la Belle Epoque, les références au contexte géopolitique et aux évolutions sont présentes. Elles illustrent le travail de l'auteur pour ce qui est de transformer et faire évoluer le merveilleux en prenant en compte ces faits réels. Afin d'émerveiller le lecteur et de toujours susciter du merveilleux lors de la lecture, l'écrivain se voit contraint d'user de nouvelles formes en merveilleux, en les intégrant au paysage politique.

En étudiant la période correspondant aux œuvres, il est donc possible de saisir l'enjeu que le merveilleux représente à cette période pour l'auteur. Ce défi est pour lui une occasion de développer son art et d'enrichir son écriture, pour le plus grand plaisir du lecteur. Néanmoins, il y a un autre aspect majeur à évoquer : l'importance de la Science et des avancées technologiques, et leur impact sur le traitement du merveilleux dans les aventures de l'élégant Arsène Lupin, résolument moderne en cette période de Progrès, tout en gardant tout son mystère.

⁷⁵ *L'Agence Barnett & Cie*, recueil publié en 1928 et *La Barre-y-va* en 1931.

- **Industrialisation, découvertes scientifiques et progrès : sources d'aventures**

En effet, le XIX^e siècle est une période particulièrement importante en termes d'évolutions dans le domaine des Sciences et du Progrès : grâce aux nombreuses avancées et aux découvertes majeures, la vision traditionnelle du monde est remise en cause, ce qui entraîne de nombreux bouleversements dans tous les domaines, dont en Littérature. Ces « interrelations »⁷⁶ montrent les connexions et interdépendances qu'il ne faut pas négliger entre l'Industrie, les Sciences et la société, notamment pour saisir l'ampleur du phénomène tout au long du siècle. Les évolutions des instruments, l'ouverture sur le monde donc les échanges, ou encore la spécialisation des disciplines sont certains des vecteurs de progrès. Cela perdure au début du XX^e siècle, et bien sûr ensuite. Quelles avancées majeures notables de cette période charnière sont intégrées dans l'oeuvre de M. Leblanc ?

On remarque que dès le début du siècle l'essor des chemins de fer lors de la première Révolution industrielle et les progrès dans le domaine ferroviaire avec la locomotive, permettant une diffusion plus large de l'imprimé à un lectorat plus important, mais aussi l'ouverture sur le monde, permettant l'échange des idées et une inspiration plus exotique ou étrangère marquée dans les œuvres. Un autre domaine particulièrement touché par les innovations est celui des sciences « dures » que sont les mathématiques, la physique etc.... Les grands noms de la Science font des découvertes majeures ayant des conséquences le monde entier et bouleversant la vie et les habitudes. Par exemple, la pile de Volta permet à d'autres innovations de voir le jour, la photographie en noir et blanc évolue jusqu'au Daguerreotype, et après l'ampoule c'est l'électricité qui change la vie du lecteur, tout comme le télégraphe puis le téléphone. En médecine également, les découvertes et innovations successives tout au long du siècle, telles les avancées en microbiologie, en bactériologie et anatomie, pasteurisation, la découverte de la pénicilline et les Lois de Mendel, permettent l'évolution de la pharmacologie, de la chirurgie et l'apparition de nouvelles sciences comme la psychiatrie. Tous ces aspects sont de nouvelles sources pour les auteurs. Les découvertes des grands théorèmes dans les sciences naturelles, physiques et en chimie permettent de « scientifier » le monde : la théorie de Darwin, la composition de la matière, ou bien le fonctionnement de l'Univers, engendrent un changement de la vision passée. Les lois scientifiques déterminent la manière dont est perçu le monde : tout ou presque est analysé au prisme de la Science.

⁷⁶ S. Chauveau, *Le Mouvement social*, 2014 /3, n°248, p. 3-7.

Cette rationalisation pose de nouvelles questions sur le plan métaphysique, et les écrivains sont évidemment touchés par ces évolutions, ce qui influence les œuvres qu'ils produisent. Et forcément, par la Science, la magie et l'extraordinaire portés par le merveilleux traditionnel sont remis en question. Le lecteur, empreint par ce contexte scientifique, a besoin de nouvelles formes de merveilleux n'allant pas à l'encontre de la Science pour y adhérer. Et pourtant, paradoxalement, les formes de merveilleux permettent de sortir de ce constant rapport à la Science dans toutes les facettes de la vie du lecteur. C'est donc un véritable challenge pour les auteurs du XIX^e siècle : « C'est par réaction au rationalisme qu'on a soif de merveilleux » mais les sciences exactes sont les « défis véritables du merveilleux »⁷⁷ !

Cette rapide expansion de la rationalisation et du savoir scientifique a une réelle incidence sur la Littérature. La Science est à « la mode ». Les innovations techniques et scientifiques favorisent le Progrès, et forcément cela n'est pas sans créer de l'admiration. Les scientifiques se jalourent et s'admirent tandis que les moins instruits sont stupéfiés par ces nouveautés. A la fin du siècle, cet engouement pour la Science n'a pas faibli, car on constate aisément une certaine continuité dans les découvertes. Ces hommes, et femmes de Lettres sont pleinement conscients de l'impact causé par tout ceci, et sont également touchés par ces changements. Car il ne faut pas oublier que les évolutions techniques ont également touché le domaine de l'édition et de la transmission des écrits. Ce point sera abordé plus tard. Et, bien évidemment, cela influe sur le contenu des œuvres : la Littérature est alors travaillée de manière scientifique, et évoque les progrès techniques. Cette riche période se reflète dans la manière dont les auteurs écrivent, s'adaptent, et usent de ces nouveautés. La scientification touche donc aussi le domaine des Lettres. Maurice Leblanc les utilise pleinement comme source d'aventures pour son héros ou comme moyens pour relancer l'intrigue. Ainsi, le « torpilleur », prouesse militaire à cette époque, est évoqué dans *L'Aiguille creuse*, autant que le « canot submersible » dont A. Lupin a récupéré les plans dans « l'aventure du Sept de cœur »⁷⁸, comme la nomme le personnage. Dans les nouvelles et le roman, le héros use des avancées en médecine pour se grimer à sa guise, ayant été élève du « docteur Altier » en « bactériologie »⁷⁹, nouvelle science en progrès. Ou encore, dans *L'Arrestation d'A. Lupin*, une grande importance est donnée au « transatlantique » sur lequel existe « le télégraphe sans fil »⁸⁰, outils modernes sur lesquels repose l'intrigue.

⁷⁷ J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Droz, 2010, p. 90.

⁷⁸ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, et *L'Aiguille creuse*, *Op. cit.*, p. 443.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

Enfin, l'omniprésence de la Science se révèle aussi en Littérature dans la manière dont l'auteur développe ses idées. La rationalisation entraîne, au cours du XIX^e siècle, la montée en puissance des courants littéraires scientifiques. Le réalisme, puis le naturalisme sont des courants fortement représentés par les auteurs les plus connus de ce siècle, tels Balzac, puis Flaubert, et Zola. Les auteurs écrivent et forment leurs écrits à la manière des scientifiques. Cela sera étayé plus en détails dans la partie suivante. Maurice Leblanc n'est pas sans poursuivre dans la voie de ses prédécesseurs, dont la plume a été influencée par le contexte scientifique. Cependant, la toute fin du siècle, et le début du XX^e siècle, présentent aussi un retour à des écrits moins « scientifiés », tel le fantastique, le retour au mystique, le symbolisme par exemple, comme pour prendre à contre-pied ce culte de la Science depuis le début du XIX^e... Il ne faut pas oublier que la fin de la Belle Époque est marquée par la première Guerre mondiale, combats meurtriers hors de toute raison, ce qui bouleverse également l'approche des auteurs – et de la société – au monde et transforme les besoins du lecteur, voulant alors se distraire et oublier la réalité ou au contraire ressentir par l'écrit les émotions qu'il ne sait exprimer lui.

Tous ces facteurs ont donc un réel impact sur le traitement du merveilleux. Par définition, est merveilleux ce qui est extraordinaire, ce qui dépasse l'entendement, ce qui est admirable. Il est donc intéressant de songer à la manière dont cela est intégré dans les différents genres littéraires majeurs de la Littérature du XIX^e, sachant que ceux-ci sont imprégnés par le culte de la Science. Maurice Leblanc, auteur de cette période, se retrouve face à ce besoin de réinventer, ou plutôt d'enrichir le merveilleux traditionnel avec ses outils modernes et selon son contexte, pour qu'il continue de permettre au lecteur de s'enthousiasmer.

Ainsi, le XIX^e siècle, notamment la période de la Belle Époque pendant laquelle M. Leblanc se fait un nom grâce à son gentleman-cambrioleur, connaît de nombreux bouleversements de différentes natures. L'évolution de la société, liée à la croissance et aux chamboulements politiques en France, ou encore les grandes avancées scientifiques et le progrès, sont des paramètres importants. Ceux-ci ont engendré un besoin de renouvellement dans le traitement du merveilleux, devant s'adapter pour toujours pouvoir irriguer certains grands genres de cette période. Les auteurs usent donc de nouvelles techniques pour susciter des émotions et renouveler les formes merveilleuses dans ce nouveau contexte en pleine mutation.

❖ Le nouveau matériau du merveilleux : la Science

- **Courants littéraires au XIX^e siècle : montée en puissance de la Science**

Le XIX^e siècle est un siècle de progrès, de découvertes scientifiques et d'avancées techniques. Le contexte historique, lui aussi, tient un rôle prédominant dans l'évolution des attentes du lecteur. La combinaison de ces facteurs entraîne un besoin de renouveau, une adaptation de la part des auteurs : ils doivent actualiser le merveilleux pour continuer de séduire. D'autant plus que la Littérature est très prolifique : « l'explosion littéraire du XIX^e siècle est un phénomène d'une [...] ampleur »⁸¹ impressionnante, dû à l'interaction de toutes ces mutations, explique R. Bellet.

Mais pour séduire le lectorat, plus large et divers qu'auparavant, l'auteur doit adapter son œuvre. S'il veut émerveiller, il doit prendre en compte ces mutations importantes et évoluer. C'est la raison pour laquelle il est possible de constater, à cette période, la montée en puissance de nouvelles formes merveilleuses et le déclin de l'héritage passé. Nous l'avons vu, les aventures d'Arsène Lupin fourmillent de références aux formes plus anciennes du merveilleux, et il a été démontré que l'héritage littéraire de la merveille est omniprésent dans les œuvres du corpus : le mythe antique, la légende, le conte féerique... toutes ces formes contribuent à susciter des émotions chez le lecteur au sein d'œuvres ancrées dans leur époque.

Cependant, avec les évolutions marquant ce nouveau siècle, ces formes ont été actualisées, afin de correspondre aux attentes du lecteur.

Le réalisme est, de plus, l'un de ces courants auquel M. Leblanc doit se confronter. Dans son *Dictionnaire de la langue française*, Littré définit déjà le réalisme comme un « attachement à la reproduction de la nature sans idéal »⁸². Un auteur réaliste tente donc de reproduire dans son œuvre la réalité le plus fidèlement possible, que celle-ci soit belle ou horrificante, par opposition aux œuvres idéalistes. Dans son travail, l'auteur ne cherche pas à embellir, mais à présenter la réalité telle qu'il la perçoit ou selon un angle engagé. Il tient à écrire de manière scientifique, avec rigueur, traitant son sujet selon différents aspects, transcrivant habilement comme un compte-rendu, plus ou moins critique, une observation d'êtres ou de faits de la vie. Ce courant littéraire a été aussi grandement influencé par les nouvelles sciences se développant au XIX^e s : la sociologie, la psychologie, et la physiologie,

⁸¹ R. Bellet, *L'Aventure dans la Littérature populaire au XIX^e s*, Presses universitaires de Lyon, 1985, p. 153.

⁸² E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, « Réalisme », Hachette, 1863.

la psychopathologie, etc, ont permis le développement de ce courant se voulant scientifique, voire « sociologique »⁸³. Au cours du temps, ce courant s'enrichit et se précise, bien qu'il soit toujours difficile d'en délimiter les caractéristiques. Toutefois, ce qui importe ici, c'est le fait que ce courant littéraire est influencé par la Science. En ce siècle de progrès, les auteurs cherchent à écrire de manière scientifique, bien que leurs œuvres soient des chefs d'œuvres de maîtrise littéraire et artistique. De nombreux auteurs ont été assimilés à ce courant au fil du XIX^e siècle, tels H. De Balzac, Stendhal, comme précurseurs, puis Flaubert ou bien Maupassant. Si certains revendiquent leur envie de dépeindre la réalité, d'autres sont plus discrets quant à leur appartenance à ce courant. Mais leur manière d'intégrer l'aspect scientifique à la Littérature est un point important. Les descriptions des personnages et des décors de l'intrigue sont primordiaux car ce sont aussi à ces détails que ces auteurs prêtent une attention particulière pour être saisissants de réalisme. Pour autant, il peut sembler difficile de repérer la présence du merveilleux dans des œuvres dites « réalistes » car la merveille est par définition extraordinaire et source d'émotions face à quelque chose de hors du commun... Alors, comment Maurice Leblanc, très admiratif des auteurs réalistes, et inscrivant son travail dans ce courant sans pour autant être un auteur réaliste, parvient-il à lier la peinture de la réalité et le merveilleux ? Mais avant cela, quelles sont les caractéristiques réalistes présentes dans le corpus ?

D'abord, Maurice Leblanc reconnaît son attachement aux auteurs de la génération précédente, et il a donc été influencé par eux dans son travail d'écrivain. Il a par exemple essayé de rencontrer les grands noms du XIX^e s. lors d'un voyage en train, ou bien il est parvenu à faire la connaissance de Guy de Maupassant en s'installant à Etretat⁸⁴. Il a également débuté sa carrière d'auteur par des romans psychologiques, comme *Des Couples*, *Armelle et Claude* ou *Les Lèvres jointes*. A l'époque où il écrit, le réalisme n'a rien perdu de son influence, et s'est même prolongé sous d'autres formes. C'est pourquoi, quand la série *Arsène Lupin* voit le jour, il est normal de retrouver les marqueurs du réalisme. C'est le cas dans la manière dont l'auteur décrit les paysages et les lieux. L'Aiguille creuse est par elle-même une « excavation » naturelle sur les falaises d'Etretat, et tout au long du roman, il est question de lieux réels, telles les villes du Havre, Yvetot, et bien sûr le « village » d'Etretat amenant aux falaises.

⁸³ Site : www.larousse.fr/encyclopedie/divers/réalisme., consulté 07/2019.

⁸⁴ J. Derouard, *Maurice Leblanc, Arsène Lupin malgré lui*, Séguier, 1989.

De ce lieu important sont données des descriptions pittoresques dont les nombreux détails l'ancrent dans le réalisme, comme « la petite crique de belle plage », ou la peinture du « Fort de Fréfossé » et de la « chambre des Demoiselles »⁸⁵. Le réalisme des cadres est aussi repérable au sein du recueil. En mentionnant les singularités réelles des lieux dans sa narration, l'auteur permet au lecteur d'entrer dans l'aventure comme si celle-ci était réelle, peignant la réalité. Et pas seulement une réalité belle ou idéale ! Car même si certaines intrigues se déroulent dans des châteaux ou de beaux hôtels parisiens comme c'est le cas dans *Herlock Sholmes arrive trop tard* ou *Le Coffre-fort de Mme Imbert*, d'autres cadres d'actions sont moins reluisants, mais entrent donc autant dans le style réaliste. Par exemple, dans *La Perle noire*, le dénouement a lieu « chez un traiteur d'[un] quartier » sur les « hauteurs de Montmartre »⁸⁶, quartier peu élégant de Paris à cette époque. Quant à la « cellule » pour le moins spartiate et « modeste » d'Arsène Lupin à la « prison de la Santé »⁸⁷, on ne peut pas dire qu'il s'agisse d'un lieu particulièrement luxueux ou cossu. De par la diversité des cadres et leurs descriptions détaillées, les œuvres du corpus présentent des caractéristiques du réalisme.

Un autre point montrant que les œuvres de M. Leblanc ont connu l'influence de ce grand courant littéraire est la structure sous-jacente de l'intrigue elle-même. Bien que dans la plupart des aventures les « comtes » et autres nobles soient nombreux et enchantent le lecteur par le faste, tous les milieux sociaux sont évoqués et développés. L'auteur ne présente pas seulement des situations éblouissantes : il place aussi le nœud de ses intrigues dans toutes les strates de la société. *A. Lupin en prison* est, par exemple, une nouvelle où la prison de la Santé est le cadre et dans laquelle donc le protagoniste est un bandit. Ou bien, dans *Le Collier de la reine*, c'est la vie de la domestique avec son enfant qui est mise en avant pour expliquer le vol. De même, *La Perle noire* présente un « récidiviste dangereux, un alcoolique et un débauché »⁸⁸ comme protagoniste, dont A. Lupin narre l'histoire afin d'expliquer le geste meurtrier. Enfin, dans tous les cas, même dans *L'Aiguille creuse*, le héros Arsène Lupin est un roturier en quête de noblesse et de reconnaissance, cambrioleur de surcroît, dont le lecteur découvre les démêlés avec la justice et les origines modestes, tout en constatant son ambition et ainsi les moyens utilisés pour parvenir à ses fins d'ascension sociale. Cette structure n'est pas sans rappeler celle de Balzac pour certains des personnages de la *Comédie humaine*.

⁸⁵ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, Op. Cit, p. 417-419.

⁸⁶ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman- cambrioleur*, Op. Cit, p. 119.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 118.

Le Réalisme est un courant littéraire marqué par la Science, cela a été expliqué précédemment. Les auteurs prennent la société pour objet d'étude et en donnent une analyse précise dans leurs écrits. Mais de celui-ci est né un courant encore plus scientifié : le Naturalisme. Ce mouvement littéraire se développe à partir de 1870, période pendant laquelle M. Leblanc est encore un jeune auteur qui étudie ses pères pour son travail. Le Naturalisme succède au Réalisme dans l'approche scientifique de la Littérature : le but est de décrire la société et ses mœurs de la manière la plus réaliste, véridique possible, qu'elle soit belle ou laide, mais en y intégrant l'aspect physiologique, psychologique et le milieu. Les auteurs naturalistes agissent comme des scientifiques et étudient leurs sujets pour mieux en « disséquer »⁸⁹ la nature, et en faire un rapport fidèle à la réalité, sans l'enjoliver. Ils intègrent encore plus les nouvelles sciences sociales en plein développement et les découvertes de la médecine dans ce travail littéraire. Zola, figure de proue de cette « école », définit le « roman expérimental [comme] une conséquence de l'évolution scientifique du siècle »⁹⁰, et le romancier comme un « observateur et un expérimentateur ». Le lien entre la période féconde et scientifique qu'est le XIX^e siècle et la Littérature est ici clairement établi, même si le courant décline à la toute fin de siècle. La théorie naturaliste consiste donc à émettre une hypothèse sur un trait définissant un personnage et d'expérimenter cette hypothèse en plaçant celui-ci dans un certain contexte, décrit par l'auteur, afin d'en analyser le comportement au cours de l'œuvre. La connaissance scientifique sert ainsi, dans ce mouvement, la Littérature. Le monde des Lettres est alors bien touché par l'essor de la Science, et ce mouvement très important n'est pas sans avoir eu de conséquences. Il a contribué à intégrer la culture scientifique dans la Littérature et a placé le roman en genre majeur. A partir de lui se sont développés les romans policiers par exemple, dans lesquels la Science a une large place, et qui se lient à l'aventure. Et en contrepoint, il a également permis le retour d'autres types de Littérature, des mouvements moins rationnels, certains auteurs sortant de ce cadre rigide scientifique dans l'écriture, comme cela a été indiqué. Les œuvres de M. Leblanc portent elles aussi des marques du Naturalisme, sans qu'il appartienne au mouvement. Dans sa manière de traiter les personnages et les situations, l'auteur use de procédés repérables dans les œuvres naturalistes. Les personnages sont fouillés, un trait de personnalité est mis en exergue et sert de fil conducteur. Et l'auteur le fait évoluer dans divers contextes réels, parlant au lecteur. Pour l'illustrer, s'arrêter sur des personnages de *L'Aiguille creuse* est intéressant, car ce point y est mis en avant, et leur analyse était ce propos.

⁸⁹ Ce terme est utilisé en premier lieu par le critique littéraire H. Taine.

⁹⁰ E. Zola, *Le Roman expérimental*, Charpentier, 1902.

Isidore Beautrelet est, dans cette aventure, un personnage central. Il est présenté par l'auteur dès le premier chapitre. Le lecteur le découvre d'abord par son physique, une description détaillée où l'on peut remarquer le fort usage de superlatifs servant à identifier le personnage : « C'était un tout jeune homme, très grand et très mince, vêtu d'un pantalon trop court et d'une jaquette trop étroite », avec un « visage imberbe parai[ssant] plus juvénile encore et plus rose »⁹¹. La récurrence avec laquelle l'auteur use du champ lexical de l'enfance dès son apparition est notable, tels les termes « figure rose de jeune fille », « visage de lycéen » ou « rire juvénile »⁹². Ce trait caractéristique, la jeunesse de Beautrelet, est ce qui le définit, en partie, tout au long du roman. La « simplicité franche, un peu naïve » du « jeune rhétoricien » (expression qui revient très souvent dans le texte), ou bien ses gestes encore enfantins sont des expressions récurrentes dans la narration. Et puis, dans la scène de duel contre A. Lupin, il est décrit comme un « adolescent frêle, aux joues roses de jeune fille, aux yeux candides et charmants » par le narrateur, tandis qu'A. Lupin, lui, le nomme « mon petit », « moutard » et même « bébé »⁹³. A. Lupin lui-même le perçoit par sa jeunesse, comme lorsque, dans leur dialogue, il dit à son « petit » : « ce qui te manque, bébé, c'est le sourire...[...] Tu es très sympathique, tu as un grand charme de naïveté et de simplicité », et « tu es délicieux mon petit... [...] Tu as toujours de regards étonnés qui vont droit me vont au cœur »⁹⁴. « Mon petit » ou « bébé » deviennent des surnoms donnés à Isidore par son adversaire. Pourtant, si c'est sur ce point que l'auteur insiste concernant « le jeune Isidore », il est aussi caractérisé par sa sagacité. De nombreux passages font état de son « intelligence », contrebalançant de manière paradoxale sa candeur enfantine, et ceci dès son apparition. Par exemple, il est décrit comme ayant des « yeux brillants d'intelligence » au début. Puis après les révélations fracassantes de l'« excellent détective amateur », Ganimard avoue qu'il est un « rude type » à qui « rien n'échappe ». Plus tard, le narrateur explique qu'il est considéré comme « le rival de H. Sholmes », qui, « par son raisonnement [...] annonce la solution d'affaires compliquées »⁹⁵. Enfin, dernière preuve montrant l'intelligence de Beautrelet, Lupin lui-même la reconnaît, le voyant comme un « ennemi » capable de découvrir le secret de l'Aiguille, qu'il vouvoie en cet instant : « avec vous je suis obligé de me défendre »⁹⁶...

⁹¹ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, Op. Cit, p. 316.

⁹² *Ibid.*, p. 316.

⁹³ *Ibid.*, p. 360-363.

⁹⁴ *Ibid.* p. 407.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 360.

Ou encore, il avoue à son « cher ami » être admiratif de son « obstination » car il n'est « pas de ceux qui flanchent »⁹⁷, et va jusqu'à lui révéler les trésors de l'Aiguille. Isidore est donc un personnage qui a une épaisseur, qui est fouillé dans sa psychologie, enrichissant le roman réaliste. A la fois puérile et sagace, doux et énergique, contradictions faisant sa faiblesse et sa force, Isidore Beautrelet présente les caractéristiques d'un personnage de roman réaliste : fouillé et mis en difficulté ou loué selon le contexte, l'auteur le présente au lecteur dans sa globalité, sans inhiber ses défauts. Et c'est cette combinaison étonnante qui singularise le personnage, lui permet d'avoir de la profondeur. Ainsi, lorsqu'il se retrouve face à Lupin, il est à tour à tour fort et fragile, selon son trait de personnalité dominante. Il est d'abord présenté comme un « étrange adversaire » par la maturité avec laquelle il réagit, et la force de caractère avec laquelle il lutte. Il est un « homme » avec une « énergie subite », de « l'audace, de l'amour-propre » lors de ce combat. Mais en même temps, il reste comparé à un « enfant qui fait la grimace à un camarade » ou « un gamin qui harcèle la bête féroce enchaînée » dans son attitude. Ces expressions précèdent l'écroulement de Beautrelet, qui redevient totalement un « bébé » ne « compre[nant] pas » le revirement de situation, qui a une « crise insolite de sensiblerie » quand il se met à « sangloter » comme un « petit enfant que le chagrin accable ». Sa dualité prouve la volonté de l'auteur : présenter des héros complexes et réalistes, abordés selon différents axes scientifiques, imitant par là les auteurs antérieurs.

Bien entendu, le héros principal, Arsène Lupin, est encore plus complexe. Comme Zola avec la saga des Rougon-Macquart dans laquelle il étudie le déterminisme, l'hérédité des tares et l'évolution des différentes catégories sociales de la société de son temps, M. Leblanc présente un héros aux multiples facettes, aux prises avec son passé et en quête de futur déterminé par celui-ci, qui évolue au fil du temps et des épreuves, analysant les conséquences de ses actes et l'impact de sa conduite et de ses choix en fonction de sa personnalité. Toutefois, approfondir le héros sera l'objet d'une partie postérieure.

Pour aborder un autre point relevant du Réalisme, il est bien de se focaliser sur les nouvelles du recueil. En effet, l'auteur réaliste effectue un long travail de documentation afin d'étayer son œuvre le plus véridiquement possible, ce qui l'ancre dans le réel. Cette manière de procéder lui permet de donner des descriptions minutieuses des milieux et des lieux décrits, tout comme cela lui est utile pour organiser ses écrits, et également d'intégrer à son œuvre des points réels nouveaux.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 408.

Même si la structure formelle des nouvelles ne permet pas les mêmes développements que le roman, elle n'est pas un obstacle aux techniques littéraires rigoureuses de la fin du XIX^e s et à l'insertion des sciences nouvelles. Maurice Leblanc s'est inspiré de ces techniques, et il est possible de retrouver ces différents points dans le recueil. Il en donne même l'illustration dans les récits. Par exemple, dans *L'Évasion d'Arsène Lupin*, à la fin de l'aventure, le héros explique au policier Ganimard comment il a pu s'évader : il avoue d'abord ne pas avoir travaillé « avec le Docteur Altier » seulement « par amour de l'art » mais aussi pour lui permettre « une métamorphose », puis il explique la manipulation mentale qu'il a utilisée afin de permettre son évasion « logiquement et psychologiquement »⁹⁸. Et enfin, il donne des explications techniques. Des termes spécifiques, reflétant le travail de recherches de l'auteur, sont mentionnés, comme dans *Le Coffre-fort de Mme Imbert*. Dans cette nouvelle, le lecteur est plongé dans l'univers de la bourse et de la finance, et pour être exact, le narrateur utilise des termes et expressions appropriés, tels « l'entrée en jouissance », les « séquestres », « la Rente » et les « titres de change ». Le vocabulaire est adapté et démontre une certaine maîtrise de l'auteur. De même, dans *Herlock Sholmes arrive trop tard*, comme dans *Arsène Lupin en prison*, les connaissances de l'auteur en Art révèle les recherches appliquées faites dans ce domaine. Les descriptions réalistes et justes des « trois Rubens », « deux Watteau », la « chaire de Jean Goujon », la « crédence Louis XIII » et les « tapisseries de Beauvais » sont aussi complètes que les énumérations d'œuvres d'art comme les « tapisseries d'Aubusson, et des girandoles signées Gouthières et de Fragonard, et de Nattier... »⁹⁹ évoquées. Sans une culture solide et des connaissances documentées, le récit ne semblerait pas aussi réaliste.

Ces quelques exemples illustrent l'idée que Maurice Leblanc a été influencé par ses prédécesseurs dans sa conception littéraire. Comme eux, il s'appuie sur les sciences nouvelles et sur les avancées de son siècle pour écrire, et suit le modèle littéraire rationaliste de cette époque. Il organise ses écrits avec rigueur et suit un schéma scientifique pour développer ses intrigues. Le Réalisme, puis le Naturalisme, courants impactés par le culte du Progrès et de la Science ainsi que par le contexte de l'époque, lui ouvrent cette voie. Cependant, il est intéressant de se demander quelle place peut alors être accordée au merveilleux dans des œuvres si cartésiennes et construites de manière si rigoureuse. Car, cette période promeut le vérifiable tangible, le réaliste et le mesurable, donc ce qui relève du fait réel et plausible, voire de l'ordinaire dans une certaine mesure.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 51-52.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 23, 130.

Or, le merveilleux est ce qui étonne ou ce qui est admirable de par son aspect formidable, extraordinaire et ce qui peut effrayer par son aspect parfois irrationnel. Cela peut donc sembler incompatible.

Ainsi, il y a, en ce siècle, un recul de la merveille traditionnelle. Ou plutôt une modernisation des formes héritées du passé. Pour continuer à attirer le lecteur, l'auteur doit s'adapter. Cependant, le lecteur, entouré par cet environnement factuel et scientifié, a besoin de merveilleux pour y échapper. L'auteur doit donc trouver un moyen de respecter l'évolution de son temps, par lequel il est de toute manière influencé, tout en conservant les formes merveilleuses suscitant tant d'émotions. Il doit donc adapter les formes passées.

Nous l'avons vu, les formes traditionnelles ne disparaissent pas à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, mais elles évoluent, n'étant plus à la « mode » car dépassées par les grandes mutations et les profondes avancées. Par exemple, les mythes sont réécrits, les légendes médiévales retravaillées et le conte féerique évolue. Pareillement, la veine fantastique se développe, proposant une nouvelle façon d'aborder le merveilleux, par l'effroi et l'hésitation. La Science et les techniques modernes deviennent aussi la source d'émerveillement. C'est le cas chez certains auteurs de la fin du siècle, et chez M. Leblanc, qui parvient à faire de la Science un outil pour moderniser le merveilleux. Les découvertes scientifiques et les progrès techniques sont source d'émotions car l'auteur parvient à en faire ressortir l'aspect merveilleux. Son travail, bien que présenté de manière rigoureuse, n'en a pas moins des caractéristiques merveilleuses, grâce aux ressorts dont il joue, tel celui de la Science.

- **Arsène Lupin et la Science : un nouveau merveilleux**

Le merveilleux évolue au cours de ce siècle de Progrès. Le culte des Sciences touchant aussi le monde des Lettres, l'auteur est amené à faire évoluer les formes de merveilleux. Car si merveilleux et Progrès semblent s'opposer, les « trésors scientifiques »¹⁰⁰ sont pourtant vecteur d'émerveillement. Même si les formes traditionnelles sont toujours omniprésentes, d'autres outils apparaissent et prennent place au cœur des œuvres du XIX^e et du début du XX^e s, appartenant à la tendance de l'époque : les sciences et le Progrès. Et le travail de Maurice Leblanc est prolixe en ce domaine. D'ailleurs, le corpus illustre bien comment l'auteur s'y prend pour moderniser le merveilleux de cette manière. Puisque celui-ci s'intègre dans une esthétique littéraire très rigoureuse, il y est alors normal que ce qu'observe l'auteur fasse partie intégrante des récits. C'est la raison pour laquelle de nombreux éléments favorisant le merveilleux sont issus de la réalité. Les avancées médicales, par exemple, sont un thème particulièrement présent dans les aventures d'Arsène Lupin. En effet, Arsène Lupin est un héros aux multiples identités, et s'il peut « modifi[er] à son gré » son apparence, c'est grâce aux avancées dans ce domaine. Ainsi, le héros sait comment utiliser une « injection hypodermique de paraffine » ou à quoi sert « l'acide chélide » et le suc de « la grande chélide » ou autre « procédé chimique »¹⁰¹. Ces expressions techniques précises sont la preuve des nouvelles connaissances acquises au XIX^e siècle notamment. Ici, elles permettent au personnage de créer la surprise, de susciter l'admiration ou l'effroi, à la fois du lecteur et des autres personnages. Dans la même nouvelle d'où sont issues ces expressions, Ganimard est si surpris que ses « cheveux se hérissent[nt] sur le cuir soulevé de son crâne », il « balbutie » et demande même : « est-ce possible ? »¹⁰². Dans *L'Aiguille creuse*, ses « métamorphoses » sont aussi vecteur d'émotions pour les autres personnages, et par extension pour le lecteur, et ceci est possible par l'aspect scientifique qui est inséré. Par exemple, lorsqu'il apparaît au narrateur, qui raconte la scène ensuite, Arsène Lupin apparaît sous les traits « d'un jeune homme blond, au visage énergique... » avec « un costume de prêtre anglais », un visage si différent que le narrateur, qui est le seul à l'avoir vu sous son « réel aspect », en ressent une « sorte d'épouvante » et en est « tout ému » et qu'il ne reconnaît son « être lui-même » qu'après, malgré « l'apparence dont il l'avait enveloppé »¹⁰³.

¹⁰⁰ J. Ansemini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Droz, 2010, p. 77.

¹⁰¹ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman- cambrioleur*, *Op. Cit.*, p. 50.

¹⁰² *Ibid.*, p. 49-50.

¹⁰³ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, *Op. Cit.*, p. 356.

Le narrateur use des procédés de son héros pour surprendre le lecteur, mais Lupin joue du merveilleux produit grâce à la Science dans la diégèse aussi. C'est le cas lors de ces deux dernières entrevues avec I. Beautrelet. Au chapitre 7, le gentleman-cambrioleur devient « M. Massiban, membre de l'Académie » grâce à tout ce qu'il sait, et profite de ce déguisement plus vrai que nature pour surprendre le jeune détective. Il crée la confusion chez celui-ci, lui faisant pousser « un petit cri », puis « éclater] de rire » en lui présentant le vrai Massiban : « dans la voiture il y avait un homme et cet homme c'était Lupin ou plutôt Massiban ».¹⁰⁴ Le narrateur qualifie cette scène de « bouffonnerie énorme », ce qui permet au lecteur de ressentir également, comme Beautrelet, de l'admiration pour celui qui sait devenir tout le monde. Isidore lui-même ressent aussi une « curiosité ardente », un réel « désir », toute sorte « d'émotions », sentiments reflet du merveilleux que le personnage sait produire. Enfin, Arsène Lupin paraît sous l'identité de Louis Valmèras à Beautrelet, qui vit cette fois un « choc », pas seulement de « l'étonnement, mais de la stupeur, de l'épouvante », ce qui correspond bien aux sentiments découlant du merveilleux. Ces effets sont dus aux « petits talents de société »¹⁰⁵ du héros. La science est donc ici le cœur du merveilleux. Tout en faisant usage des formes traditionnelles, telles que les métamorphoses, l'auteur parvient à moderniser le merveilleux en intégrant la donnée majeure que sont les Sciences en ce siècle de Progrès.

Ainsi, la Science ne le bannit pas, elle lui permet de se recréer. Comme les aventures d'Arsène Lupin entrent dans les cadres des récits réalistes, l'auteur a aussi intégré à ses récits les inventions modernes existant en son temps. Avec toutes les nouvelles technologies naissant au cours du XIX^e lors des Révolutions industrielles et à la Belle Epoque, les motifs inhérents au merveilleux se doivent d'évoluer. Les breuvages et filtres d'amour des contes merveilleux perdent leur aspect magique face aux nouvelles compréhensions des mélanges chimiques, dont on connaît scientifiquement les causes et effets par exemple. De la même façon, les innovations d'ingénierie suscitent une vive admiration, à l'instar des outils présents dans la Littérature merveilleuse. Cet innovant « merveilleux instrumental », « technique » octroie un « statut merveilleux »¹⁰⁶ aux inventions scientifiques.

C'est le cas dans le corpus, dans lequel l'auteur les utilise pour provoquer des émotions chez le lecteur, et le héros pour en provoquer chez les autres protagonistes, de manière omniprésente. Dès *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, une innovation du siècle sert à

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 407.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 432.

¹⁰⁶ J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas ou la réinvention du merveilleux*, Op. Cit., p. 81.

moderniser le merveilleux, étant transformée en objet de dimension presque surnaturelle : « le télégraphe sans fil »¹⁰⁷ sur le transatlantique. Il existe à peine à l'époque où M. Leblanc écrit cette aventure. Cet outil moderne est qualifié de « lien » permettant de recevoir des « appels d'un autre univers » et « d'invisible[s] message[s] » de la « façon la plus mystérieuse qui soit ». Il est aussi désigné par l'expression riche de sens « nouveau miracle » engendrant un « mystère [...] plus insondable encore, plus poétique aussi »¹⁰⁸. Il est donc bien question ici de merveilleux ! L'innovation, détaillée par le narrateur de manière subtile, est alors source d'émotions et de mystère. Pour prendre un autre exemple, il est possible de s'arrêter sur *Le Mystérieux Voyageur*, nouvelle du recueil dans laquelle le train a une importance considérable. Le « chemin de fer » est une formidable avancée au XIX^e siècle, car il est le moyen le plus rapide pour traverser de grandes distances. Il fait aussi l'objet de nombreuses améliorations à la Belle Époque, permettant une certaine croissance économique et influe sur la répartition de la population. Pour notre auteur, le train est un atout important pour créer l'émerveillement, car provoquant l'admiration dans la réalité, il ne peut qu'être l'objet de merveilleux dans la fiction pour les protagonistes et le lecteur. C'est pourquoi, dans la nouvelle, le train est le cadre de l'action, et ainsi chaque partie est évoquée. Il est associé à la vitesse, source importante de merveilleux, par la périphrase « le rapide » est sujet de verbe d'action : il « s'ébranl[e] », il « fil[e] », et « brûl[e] », et même personnifié : il « se hât[e], joyeux ivre de vitesse »¹⁰⁹ est-il écrit. En conférant au train cette capacité d'action indépendante, et en faisant de lui le cadre de l'aventure, il devient un objet merveilleux vecteur d'émotions. Le lecteur, qui sait ce qu'est un train mais dont les mystères de fonctionnement sont toujours source de curiosité, ressent le suspense voulu par le narrateur grâce à ce véhicule. Le train devient l'outil lui permettant d'instiller le merveilleux. Le narrateur use des innovations pour créer des émotions.

Mais *L'Aiguille creuse* n'est pas en reste sur ce point. Dans ce roman, nombreuses sont les innovations techniques, même des innovations avant-gardistes. Celles-ci favorisent l'émerveillement, l'admiration, des personnages d'abord et du lecteur ensuite. Par exemple, à la fin du roman, Ganimard et Beautrelet atteignent l'Aiguille quand Isidore remarque :

Les ustensiles datent peut-être du Moyen-Âge, mais le mode d'éclairage est moderne. Ces messieurs s'éclairent avec des manchons à incandescence.¹¹⁰

La présence du moderne dans l'ancien confère au lieu encore plus de merveilleux. Isidore doit « dominer ses nerfs », autant que lecteur est avide de lire et découvrir.

¹⁰⁷ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, Op. Cit., p. 11.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 57, 58.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 430.

De même, lorsqu' A. Lupin fait visiter l'Aiguille creuse à I. Beautrelet, le héros ne fait pas que lui montrer ses trésors, il lui présente aussi « sa petite installation »¹¹¹ dans celle-ci. Dans une réplique de dialogue rythmée, où se multiplient énumérations et ponctuation forte, le voleur explique que grâce à « un double appareil téléphonique », objet relevant de la magie pour le lecteur contemporain de cette époque non connaisseur, il communique en « ligne spéciale » avec « Paris », « Londres », « l'Amérique, l'Asie, l'Australie ! » Son « trafic international » le rend « puissant, ivre de force et d'autorité »¹¹². Grâce à ces outils modernes, le héros est parvenu à faire son réseau, ce qui semble incompréhensible aux autres personnages ne connaissant pas les techniques d'A. Lupin. Donc ce qui forge leur émerveillement est expliqué par les nouveautés techniques. Mais l'exemple le plus probant est certainement le dénouement du roman. « La flotte française », dont A. Lupin fait mention correspond au « torpilleur » dont Ganimard parle juste avant. Intégrer cela au récit donne un poids important de réalité à la fiction, car le torpilleur est une prouesse militaire et scientifique majeure dès la Belle Epoque. Cette machine de guerre ancre le récit dans le réel, mais pourtant semble relever du merveilleux dans la manière dont A. Lupin en fait mention. D'autant plus qu'ici, le commandant se nomme « Duguay-Trouain »¹¹³, ce qui est dans la réalité le nom d'un bâtiment maritime utilisé par l'armée... Cette référence n'est pas anodine : elle montre l'intérêt de l'auteur pour son sujet et est une manière de moderniser le merveilleux par le Progrès. Dans la même lignée, le héros fait naître l'émerveillement et la surprise grâce à de telles technologies : Isidore Beautrelet est « épat[é] » par le « canot automobile » sur lequel il doit monter, car celui-ci lui paraît « d'une forme [...] singulière et d'un aspect [...] tout à fait imprévu ». Ménageant le suspense du lecteur comme du personnage, A. Lupin ne révèle qu'il s'agit d'un « sous-marin » qu'après y être entré afin de faire naître chez Beautrelet de l'effroi, puisque Lupin doit le « rassurer »¹¹⁴. Le sous-marin est donc le moyen moderne favorisant le merveilleux et les émotions. Il revêt ici une dimension quasi salutaire et permet de découvrir un autre monde, celui des fonds marins, dont il est donné une description détaillée. Cela permet de faire croître la curiosité et l'admiration du jeune détective qui est « émerveillé »¹¹⁵ par le gentleman-cambrioleur. Celui-ci explique d'ailleurs d'où est issu ce « canot automobile submersible » en en reliant l'origine à l'aventure du « Sept de cœur » et au projet militaire secret.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 433.

¹¹² *Ibid.*, p. 438.

¹¹³ *Ibid.*, p. 441.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 442.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 444.

Ainsi, l'innovation s'auréole de mystère mais garde toute sa scientificité, ce qui permet d'augmenter l'impression de merveilleux. Ces exemples illustrent bien la manière dont la Science est insérée ici. Les innovations sont les outils permettant de créer stupeur ou admiration chez les personnages et le lecteur ! Lupin est un héros moderne usant des nouveautés avec intelligence, à l'image de J. Bond plus tard. Et cela ne manque pas non plus de faire penser aux œuvres de Jules Verne, auteur de roman d'aventures très lu et apprécié à cette époque.

- **Rationalisation et dévoilement : la voix scientifique qui explique l'extraordinaire mais suscite des émotions**

Enfin, il y a un dernier procédé engendrant le merveilleux en cette période rationalisée. Nous l'avons vu, les courants littéraires de cette époque sont basés sur le raisonnement, l'observation et l'ordre. Les récits sont structurés selon l'idée développée, et présentent des faits comme dans la réalité. Le merveilleux des aventures d'Arsène Lupin est donc contrebalancé par ce mode d'écriture. Par elle-même, la Science explique le merveilleux, le rationalise : les « sciences exactes [sont] les défis véritables du merveilleux »¹¹⁶. En le révélant, elle le rend encore plus impressionnant dans la diégèse et pour le lecteur, tout comme elle permet de mettre en valeur le héros ou les personnages, celui-ci parvenant à faire passer pour magique ce qui est en fait explicable. P. Mabillet précise que la « science se donne pour but de rendre possible l'impossible, familier l'inconnu, naturel le surnaturel »¹¹⁷. C'est pourquoi l'irruption de raisonnements scientifiques ou des explications de faits extraordinaires suscitent autant l'admiration ou la stupeur que les faits eux-mêmes. Une illustration étayera cette idée. Dans *L'Aiguille creuse*, le personnage d'I. Beautrelet est un personnage important. A. Lupin est le héros provoquant le merveilleux et suscitant l'admiration par le mystère qu'il génère, mais Isidore est la voix de la Science, de la raison, équilibrant le récit : c'est lui qui dévoile les procédés de Lupin et c'est par cette capacité qu'il est reconnu comme un « héros »¹¹⁸. D'ailleurs, dès le début de l'œuvre, il est présenté ainsi : un « jeune rhétoricien » dont la « réputation » est d'être un « rival de H. Sholmes », qui agit « par raisonnement et logique », qui fait preuve d'une « sûreté d'analyse » et « d'ingénieuses déductions ».

¹¹⁶ P. Mabillet, *Le Miroir du merveilleux*, éditions Minuit, 1962, p. 32. (Repris dans J. Ansemini, *Op. Cit.*).

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁸ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, *Op.Cit.*, p. 334.

Il fait circuler un « opusculé », « étude approfondie », dévoilant les « mécanismes » et la « tactique toute spéciale », les « trucs »¹¹⁹ d'A. Lupin... Dès son apparition, l'auteur présente donc le pendant scientifique du gentleman- cambrioleur : le lecteur sait, tout comme les autres personnages de l'intrigue, que Beautrelet est celui qui explique de manière rationnelle l'irrationnel et l'extraordinaire. Et c'est bien le cas tout au long du récit. Grâce à lui, le « mystère d'Ambrumésy » est expliqué, le faux cadavre de Lupin est découvert. C'est aussi lui qui met en lumière le mystère de l'Aiguille (même s'il fait erreur). Ses explications sont toujours issues des faits et de la Science, comme le démontre le champ lexical du raisonnement scientifique tout au long du texte : il « réfléchit », pose une « hypothèse raisonnable, logique » et use d'une « méthode sûre » avant de « vérifier » et « conclure »¹²⁰, par exemple. En démythifiant les procédés du héros, Beautrelet décortique le merveilleux, bien qu'il soit admiratif de Lupin, qualifié de « génie ». Sa compréhension des événements lui « donne le frisson » toutefois. Science et merveilleux se complètent, créant des émotions. Par ce personnage, l'auteur insère la Science de manière à moderniser le merveilleux, en l'explicitant. Il fait ainsi naître de l'émerveillement chez le lecteur, et également dans la diégèse. Par exemple, les camarades de Beautrelet sont « émerveill[és] » par ses raisonnements, tout comme les représentants de la justice du roman : Ganimard, « déconcerté », admet que « rien ne lui échappe », tandis que M. Filleul ne « dissimul[e] pas son étonnement »¹²¹. La facette scientifique du héros est donc source d'admiration et de surprise pour les autres personnages, et même pour A. Lupin, qui reconnaît en Isidore un « adversaire ...] de force », et un « être intelligent » pour qui il a « une sympathie involontaire... de l'admiration »¹²². Le roman présente donc la Science comme admirable et digne d'émerveillement.

Les nouvelles recèlent aussi des passages où la logique dévoile le merveilleux pour mieux surprendre. Cette manière de moderniser les formes merveilleuses est amenée par la voix de Lupin : l'illusionniste explique ainsi ses tours, comme, en ce temps, le faisait le magicien H. Houdini. Dans certaines nouvelles, il dévoile lui-même ses procédés avec fierté, tel *Arsène Lupin en prison* où il accepte d' « initier à tous [s]es secrets » Ganimard dans l'Affaire Cahorn. Dans d'autres, il déchiffre les énigmes mystérieuses et réunit les faits pour en découvrir la logique :

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 335.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 338-339.

¹²¹ *Ibid.*, p. 326.

¹²² *Ibid.*, p. 364.

c'est le cas dans *Le Collier de la reine*, dans laquelle il « dédui[t] les faits les uns des autres » et trouve des « preuves » avec une « certitude si rigoureuse » que les autres convives savent qu'elles sont « justes »¹²³ ...ou bien *Le Sept de cœur*, dans laquelle il démêle l'une de « ses plus étranges et de ses plus mystérieuses aventures »¹²⁴ sous l'identité secrète de Salvador et de Jean Daspry. Et enfin dans *H. Sholmes arrive trop tard*, où il découvre le « secret perdu » merveilleux et mystérieux de Thibermesnil avec tant d'aisance que H. Sholmes « affirm[e] d'un ton convaincu : Oh ! c'est un homme, en effet. »¹²⁵. Pourtant dans cette nouvelle, H. Sholmes rend explicite la démarche mystérieuse et les découvertes de Lupin. Dans d'autres écrits, l'auteur permet au lecteur de comprendre : la voix du narrateur guide le lecteur grâce à des lexiques particuliers ou des raisonnements, l'amenant jusqu'à la résolution. Il sème des indices logiques, avec ordre, pour mener le lecteur à la bonne compréhension. Toutefois, cette manière de dévoiler l'inexplicable suscite des émotions du lecteur. Ganimard est aussi souvent celui qui est le plus admiratif du héros. Grâce aux raisonnements ou explications apportées par Lupin, ou en découvrant grâce à la Science les procédés merveilleux de celui-ci, le personnage, représentant de l'ordre, met en exergue les phénomènes spectaculaires selon le prisme de la Science et du rationnel. D'autres fois, un élément extérieur ou un personnage permet de donner une explication raisonnable à un fait incompréhensible. Nous avons vu le cas d'Isidore dans *L'Aiguille creuse*, ou de H. Sholmes dans la dernière nouvelle du recueil, mais c'est encore plus le cas dans le recueil *A. Lupin contre H. Sholmes* ou le roman *Le Triangle d'Or*. Ainsi sont dévoilés les mystères du héros avec lesquels il est si admiré : les maisons truquées, les avancées techniques etc.... Mais cette rationalisation du merveilleux et ces dévoilements n'empêchent en rien les effets merveilleux. En faisant découvrir les supercheries merveilleuses au lecteur, et autres personnages de la diégèse, ceux-ci sont à la fois surpris et admiratifs de la ressource et de l'ingéniosité du héros. La voix scientifique sert à accroître l'émerveillement.

Ces dévoilements, ou bien les passages expliquant avec raison ce qui semblait impossible ou extraordinaire, engendrent de l'admiration, et bien d'autres émotions dans la diégèse et par la narration. Il s'agit donc d'une nouvelle forme de merveilleux, une manière de l'actualiser, de la « mettre au goût » esthétique de cette période rigoriste et presque scientifique.

¹²³ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 143.

A l'inverse, par les mystères qu'elle crée et présente, la Science stupéfie et même peut effrayer parfois. En effet, un tel discours anthropocentrique, qui a pour but de dévoiler toutes les merveilles, tous les mystères du monde, par la connaissance humaine et le Savoir, a son versant effrayant. La Science est, elle aussi, mystérieuse et source de faits semblant extraordinaires par les découvertes et innovations novatrices, surtout à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Par ce qui la définit et ce qu'elle peut faire, la Science a une « dimension mythique » qui stupéfie. Par exemple, le champ lexical de la peur est bel et bien présent lorsqu' Arsène Lupin se présente chez son ami le narrateur dans *L'Aiguille creuse*. Le narrateur « sursaut[e] », réagit « vivement » et « frissonn[e] » lorsqu'il comprend que l'homme face à lui est son « ami d'un genre un peu spécial ». Pourquoi une telle surprise ? Celui-ci exprime son « épouvante » et son « incrédulité » : « il ne se peut pas »¹²⁶, dit-il, car A. Lupin est censé être mort ! Or, grâce aux progrès de la médecine mentionnés par bribes dans le roman, le héros est capable de survivre à ses blessures si graves. De même, lorsque le raisonnement d'Isidore le mène à comprendre que le cadavre « doit » être dans la crypte et que celui-ci y est bien, le jeune homme a un « cri de terreur » et « s'enfuit au grand jour, à l'air libre »¹²⁷. Le chapitre 8 du roman permet au lecteur de suivre les « idées » et les actions de Beautrelet pour « provoquer la découverte ». Il est ainsi aussi troublé que le jeune homme par les découvertes que la réflexion, l'observation et le Savoir ont induits. Le détective passe, lorsqu'il comprend, par diverses émotions en même temps, de négatives à positives, que le merveilleux suscite : il a d'abord un « frisson » mais croit « à un rêve, une hallucination », puis il ressent un « vent de folie » (excitation visible aussi à la ponctuation expressive) tout en se « tordant les mains » de crainte, pour enfin penser « mourir de joie » par une « émotion cruelle qui étr[eint] son cœur »¹²⁸. Grâce au mode de la narration, les champs lexicaux utilisés et les évocations explicites, le lecteur vit lui aussi les découvertes merveilleuses. En présentant cette découverte de manière rigoureuse et logique, l'auteur met au jour le mystérieux secret de *L'Aiguille creuse*, et le merveilleux est transformé grâce aux explications scientifiques mais les effets sont pourtant aussi forts, puisqu'ils procurent des émotions intenses positives comme l'enthousiasme, et négatives telle la stupeur.

Influencé par les grands courants littéraires de son siècle, M. Leblanc modernise le merveilleux en insérant la pensée scientifique au cœur des aventures, et les avancées techniques ou découvertes sont des outils pour engendrer des émotions merveilleuses.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 356.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 347.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 416-419.

II) Arsène Lupin, et le renouvellement des genres

Arsène Lupin est une série romanesque où l'influence scientifique est reconnaissable. Ligne de conduite d'écriture à la mode et très suivie par les auteurs de la période Belle-Epoque et post- XIX^e siècle, cette écriture est inscrite en filigrane dans les œuvres de Maurice Leblanc. Pour autant, à la période pendant laquelle il écrit, l'auteur normand doit aussi s'adapter aux évolutions du monde du livre, autant par sa forme que dans son contenu. De nombreux spécialistes de cette époque se sont penchés sur ce phénomène, qui a totalement transformé le monde de la Littérature. M. Letourneux¹²⁹ explique très bien le lien entre lecteur, auteur et nouvelles pratiques littéraires dans son travail, notamment la montée en puissance de la littérature sérielle, par exemple. D'un autre côté, R. Bellet¹³⁰ s'interroge sur la place de l'aventure dans la jeune littérature populaire, tandis que J-J Tourteau¹³¹ s'est arrêté sur l'importance du nouveau roman policier... Tous ses aspects sont à aborder pour mettre en lumière les différents aspects fondamentaux du cycle lupinien. En effet, Maurice Leblanc n'a pas seulement repris les codes littéraires, il a aussi participé à l'enracinement de nouvelles pratiques, de formes littéraires innovantes, et a marqué la Littérature par son originalité et sa nouveauté dans le traitement du merveilleux. Car, il ne faut pas oublier que le but de cette étude est de comprendre comment l'auteur parvient à insérer le merveilleux dans des œuvres sortant des carcans littéraires de l'époque. Cependant, pour en avoir une idée précise, il est nécessaire de considérer ce qu'est l'œuvre, au sein de son siècle : une série d'aventures sous forme de romans ou de nouvelles tout d'abord présentées en feuilletons, aventures où l'intrigue est bien souvent policière, mais présentant un héros devenu une légende de la littérature populaire. Arsène Lupin est donc un ensemble d'œuvres regroupant différentes caractéristiques, engendrant un besoin de renouvellement du merveilleux traditionnel, au-delà de l'aspect scientifique. Magistralement, l'auteur parvient, grâce aux spécificités inhérentes à l'intrigue policière et au roman d'aventure, à façonner un héros suscitant l'admiration et à créer autant la surprise que l'effroi, tout comme la forme du feuilleton lui permet d'intégrer de nouveaux procédés merveilleux pour plaire à un lectorat en pleine évolution, à l'image des pratiques de l'édition dans le monde du livre.

¹²⁹ M. Letourneux, *Fictions à la chaîne, Littérature sérielle et culture médiatique*, Seuil, 2017.

¹³⁰ R. Bellet, *L'Aventure dans la Littérature populaire au XIX^e s*, Presses universitaires de Lyon, 1985.

¹³¹ J-J. Tourteau, *D'A. Lupin à San-Antonio, le roman policier français de 1900 à 1970*, Mame, 1970.

❖ Renouveler les genres, un besoin en cette période féconde

• Un lectorat en évolution

Tout au long du XIX^e siècle, le visage du lectorat a évolué, et celui-ci a « soif d'émotions nouvelles »¹³². Premièrement, ces changements sont générés par le contexte et les politiques en vigueur au cours du temps. C'est la raison pour laquelle, par exemple, en fin de siècle, un plus grand nombre de lecteurs peut s'adonner à la lecture. En effet, l'instruction devenant une action primordiale, notamment dans la culture républicaine, l'alphabétisation et la lecture sont des apprentissages obligatoires. Les Lois Jules Ferry, fruit d'années de progressions et régressions selon l'importance accordée à l'instruction, l'illustrent. Les générations élevées dans ce contexte sont donc autant de lecteurs potentiels à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Pour les auteurs, ce sont davantage de personnes qui ont accès aux livres, donc davantage aussi à contenter. Car pendant longtemps, la lecture a été une activité réservée à une certaine élite, ayant reçu une instruction, sachant lire, et à qui s'adressait un certain type de lecture ayant des buts divers. C'étaient donc les strates sociales les plus élevées, ayant les moyens de s'offrir des œuvres reliées et ayant reçu une éducation, à qui l'auteur devait s'adresser. Les formes de merveilleux usitées étaient adaptées à ce type de lectorat. Avec les progrès de l'instruction publique, même les enfants issus de catégories sociales pauvres doivent aller à l'école et apprendre les notions rudimentaires. La lecture devient plus courante et s'ouvre donc à un lectorat plus large. Même si les lectures diffèrent, comme nous le verrons plus loin dans cette étude, l'auteur doit aussi toucher ces nouveaux lecteurs. Évidemment, il ne peut pas créer des émotions avec les mêmes procédés, les lecteurs n'étant pas touchés par les mêmes sujets. Il doit donc proposer de nouvelles formes de merveilleux, réadapter les formes traditionnelles aussi, pour toucher par ses œuvres. Un paysan, qui passe sa vie aux champs, ne connaît que son petit village, imagine la ville comme un endroit dangereux et connaît les récits traditionnels de veillées peut ou non être séduit par un merveilleux très éloigné de son monde. De la même manière, un parisien évoluant dans l'aisance des salons, ayant déjà beaucoup lu et ayant reçu une instruction poussée a une exigence quant au contenu de ses lectures, générée par son éducation.

Même si plus ont accès à la lecture, leurs centres d'intérêt diffèrent, ce qui nécessite une adaptation de la part de l'auteur. Le merveilleux « se décline en une pluralité de formes et figures qui s'accordent avec une mutation générale du merveilleux »¹³³ et de la société.

¹³² J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Op. Cit, p. 433.

¹³³ *Ibid.*, p. 220.

Autre conséquence de cette alphabétisation en cette fin de siècle : l'élargissement de l'âge du lectorat. Les politiques menées au fil du XIX^e s ont permis l'apprentissage de la lecture dès le jeune âge. Et même si des disparités existent encore et sont fortement marquées dans certaines régions, la lecture est devenue une activité plus courante au fur et à mesure des décennies. D'autant plus que les nouvelles générations, capables de lire, sont également parfois, dans le foyer, les enseignantes des générations plus âgées. Mais globalement, les personnes ayant appris à lire au milieu du siècle sont lecteurs tout autant que les jeunes personnes à la fin de celui-ci. Le panel d'âge s'est donc élargi, dans toutes les catégories sociales cette fois-ci. Le lecteur avec de l'expérience et ayant connu certaines formes littéraires doit donc être séduit par les œuvres nouvelles comme le jeune lecteur. L'auteur se doit d'être conscient des attentes de ces multiples générations s'il veut susciter des émotions. Car les stigmates et modes de pensées passés sont encore largement présents dans les esprits et font l'objet de transmission, ou bien de tabous, dans les foyers selon les classes sociales. Le merveilleux doit alors revêtir de nouvelles formes ou s'adapter, afin de toucher un maximum de lecteurs, quel que soit l'âge.

Un autre paramètre est à prendre en considération dans cette analyse : le sexe du lecteur. Bien que tout au long de l'Histoire de la Littérature la question de la femme soit omniprésente, c'est au XIX^e siècle qu'elle se cristallise davantage. Et cela va de pair avec l'évolution des mœurs, notamment présentée par les œuvres littéraires. La femme a été partie prenante de la Révolution, dans laquelle elle a joué un certain rôle, et tandis que les hommes revendiquent des libertés, les femmes revendiquent de nouveaux droits peu après. Pourtant, malgré les acquisitions peu nombreuses jusqu'à la fin du siècle, et même des retours en arrière, la place de la femme évolue, ce qui a une incidence sur le travail des auteurs. Comme l'explique R. Bellet, il y a une « division sexuelle de la lecture au XIX^e siècle ». Le fait n'est pas nouveau : le clivage de la lecture sévissait déjà des siècles auparavant, et perdure au XIX^e s. Les femmes sont contraintes dans leurs lectures par l'autorité masculine, ou alors, leurs choix « sont déterminés par le respect des convenances sociales »¹³⁴, si bien que l'auteur se doit de prendre en compte cela dans son travail. S'il veut toucher aussi le public féminin, soit son œuvre doit avoir un contenu jugé convenable sur le plan moral, et suffisamment vaste pour regrouper tout le panel de lecteurs, soit elle doit correspondre aux attentes de ce public choisi, dont les centres d'intérêts sont déterminés socialement et par l'éducation en fonction du sexe.

¹³⁴ R. Bellet, *L'Aventure dans la Littérature populaire au XIX^e s*, Presses universitaires de Lyon, 1985, p.199.

Jusqu'à tardivement, le contenu des œuvres est soumis à la censure morale, au « tribunal des mœurs »¹³⁵. Il suffit de se rappeler le scandale puis le procès retentissant intenté contre G. Flaubert pour *Madame Bovary*... L'image présentée de la femme dans cette œuvre, tant sur le fond que par la plume, soulève l'opinion à la fois des hommes et des femmes. Car si les plus grands juges et censeurs littéraires sont des figures masculines, les femmes aisées à l'éducation stricte et « convenable » s'offusquent aussi de cette audace. Ici est pris l'exemple de cette œuvre, mais d'autres auteurs de ce siècle ont été soumis aux procès pour leur Littérature. Afin d'échapper à cela, se sont alors développés de nouveaux genres dès la Belle Epoque, permettant de toucher le public féminin et d'attirer le lecteur masculin, de différentes classes sociales. Le roman d'aventures, le roman populaire, et le roman policier, genres en vogue à cette période, sont adaptés à la situation et à la nouvelle figure à prendre en compte qu'est la femme. Nous le verrons un peu après, ils ont eu un grand impact sur la Littérature et sont aujourd'hui des genres majeurs.

Leur apparition correspond à la mutation de la figure du lecteur et au besoin de transformer le merveilleux afin de susciter l'intérêt de toutes sortes de lecteurs. En effet, la femme tient un rôle de plus en plus important dans la société, et devient, à ce titre, un lecteur potentiel majeur pour l'auteur. La femme devient un public à part entière à conquérir, car elle est davantage instruite. Elle apprend à lire et l'on promeut l'activité de lecture (même contrôlée) comme guide. La femme est ainsi ouverte à divers genres littéraires grâce à cette éducation. Sur d'autres plans aussi la femme devient le centre de l'attention. Zola, par exemple, illustre cela brillamment dans *Le Bonheur des dames*, œuvre reflet de la société du XIX^e où les grands magasins sont dédiés à la femme. Les salons et autres cabinets de lectures fleurissent aussi dans les grandes villes pour attirer les dames. Et puis, des figures féminines sont perçues comme modèles et encouragent la femme à s'individualiser, et ainsi font évoluer la perception du « sexe faible », car elles se détachent et excellent dans des activités étiquetées comme étant masculines. Tel est le cas en Littérature, avec George Sand, par exemple, qui est l'une des premières femmes à oser vivre de sa plume et à revendiquer sa liberté d'écriture. Enfin, sur le plan politique, au XIX^e et XX^e s., la femme demande plus de droits et libertés. Malgré les reculs des droits de la femme sous l'Empire, cela n'empêche pas son statut d'évoluer. A la fin de la Belle Epoque, puis au début du XX^e, l'augmentation du nombre de femmes, reconnues, dans le monde politique, des Sciences et des Lettres grâce à l'accès aux études, démontrent que le rôle de la figure féminine évolue.

¹³⁵ Expression d'Yvan Leclerc, *Crimes écrits, La Littérature en procès au XIX^e s.*, Plon, 1991.

Afin de suivre cette évolution et de gagner la lectrice, la Littérature se renouvelle petit à petit au fil de cette période. Se développent donc certaines branches visant le public féminin, tout comme se développent de nouveaux lieux et modes de lecture qu'elles apprécient, notamment la lecture industrielle en petits formats, accessibles dans les cabinets et salons de lecture par exemple. Dans le contenu, l'auteur doit aussi être vigilant afin de toucher la lectrice, sans la heurter elle ou l'autorité masculine référente. Son but doit être de l'émerveiller, mais les ressorts romanesques ne sont pas les mêmes que pour l'homme. L'auteur déploie d'autres formes de merveilleux et use de nouveaux procédés.

C'est le cas pour Maurice Leblanc : son lectorat regroupe tous types de personnes et connaît un vaste succès, et cela s'observe dès la sortie de la première aventure d'Arsène Lupin. L'écrivain normand a su user des bonnes stratégies narratives afin d'attirer des lecteurs intergénérationnels, et à la fois masculins et féminins. Par exemple, nombreuses sont les figures féminines dans les aventures du héros, elles sont même souvent au centre de l'intrigue. Tel est le cas dans le roman *L'Aiguille creuse* : Raymonde de Saint-Véran est l'objet d'amour d'Arsène Lupin, mais c'est aussi un personnage ayant un rôle important dans l'évolution romanesque. Au début du premier chapitre, elle est le sujet des actions : « Raymonde bondit vers la porte », « s'élanc[e] dans le corridor » ou encore « elle épaul[e], vis[e] tranquillement et f[a]it feu »¹³⁶. Ensuite, elle induit en erreur la justice en faisant mine de reconnaître Beautrelet, puis devient le centre des recherches à sa disparition. Enfin, dans le dernier chapitre, elle « se précipit[e] »¹³⁷ héroïquement entre son époux et Sholmes, quand celui-ci tire. Autres exemples dans le recueil de nouvelles, au sein duquel la femme est omniprésente, et non passive : Miss Underknown tente de découvrir l'identité du voleur avec le narrateur dans *L'Arrestation d'A. Lupin*, alors que dans *Le Coffre-fort de Mme Imbert*, celle-ci est le personnage qui se joue du héros et le « plume comme la dernière des dupes, et la plus stupide »¹³⁸. Pour autant, si les femmes sont pourvues de qualités aventureuses et ont du caractère, le narrateur les dévoile également féminines selon les codes de l'époque. Mlle de Saint-Véran reste une jeune femme belle, instruite, romanesque et amoureuse, sujet de passion, qui se dévoue à l'homme qu'elle aime... Miss Underknown cherche « protection » auprès du héros, puis garde son secret dans la dernière nouvelle, tandis que, dans *Le Sept de cœur*, Madame Andermatt est celle qui a besoin d'être sauvée car elle doit récupérer une « chose... compromettante », des « lettres » intimes, et présente des faiblesses face à la pression (« souffrante »).

¹³⁶ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, *Op cit*, p. 306-307.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 437.

¹³⁸ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, *Op cit*, p. 113.

En intégrant à ses récits des femmes aux multiples facettes, Maurice Leblanc obtient les faveurs des dames et des messieurs, séduits par ces figures. Pour autant, même si les aventures du héros présentent presque toujours une intrigue sentimentale (ce n'est pas pour rien qu'il est qualifié de « gentleman »), jamais les récits n'outrepassent les limites morales de son temps. Les descriptions faites des femmes, tant de leurs caractères ou de leurs physiques ne choquent pas, tout comme les scènes de passion et d'amour du héros sont suggérées mais non suggestives. Même si ces femmes ont parfois des conduites extraordinaires, elles ne sont pas indécentes. Cette gestion des personnages et des situations lui permet de créer des émotions, notamment du merveilleux auprès de la gente féminine, sans risquer d'être accusé de corrompre les mœurs.

Autre aspect, Maurice Leblanc a su créer un univers attirant pour des lecteurs de différentes classes sociales et de tous âges. Cela a été expliqué précédemment, les aventures présentent divers types de personnages, issus de catégories sociales différentes. Mais ce qui est intéressant, c'est aussi que ces évocations ne sont jamais méprisantes ou teintées de dépréciation. Le personnage éponyme est issu de la noblesse par sa mère mais d'une classe inférieure par son père. Et puis, A. Lupin sait revêtir des personnalités de tous types. Dans *Le Collier de la reine*, il est le « chevalier Floriani », tandis qu'il se fait « simple » J. Daspry dans *Le Sept de cœur*, ou bien un vieil « académicien » dans le roman. Mais quel que soit le personnage décrit, ses caractéristiques sociales ne sont pas présentées avec parti pris. Chacune permet de susciter des émotions. En représentant toutes les catégories sociales, l'auteur touche toutes sortes de lecteurs, chacun pouvant se retrouver ou s'émerveiller de découvertes.

Enfin, le choix d'une écriture simple et accessible pour narrer les exploits du gentleman-cambrioleur n'est pas à négliger. Conscient des inégalités face à l'exercice de la lecture malgré les évolutions, et guidé par son expérience de journaliste, l'auteur présente ses écrits dans un style attirant. Et sa stylistique est aussi un point important pour attirer le lecteur. Écrire de manière à être compris par le plus grand nombre lui assure un lectorat plus ouvert. Mais attention, si le style est simple, l'écriture n'est pas simpliste ! Le travail de Maurice Leblanc recèle de nombreuses nuances et c'est justement parce qu'il parvient à déguiser les difficultés sous une fausse simplicité apparente qu'il plaît. Les doubles énonciations et la complexité des intrigues, ou encore les descriptions et références artistiques en sont des exemples. Les traits d'humour et l'art de créer le merveilleux par différentes techniques en sont aussi des preuves. Toutefois, être accessible lui octroie le suffrage du plus grand nombre, et l'adhésion des lecteurs est visible au succès rencontré par les œuvres.

Maurice Leblanc a grandi en Normandie, et bien qu'issu d'une famille aisée, ses nombreux voyages et périples au fond de la campagne normande l'a ouvert sur le monde de son temps. C'est ainsi qu'il a pu apprendre comment toucher ces différents types de lecteurs, même si au début de sa carrière il visait un public choisi.

Donc, pendant la période à laquelle le père d'Arsène Lupin écrit, un besoin impérieux de renouveler les genres se fait pressant. La société est en pleine mutation, combinaison de multiples facteurs. Tout au long du XIX^e siècle, et ce phénomène perdure jusqu'au XX^e siècle, les œuvres littéraires gagnent de plus en plus de foyers, car l'apprentissage de la lecture se démocratise dans toutes les strates sociales. En outre, la lectrice est de plus en plus prise en considération car la place de la femme évolue. Néanmoins, les inégalités et les contraintes morales restent un carcan pour un auteur de cette époque. C'est pourquoi, il est impérieux de poursuivre les efforts pour faire évoluer en même temps la Littérature, pour garder et gagner toujours le lecteur. Maurice Leblanc a su profiter de cette période charnière, car le merveilleux qu'il propose est adapté à son lectorat et la forme de ses écrits touche le plus grand nombre. Et cela notamment grâce à ses choix esthétiques : proposer la narration des aventures d'un héros populaire sous forme de romans-feuilletons.

- **Mutation de l'activité de lecture et de l'édition**

La « Littérature sérielle »¹³⁹ est un aspect particulièrement important de l'évolution de la Littérature au XIX^e et XX^e s, car il a transformé la perception de la lecture et bouleversé le monde de l'édition autant que les habitudes des lecteurs. Comme cette expression l'indique, la Littérature sérielle se compose d'œuvres sous forme de série, de feuilletons, une Littérature différente. La montée en puissance de la Presse, les évolutions du monde de l'édition grâce aux avancées techniques et la demande du public favorisent la transformation des modalités de lectures et l'évolution du travail d'un auteur de cette période. En cela, les œuvres du corpus sont particulièrement intéressantes : elles reflètent dans la diégèse l'importance de la Presse écrite et son impact sur les lecteurs, mais le travail de Maurice Leblanc démontre ces mutations.

Comme cela a été expliqué précédemment, les progrès au cours du XIX^e ont eu un grand impact sur La Littérature. En effet, les avancées scientifiques ont également favorisé l'industrie du livre, et cela conjointement aux facteurs sociaux. « L'essor de la Littérature sérielle est un épiphénomène des transformations techniques et de l'industrialisation de la culture »¹⁴⁰. Voici quelques exemples illustrant cela : l'arrivée du chemin de fer permet l'acheminement et la distribution des écrits plus rapidement et en plus grande quantité. Un auteur peut donc être distribué plus largement et plus aisément que par le passé. De même, au cours du XIX^e siècle, les progrès des machines permettent à celles-ci d'être plus rapides et efficaces. La productivité du nombre d'œuvres imprimées augmente, tout comme les formats se diversifient. Une meilleure maîtrise des techniques d'imprimerie et l'évolution du monde de l'édition engendre le développement de nouveaux formats, moins onéreux et donc plus accessibles. Mais si ces mutations s'accélèrent à la Belle Époque, c'est parce que la demande est de plus en plus forte. La fin du XIX^e siècle ouvre le début de la consommation de masse, dans les différents domaines, donc également en Littérature. Les éditeurs doivent faire en sorte de devancer les envies du lecteur pour que l'œuvre soit vendue, or « la nécessité de séduire le public trahit à la fois les contraintes économiques et une transformation des modes de lecture ». Cet enchevêtrement entre conditions sociales et progrès entraîne une « montée en puissance » de la littérature sérielle accompagn[ant] l'apparition de nouvelles formes éditoriales »¹⁴¹.

¹³⁹ M. Letourneux, *Fictions à la chaîne, Littérature sérielle et culture médiatique*, Seuil, 2017.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 83 et 94.

Quant à l'auteur, il est aussi conscient de devoir transformer sa pratique de l'écriture pour correspondre à cette nouvelle forme de « culture -marchandise »¹⁴² : ses œuvres deviennent des « produits », et pour convaincre le lecteur et le fidéliser, écrire sous forme sérielle est un moyen. C'est bel et bien le cas dans la série, la saga, d'Arsène Lupin. Sur le plan formel déjà.

En effet, Pierre Lafitte édite les aventures du héros, donc des épisodes de vie, dans sa revue *Je sais tout*. Au départ, celui-ci demande à l'auteur normand des nouvelles, comme celles-ci formant plus tard le recueil *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*. Par cette présentation découpée, l'auteur peut développer son héros sous différents aspects, et le dévoiler au fur et à mesure des épisodes, selon les critiques émises et en fonctions des demandes. Il est ainsi en mesure d'adapter ou de faire évoluer son héros, de créer la légende de ce surhomme et d'introduire le mythe Arsène Lupin, et ceci dans divers contextes ou situations variées. Grâce à « ce principe de série à personnage de récurrent » ou « dynamique feuilletonnante »¹⁴³, l'auteur a une certaine liberté d'écriture pour l'évolution de la série, donc il obtient une certaine aisance pour renouveler et insérer le merveilleux. Puis, le succès des nouvelles permet de produire une nouvelle forme de littérature sérielle centrée sur le héros : les romans-feuilletons. *L'Aiguille creuse*, par exemple, formant un seul roman, est d'abord publié sous forme de feuilletons dans la revue, livrant au lecteur l'intrigue chapitre par chapitre. En égrenant le récit par une publication mensuelle, l'auteur tient en haleine le lecteur, tenu d'acheter le périodique pour connaître la suite. Cela constitue un avantage financier pour l'éditeur, qui trouve un moyen lucratif de vendre sa revue, mais aussi pour l'auteur, payé en conséquence du travail vendu. Et, de plus, cette forme d'écrit est accessible à tout le lectorat grâce à un prix attractif. *Je sais tout* se vend par exemple à 50 centimes lors de son lancement. Les évolutions des techniques d'imprimerie permettent de nouveaux formats, *Je sais tout* est un 17,5x24,5 de 128 pages en moyenne par exemple, dans lequel sont insérées des illustrations d'abord en noir et blanc puis en couleurs les rendant attrayantes au lecteur, et surtout sont la source d'un rendement plus important. Les avancées des moyens de locomotion permettent une plus large diffusion, en villes et campagnes.

M. Leblanc est donc bel et bien un feuilletoniste dont le « héros transfictionnel »¹⁴⁴, Arsène Lupin, est devenu une figure française quasi réelle, bien que cela soit loin de ses aspirations premières.

¹⁴² *Ibid.*, p. 81.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 305.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 303.

Cependant, tout comme G. Leroux avec son héros Rouletabille notamment, il se « distingue [...] parce qu'il publie chez un éditeur qui n'est pas populaire, [...] mais aussi parce que stylistiquement, il engage une série de stratégies distinctives »¹⁴⁵. Son originalité réside dans « son style quelque peu académique » mais dont les stratégies littéraires « s'inscrivent [...] dans l'imaginaire »¹⁴⁶ tout nouveau de la culture populaire sérielle, créant ainsi des effets de sens et merveilleux. Avec l'expérience qu'il acquiert au fil des publications des feuilletons, M. Leblanc parvient à intégrer les contraintes textuelles imposées par cette forme en puissance de la fin du XIX^e s, et à en maîtriser parfaitement les caractéristiques. D'ailleurs, quand au début du XX^e siècle se dessine « l'apparition des grandes collections », l'auteur normand fait figure de proue, car il a déjà signé des contrats pour des « publications en livraison » où sont stipulés périodicité, ordre, et continuité pour ses œuvres vendues. Chaque livre regroupant les feuilletons (ou épisodes) issus de la revue est associé à une collection. Le lecteur est donc porté à l'achat de tous les livres de la collection. Cela revient à l'orienter sur un mode de lecture, à adapter les structures narratives des œuvres, et les catégoriser. Tandis qu'au début de la Littérature sérielle c'est le lecteur qui entraîne cette nouvelle logique médiatique, au début du XX^e siècle, ce sont les éditeurs et auteurs qui les dirigent vers les feuilletons puis romans-collections, conscients des conséquences de la culture sérielle sur la Littérature.

Enfin, il ne faut pas omettre, dans cette analyse, l'importance de l'iconographie, effleurée ci-dessus, car elle fait partie des nouvelles stratégies pour séduire le lecteur. Elles sont même un moyen pour l'auteur de créer le merveilleux, par des images tantôt mystérieuses tantôt équivoques, permettant au lecteur de développer son imaginaire et de se figurer les scènes spectaculaires de l'intrigue avant la lecture, telle celle de *L'Aiguille creuse*. L'impact visuel est un point non négligeable à considérer pour les auteurs de cette période où se développent de nouvelles presses adaptées. Cela est bien mis en évidence dans la série A. Lupin, dans laquelle l'illustration (Léo Fontan) tient une place importante. Lafitte et Leblanc jouent de cette forme de publicité pour donner l'envie de lire et stimuler l'imagination avant même la parution des œuvres. Conscients de l'attrait suscité par l'image, ils collaborent pour proposer des illustrations savamment pensées pour chaque œuvre. Cela permet d'attiser la curiosité et de faire de la publicité au travail de l'auteur. Le lecteur est ainsi déjà engagé à acheter la revue ou le livre de la collection, par les illustrations. L'éditeur fait appel à des illustrateurs particuliers pour donner une figure à A. Lupin¹⁴⁷.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 306.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 308.

¹⁴⁷ Voir annexe.

Ce nouveau moyen de communication est très vite porteur et permet de valoriser toujours plus le livre-produit avec l'amélioration des techniques. Cependant, si ce n'est qu'avec le personnage d'André Brûlé que se fige l'image de l'Arsène Lupin en cape, chapeau haut de forme et monocle, le héros est souvent illustré, ce qui oriente la lecture.

Mais l'iconographie du héros ne s'arrête pas à ces illustrations, que l'on retrouve pour chaque livre de la collection. En effet, elles ne sont que les prémisses. Au début du XX^e siècle se démocratisent la photographie et le cinéma, deux autres moyens visuels influant sur les pratiques littéraires. Par exemple, la photographie prise de Maurice Leblanc et « Arsène lupin » en chair et en os participent grandement à la renommée du héros et entraînent une hausse des ventes de ses aventures ! Maurice Leblanc ne cesse d'ailleurs de commenter ce cliché lors de ses interviews, ou bien en propose d'autres pour accréditer l'existence du gentleman-cambrioleur, ce qui pour effet de le rendre réel, attirant et surtout merveilleux. Ce paratexte est un excellent outil pour créer des effets merveilleux et donc susciter l'admiration du lecteur. Quant au cinéma, il fut aussi un moyen de promouvoir la lecture : de nombreuses figures, françaises et étrangères, proposent à Maurice Leblanc des adaptations pour ses œuvres. Par exemple, *Une aventure d'Arsène Lupin* est la première adaptation américaine, en 1908, et *Arsène Lupin* est le premier film français de M. Carré en 1910. Très régulièrement ensuite paraissent de tels films sur les aventures du héros, plus ou moins fidèles au texte. Plutôt réfractaire à ce progrès cette fois, l'auteur est difficile à faire ployer, mais il réfléchit tout de même aux retombées positives de ces films. Par exemple, il accepte certaines productions, et scénarise même certaines adaptations. Le public voyant le film est conduit à lire l'œuvre, et inversement, le lecteur mordu de la saga lupinienne est tenté de voir le film. Cinéma et Littérature sont donc en lien, contribuant à « unifier » la série.

C'est aussi dans la diégèse qu'il est possible de se rendre compte de l'évolution de la société dans la pratique de la lecture et surtout de la mutation du monde du Livre. Dans les œuvres du corpus, nombreuses sont les références aux pratiques de la Belle Époque, qui traduisent l'important rôle de la Presse, par les propos des personnages ou par l'usage qu'ils font de ce mode d'écriture et de communication. Cette idée est particulièrement mise en évidence dans le roman de *L'Aiguille creuse*. Tout au long du récit, le narrateur transmet au lecteur les articles de journaux : ceux-ci donnent de nouveaux détails ou permettent de faire un point sur l'Affaire. Le chapitre 2 débute par l'« Extrait du *Grand Journal* » relatant « Les nouvelles de la nuit », notamment l'enlèvement du docteur dont le lecteur ne sait rien avant cela, et par l'« édition du midi »¹⁴⁸ du même journal donnant plus de détails.

¹⁴⁸ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, *Op.cit.*, p. 321, 322.

Le lecteur découvre donc de nouveaux éléments grâce à la Presse, comme les lecteurs de l'intrigue, ce qui est moyen de la faire avancer aux deux niveaux de l'œuvre. Ici, le journal relaie les faits, ce dont se servent les personnages. Ainsi, pendant ses recherches, Isidore « s'arrêt[e] aux bureaux du journal *La Vigie* où il se f[a]it montrer les numéros de la dernière quinzaine »¹⁴⁹, conscient des informations qu'il peut y trouver. Le journal est donc un moyen pour avertir le plus de lecteurs possibles, leur permettant de se forger une opinion sur l'affaire. Dans le roman, grâce « à un article très réussi » et aux « renseignements s'y trouvant », la foule se « passionne », « les reporters »¹⁵⁰ sont omniprésents, et soit Isidore soit Arsène Lupin sont érigés en héros selon le ton des articles. Il y a les partisans de Lupin et ceux de Beautrelet, chacun se disputant la victoire de leur héros. Il faut aussi mentionner que l'on retrouve à nouveau le vocabulaire du merveilleux dans ces passages. La presse est donc un moyen de susciter des émotions chez le lecteur du roman certes, mais également dans la narration chez le lecteur. Le journal devient alors un outil de communication des personnages vers l'opinion publique, mais aussi de passe d'armes entre les deux adversaires. Par exemple, les découvertes du lycéen explicitées dans les journaux engendrent une « clameur d'étonnement, d'admiration et de curiosité » auprès de la foule, « engouée » et qui « s'émerveill[e] »¹⁵¹, tandis que cela entraîne des réponses immédiates de Lupin. Ou bien, les « révélations stupéfiantes » de Lupin entraînent un « frémissement de curiosité », des « exclamations » et un grand « vacarme » chez la foule « haletante et secouée d'émotion », mais pas chez Beautrelet, dont « l'émotion » altère la voix, et qui se met à « pleurer »¹⁵², conscient de la supériorité de Lupin. La presse écrite est donc vectrice de merveilleux, une source d'émotions, très utilisée par les personnages. Il faut noter que ces articles sont travaillés comme des œuvres littéraires. Arsène Lupin use d'un style particulier et change de ton selon les émotions et les idées à véhiculer : sa réponse brève au ton « amusant », badin, et « indirect[e] »¹⁵³ à Isidore par journal interposé, n'a pas du tout la même vocation que sa « lettre ouverte » magistrale, sérieuse et chargée de références expliquant « TOUTE LA VERITE »¹⁵⁴ sur L'Aiguille creuse. Cela reflète le travail des auteurs de cette époque, écrivant selon le public, le genre du journal et selon les effets à créer, conscients du réel impact de la Presse sur la société de la fin du XIX^e siècle.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 348.

¹⁵⁰ Ensemble de citations : *Ibid.*, p. 104.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 334.

¹⁵² *Ibid.*, p. 390, 394.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 371.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 391-394.

Les nouvelles du corpus sont elles aussi intéressantes à étudier dans cette optique. Tout d'abord, le choix de la rédaction de nouvelles est adapté au journal et à la narration d'épisodes. C'est bien ce que le narrateur explique d'ailleurs : il admet recevoir des « confidences » et « expose[r] » des faits qu'il « essaie de reconstituer »¹⁵⁵ dès la première nouvelle parue. Il s'agit bien d'aventures courtes. Les faits exposés par Lupin et retranscrits par le narrateur sont liés à des épisodes dont il est fait mention dans les journaux et qu'il faut éclaircir grâce à la narration. Par exemple, l'affaire Cahorn « passionn[e] déjà l'opinion » car Arsène Lupin fait publier une lettre initiale « prévenant « effrontément » le baron et surtout parce qu'elle cause une « émotion considérable » et entraîne des « explications fabuleuses »¹⁵⁶. *L'Evasion d'Arsène Lupin* est, elle aussi, ponctuée d'articles. Certains passages démontrent que la presse occupe une place importante dans la transmission d'informations à cette époque, et mettent en lumière A. Lupin, comme celui où sont retrouvés des « articles de journaux découpés par *l'Argus de la presse* »¹⁵⁷ ou bien celui où il est dit que *L'Echo de France* est devenu le « moniteur officiel des exploits d'Arsène Lupin » puisqu'il publie « les détails les plus complets »¹¹¹ sur lui, ses interrogatoires et les événements inconnus du public. Ceux-ci émanent de l'extérieur, mais d'autres sont écrits par le héros lui-même et transmis aux journaux. Arsène Lupin sait jouer de cet instrument de communication, car il est conscient de pouvoir atteindre un large public. Il s'en sert pour manipuler l'opinion et créer des effets. Pour Arsène Lupin, la popularité des médias est un moyen de créer le merveilleux, de se faire admirer ou craindre et de construire sa légende. Par exemple, grâce à la publicité faite autour de son évasion par ses articles, « la curiosité publique » est accrue, « le personnage plai[t] à la foule » et « l'affluence » au procès est « énorme »¹⁵⁸, conditions nécessaires à la réussite de l'entreprise du héros, comme il l'explique à Ganimard à la fin. La presse écrite grâce à laquelle ses aventures sont relayées selon un certain point de vue sont un « atout formidable »¹⁵⁹ pour le gentleman-cambrioleur, qui n'hésite pas à user de ce moyen. D'ailleurs, c'est grâce aux journaux que sont établis des liens entre les différents récits, ce qui semble les authentifier et leur donner plus de crédibilité en plus de créer une cohésion entre les œuvres. L'auteur intègre donc le feuilleton dans la nouvelle- feuilleton, mimant ainsi la réalité dans la fiction et donnant à son lecteur envie de découvrir les autres aventures dont il est fait mention.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

Mais la forme feuilletonnesque se retrouve également dans *Le Sept de cœur*, d'une autre manière. Au sein de cette nouvelle, le journal fait office de lieu d'échange et permet au lecteur de connaître davantage de détails, que le narrateur explicite. Les articles sont la base d'informations mais aussi une source de mystère suscitant à la fois crainte et admiration. Le narrateur insère son histoire dans sa « chronique au *Gil Blas* »¹⁶⁰ et de cela découle la suite de l'aventure, puis ce sont des « échos » de journaux qui dévoilent des détails, tandis que les articles du « dévoué Salvador »¹⁶¹ engendrent une « émotion considérable » et font du « bruit »¹⁶². Seulement, ces articles, riches de détails, que consultent les protagonistes, entretiennent aussi le mystère ou éloignent de la vérité. Par exemple, certains jettent sur l'affaire « quelques clartés... confuses », tandis que d'autres sont des « menaces [...] brutales »¹⁶³. Arsène Lupin brouille les pistes grâce à la presse, car il sait le poids que les écrits ont sur le public, friand de cette marchandise populaire, mais use aussi de cette influence pour augmenter sa popularité : à la fin, lui-même fait insérer « une de ces petites notes lapidaires où se divertit la fantaisie du personnage » publiée dans « le monde entier »¹⁶⁴ et visant à s'attribuer le mérite en suscitant l'admiration de lecteur de cette aventure parue dans les journaux.

Ainsi, la « montée en puissance de la civilisation du journal [...] bouleverse la relation à l'écrit »¹⁶⁵ et cela, Maurice Leblanc l'a bien compris. C'est pourquoi, en plus de proposer les aventures de son héros sous forme de feuilleton dans une revue de presse, il insère, en écho à la réalité, la pratique sérielle et médiatique à ses intrigues. Celles-ci sont omniprésentes dans la série Arsène Lupin, permettant au lecteur d'aujourd'hui de comprendre le mécanisme et le rôle de la presse à la Belle Epoque, car l'auteur lui attribue les mêmes fonctions que dans la réalité : influencer l'opinion, relayer des informations et raconter des aventures, comme une fiction littéraire. De plus, l'auteur s'est adapté à cette nouvelle forme de littérature consommable pour plaire à son lecteur, friand des œuvres littéraires insérées dans la presse écrite, mais aussi afin de toucher un lectorat le plus large et le plus hétéroclite possible. Enfin, grâce à la série Arsène Lupin, il parvient à créer un héros récurrent, qu'il peut faire évoluer selon les réactions de son lecteur et enrichir au gré des événements de la réalité dont il s'inspire.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁶² *Ibid.*, p. 86.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹⁶⁵ M. Letourneux, *Fictions à la chaîne, Littérature sérielle et culture médiatique*, Seuil, 2017, p. 80.

C'est le propre de la Littérature sérielle : le héros doit être immortel, ou quasi, trait merveilleux que possède A. Lupin, qui ne meurt jamais (malgré les tentatives de M. Leblanc).

Toutefois, au-delà de la pratique sérielle, un autre aspect inhérent à l'œuvre de M. Leblanc permet de renouveler le merveilleux, d'en créer de nouvelles formes. L'auteur s'illustre ici dans la maîtrise du roman d'aventure et du roman policier, essences de la série mais aussi de genres nouveaux et populaires en construction à la fin du XIX^e siècle.

❖ Roman populaire et policier, l'essence de la série Arsène Lupin

- **Roman d'aventures et roman policier : nouveaux genres merveilleux et scientifiques**

De nos jours, le roman policier est un sous-genre romanesque très apprécié. Il est même celui qui est le plus vendeur, en France et dans le monde, car il permet au lecteur de ressentir tous types d'émotions, des plus graves au plus légères, en passant parfois par le sentimental. Faisant participer le lecteur dans la quête de la vérité, le roman policier, et roman d'aventures donc, est aussi un type de roman qui émerveille : il est admiratif des talents du détective à démêler l'enquête, ou de ceux du truand accomplissant ingénieusement ses méfaits, il est enthousiasmé par les rebondissements ou bien en ressent de l'effroi, et il prend du plaisir par l'expérience de la lecture car les faits racontés ne sont pas ceux qu'il vit... Tous ces points, que les auteurs cherchent à exacerber dans leurs écrits pour séduire aujourd'hui, sont un héritage, une prolongation, des premiers romans policiers du XIX^e siècle parmi lesquels ceux de C. Doyle et E. Poe. Maurice Leblanc est l'un de ces écrivains ayant contribué à son développement par la série Arsène Lupin. En effet, dans les aventures du gentleman-cambrioleur, il y a tous les ingrédients du roman policier, comme cela sera analysé. Pour autant, ces œuvres sont plus complexes, car l'auteur brouille les pistes et transforme les codes du roman policier, tout en en enracinant d'autres. Surtout, il faut aussi considérer qu'à la Belle Époque, écrire des romans d'aventures accessibles à tous et mettre en scène un personnage aussi ambigu que l'est Arsène Lupin entraînent l'écrivain à être considéré comme un auteur « populaire », expression à expliciter pour ne pas la dénaturer et en comprendre les conséquences.

« Le roman policier est un roman [...]. Il est la présentation de concepts » et « enveloppe la théorie de la connaissance »¹⁶⁶, base évidente mais nécessaire à saisir pour comprendre le raisonnement de l'auteur de roman policier à la Belle Époque. Aujourd'hui, la structure et les motifs des œuvres dites policières permettent de déterminer leur appartenance à un même genre. Or, quand celui-ci se développe au XIX^e siècle, cela est beaucoup moins évident. Car le roman policier est une combinaison de paramètres et d'évolutions littéraires et sociales. Bien que n'existant pas comme « genre autonome »¹⁶⁷ pendant longtemps, il a commencé à se dessiner au début de la seconde moitié du XIX^e siècle avec les œuvres de Sue et Poe.

¹⁶⁶ C. Duflo (dir.), *Philosophies du roman policier*, 1995, feuillets ENS Fontenay St-Clou, p. 16.

¹⁶⁷ J-C. Vareille, *Préhistoire du roman policier*, Op. Cit., p. 23.

Maurice Leblanc fait d'ailleurs un bel hommage à celui-ci dans une aventure de son héros, montrant ici la source de son inspiration concernant les intrigues mystérieuses. De plus, il n'est pas sans citer un autre auteur anglo-saxon de son époque, au point que celui-ci lui demande de transformer le nom de son personnage : Sir Arthur Conan Doyle ; preuve du développement du roman policier, déjà en vogue, chez les anglo-saxons. En effet, c'est surtout par le biais des auteurs étrangers que les romanciers français commencent à s'inscrire dans la lignée du roman policier, bien qu'ils n'en insèrent que des touches dans d'autres grands genres, tels le fantastique, l'aventure ou le roman feuilleton plus dramatique. Ce point est particulièrement intéressant car il est notable dans le travail de M. Leblanc. Comme cela a été démontré précédemment, ses œuvres s'apparentent à divers courants littéraires et différentes formes d'écrit, présentant des facettes du merveilleux. Et c'est donc la richesse de ses inspirations littéraires qui favorisent l'aspect « policier » des œuvres, mais chez Leblanc, avec des touches merveilleuses. En fait, « il n'y a pas de rupture, mais un glissement et une métamorphose »¹⁶⁸ du roman conduisant au roman policier structuré, évolution liée au contexte historique, social, à prendre en considération.

Le XIX^e siècle est le siècle du Progrès et de la Science, et dans le roman policier, la Science a une place toute privilégiée. A cette époque par exemple, dans la réalité, la police scientifique commence à prendre une place importante, grâce aux nouvelles technologies et à l'envie de rationaliser les faits. Par exemple, le service anthropométrique moderne se développe, permettant de catégoriser et ficher les hors-la-loi. Ce système scientifique est repris par les romanciers car cela enrichit le genre, et par notre auteur aussi, puisque, en plus de reprendre un motif réel dans sa fiction, il en fait un moyen pour susciter le merveilleux. Dans les trois premières nouvelles de *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, c'est la capacité de Lupin à changer de personnalités, à embrouiller le système, et à pointer ses défaillances qui crée l'admiration et relance l'intrigue policière : « Le système Bertillon [...] n'est pas infallible » puisque « une seule fausse mesure » est « suffisant[e] pour que tout le système dévie »¹⁶⁹, explique-t-il à l'inspecteur Ganimard. Cet exemple illustre les effets de la Science sur le développement du roman policier. Mais il n'en est pas la seule cause.

Les réalités et phénomènes sociaux contribuent également à la démocratisation du genre, notamment au début du XX^e siècle. A cette époque où le taux de violence ne cesse de croître et où les faits divers sont de plus en plus sordides, la criminalité alimente la culture et fait vendre. Le peuple, notamment, se passionne pour les affaires judiciaires, mais les classes élevées en sont aussi friandes :

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁹ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, *Op.cit.*, p. 52.

« Les aventures de brigands nous passionnent, et rien ne sollicite davantage notre curiosité que tout ce qui est mystérieux, incompréhensible, inexplicable »¹⁷⁰, merveilleux donc, comme le fait remarquer M. Leblanc dans un article paru dans *Journal* du en juillet 1909. C'est pourquoi cette rubrique dans les journaux est toujours plus grande et peu avare de détails, créant diverses émotions. Réciproquement, c'est aussi parce que le journal est plus produit et a une plus conséquente diffusion que ces faits sont relayés, même jusqu'à (ou venant) de l'étranger. Les procès et enquêtes policières sont relayées autant que les méfaits, alimentant cette nouvelle industrie du crime, fort lucrative. Le corpus présente bien ce point : les journaux relatent les exploits du gentleman-cambrioleur, la presse se rue à son procès pour en faire des comptes-rendus détaillés, ou bien Lupin y fait lui-même paraître des articles pour rétablir les faits... Quant au « Mystère d'Ambrumésy » et à « l'Affaire de l'Aiguille creuse », ils sont décryptés par des articles de mêmes titres. La presse écrite augmente l'angoisse et la frénésie collective, incitant paradoxalement le lecteur à toujours vouloir en lire davantage, y ressentant de nouvelles émotions, voire des émotions interdites moralement, loin de son quotidien. Les auteurs en comprennent donc vite l'intérêt. M. Leblanc admet, dans cet article, que cette « curiosité malsaine » qui « s'applique aux crimes de la vie ordinaire » est « bénigne et reposante dans le domaine de la fiction » car ces « jeux ingénieux de l'esprit » permettent « d'oublier les drames de l'existence par la lecture de drames plus atroces dont on sourit » en « s'abonnant au plaisir d'en admettre la réalité »¹²⁴. C'est pourquoi, lorsque sont publiées les aventures à sensation de Lupin, le lecteur croit à leur authenticité de « faits divers » : elles s'insèrent bien dans cet environnement textuel. Feuilletons dans les journaux, les intrigues policières reprennent ce que la réalité présente. Les deux se rejoignent dans le traitement de ce matériau prolifique. L'auteur a pour source d'inspiration des faits réels, bases pour ses propres récits, proposés sous une forme attractive pour lecteur. C'est bien le cas pour Maurice Leblanc dans la série lupinienne. A l'époque où Arsène Lupin se présente au lecteur, un certain Marius Jacob fait la une des journaux pour ses frasques ingénieuses : le voleur au grand cœur signe ses vols de grandes envergures avec humour... Mais cela reste une hypothèse, que M. Leblanc n'a pas validée, d'autant qu'un cas similaire existe sur le sol anglais. Quant aux intrigues, nombreuses sont celles où un véritable fait réel ayant défrayé la chronique est en filigrane, telle *Le Coffre-fort de Mme Imbert*, pour ne citer qu'une œuvre du corpus. Cela permet de créer un nouveau type de merveilleux, car les intrigues sortent du domaine de l'ordinaire pour le lecteur et lui donne accès à de nouvelles émotions, par leur aspect sensationnel.

¹⁷⁰ Article en préface de *L'Aiguille creuse*, in *Les Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, Op. Cit., p. 303.

Cette transfictionnalité ¹⁷¹ attise sa curiosité, autant que son aspect rationnel, inhérente au thème de la résolution d'un mystère.

« Le roman policier archaïque »¹⁷² d'avant 1914, comme le désigne J-C Vareille n'est pas encore bien perçu par le corps littéraire. Pourquoi ? Pour être lu, un auteur comme M. Leblanc publie les aventures de son héros, donc des intrigues à rebondissements, dans un journal lu par divers types de lecteurs, mais surtout par le peuple. Ce qui amène un nouveau point primordial : le roman policier est une forme de roman populaire, mais pas seulement une lecture du peuple. Au XIX^e siècle, le terme « populaire » a une connotation péjorative, et la plupart des auteurs ont du mépris pour cette Littérature considérée comme basse et avilissante car s'adressant au peuple. Maurice Leblanc lui-même, au début de sa carrière de feuilletonniste populaire, avait ce point de vue, et c'est pourquoi il ne voulait pas donner de suite à la première nouvelle d'Arsène Lupin : il trouvait « dégradant » d'être perçu comme un auteur populaire. Pour autant, le roman populaire est devenu par la suite la majeure partie de la Littérature connaissant le succès. En effet, celui-ci n'est pas synonyme de roman bâclé ou non travaillé, mais s'adressant au peuple, à un large panel de lecteurs. Pour preuve, le travail de l'auteur normand ! Maurice Leblanc avoue honnêtement qu'écrire des intrigues mystérieuses est une « occasion de mettre en jeu certaines de ses facultés » pour atteindre « l'œuvre littéraire » par « le soin de la composition, le respect de la forme, le choix original des épisodes... » tout en ayant « légèreté » et « fantaisie », un « petit souffle d'ironie »¹⁷³. Ce travail est d'autant plus complexe qu'il s'adresse à un lecteur cultivé ou non, ayant des habitudes de lecture ou pas, et aussi un lecteur qui a besoin de motifs et de structure pour se repérer dans l'œuvre et trouver du plaisir lorsqu'il lit. Tel est le cas dans le roman policier de la Belle Époque, qui rejoint le roman d'aventures, dans le cas d'Arsène Lupin.

Les œuvres de Maurice Leblanc présentent les caractéristiques du roman d'aventure contemporaine (l'une des cinq catégories recensées par R. Bellet¹⁷⁴) reliée à sa forme policière, critères qui ont permis de modeler ce genre en expansion à cette période où il éclot à peine. L'auteur le présente comme tel dans les interviews qu'il donne, et le terme « aventure » est omniprésent dans les récits, car, effectivement, ceux-ci présentent bien un héros « connu de tous » « faisant partie du patrimoine » littéraire, constamment en mouvement, ou actif, et des rebondissements inattendus relançant une intrigue où « l'enquête est d'abord une quête ».

¹⁷¹ Terme de J. Ffior, *Sauvez Hamlet*, préface, Fleuve noir, 2004.

¹⁷² J-C. Vareille, *Préhistoire du roman policier*, Op. Cit., p. 23.

¹⁷³ Article en préface de *L'Aiguille creuse*, in *Les Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, Op. Cit., p. 303.

¹⁷⁴ R. Bellet, *L'Aventure dans la Littérature populaire au XIX^e s*, Presses universitaires Lyon, 1985, p. 180-186.

Mais le roman policier de la Belle Époque présente des points qui le singularise des autres romans d'aventures populaires. Tout d'abord, le roman policier de cette période est une littérature d'évasion. Elle doit permettre de s'évader grâce aux outils merveilleux utilisés par l'auteur, notamment instiller du mystère et des émotions fortes, ce qui donne du plaisir au lecteur. Mais elle est aussi peuplée de symboles lui permettant de faire connaître une certaine « excitation intellectuelle »¹⁷⁵, de par l'enquête mais aussi la quête inscrite implicitement. Ce type de roman stimule les émotions par leurs aspects merveilleux et extraordinaires, mais aussi par leur aspect épique. L'auteur travaille donc sur deux niveaux superposés dans l'œuvre : le niveau « pseudo-réaliste » ancré dans son époque, et le « niveau archétypal »¹⁷⁶. L'aventure est moderne : Arsène Lupin est un cambrioleur usant de tous les procédés techniques qu'offre la modernité, pour agir ou pour résoudre une enquête à laquelle il se trouve lié. Mais en même temps, l'intrigue narre les exploits de ce héros exceptionnel aux dons extraordinaires, qui s'inscrit dans l'Histoire tout en la racontant. C'est bien le cas dans *L'Aiguille creuse* : Arsène Lupin mène son enquête en utilisant le travestissement médical, voiture moderne, téléphones complexes, sous-marin... Mais cette enquête se rapporte à sa passion pour les secrets historiques et symboliques : le secret de l'Aiguille repose sur les mythes antiques, et les légendes moyenâgeuses, faisant de lui un détective et héros mythique, en quête, et qui instruit, à la fois dans la fiction et dans la narration.

Ensuite, le roman policier de la Belle Époque développe des motifs et une structure particuliers. La notion d'enquête, donc de raisonnement, induit une narration se bâtissant sur une remontée dans le temps dans la diégèse, donc un dédoublement de la narration du point de vue du lecteur. Cette « imbrication de séries temporelles »¹⁷⁷ permet la découverte du méfait tout en remontant à sa genèse. Cette démarche progressive et régressive à la fois est novatrice car elle est présentée de sorte à créer du mystère, et par conséquent toutes sortes d'émotions liées au merveilleux. Le lecteur veut comprendre toutes les ficelles de l'enquête, ce qui génère de la curiosité lors de la lecture, mais aussi de l'admiration pour le détective les découvrant ou de la crainte lors des rebondissements, par exemple. Mais pour que l'intrigue procure des émotions, l'auteur doit ménager des effets de suspense : l'écrivain « ne dévoile que pour mieux cacher et inversement »¹⁷⁸ tout au long du récit.

¹⁷⁵ J-J. Tourteau, *D'A. Lupin à San Antonio, le roman policier français de 1900 à 1970*, Mame, 1970, p. 17.

¹⁷⁶ R. Bellet, *L'Aventure dans la Littérature populaire au XIX^e s*, *Op. Cit.*, p. 190-195.

¹⁷⁷ J-C. Vareille, *Préhistoire du roman policier*, *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁷⁸ *Idem*.

L'agencement des motifs, et l'organisation narrative est construite autour de l'idée d'enquête et de mystère, donc avec une logique de raisonnement et d'induction tout en laissant des parts d'ombre. Cela entraîne une tension dramatique, permet de développer une histoire avec un cheminement spécifique incluant des explications et des actions, et intègre le lecteur à la résolution par de nouveaux centres d'intérêt disséminés. Cela est différent du roman-feuilleton initial par exemple, où la solution est apportée sans explication et où le lecteur s'en satisfait. C'est parce que cette construction en mouvement le trouble que le lecteur veut « démonter le mécanisme »¹⁷⁹ du récit et apprécie le roman policier. Et ce d'autant plus que celui-ci paraît d'abord sous forme d'épisodes à rebondissements ! Dans le but de garder le lecteur dans une certaine ignorance, l'auteur va utiliser d'autres stratégies littéraires. Par exemple, il piège le lecteur par la focalisation adoptée dans le récit, qui n'est pas souvent une focalisation zéro. Cela est bien mis en évidence dans les œuvres de Leblanc. Dans les nouvelles par exemple, et même dans la partie centrale de *L'Aiguille creuse*, le narrateur en sait moins que le personnage-détective, Arsène Lupin, et comme c'est le narrateur qui transmet les informations au lecteur, alors celui-ci est également restreint dans ses connaissances, ce qui accroît la surprise et l'admiration pour le héros et suscite du plaisir à la découverte finale. C'est le cas dans la nouvelle *Le Sept de coeur* : Arsène Lupin, alias Salvador, ne dévoile pas toutes ses découvertes sur l'affaire à son ami le narrateur, qui est donc aussi « embarra[ssé] » et mué par une « curiosité irrésistible »¹⁸⁰ que le lecteur face au dénouement surprenant. Dans le roman, ce procédé est évident lorsque le héros et son jeune adversaire se retrouvent chez le narrateur, moment où les rebondissements sont nombreux, grâce à la narration par un personnage, et aux événements dévoilés.

Enfin, parmi les motifs définissant le roman policier archaïque, il faut mentionner tout ceux se rapportant au domaine de la justice, liés à la police. En effet, l'intrigue de ce type de roman repose sur un mystère opposant le bien et le mal, le hors la loi et la figure de la justice, et un mystère à résoudre. Or, nous l'avons compris, à la Belle-Époque, le lecteur, et encore plus le lecteur de journaux, est particulièrement friand des faits divers, et la matière à ce genre de récit ne manque pas. Fort de ce constat, le feuilletoniste devient un écrivain capable de multiplier les récits avec les mêmes motifs, le même canevas, selon ses aspirations littéraires et le contexte, adaptant le traditionnel au moderne. C'est ainsi que se dessinent de plus en plus les critères réapparaissants du roman policier, afin que le lecteur retrouve toujours ses marques en abordant ces œuvres si singulières.

¹⁷⁹ J-J. Tourteau, *D'A. Lupin à San Antonio, le roman policier français de 1900 à 1970*, Op. Cit., p. 23.

¹⁸⁰ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, Op. Cit., p. 104.

Par exemple, dans le roman policier d'alors, il y a déjà un personnage faisant figure de détective ou de policier, représentant le bien. Dans les aventures de Lupin, « l'inspecteur Ganimard » est celui-ci. C'est un personnage omniprésent dans les récits, dont il est souvent fait l'éloge, par le narrateur ou par Lupin lui-même. Dès la première aventure, il est présenté comme étant « le célèbre policier », « ennemi »¹⁸¹ du gentleman-cambrioleur, qu'il pourchasse. Dans la seconde nouvelle, ce « cher Ganimard » est accueilli par Lupin dans sa cellule. Celui-ci avoue avoir « la plus vive estime » car il est à ses yeux le « meilleur détective », valant « presque Herlock Sholmes »¹⁸². Tout au long de sa carrière, donc au fil des frasques du héros, Ganimard est le personnage honnête, figure de probité et de sagacité, cherchant à rétablir la justice et à résoudre les mystères de Lupin. Dans *L'Aiguille creuse*, bien qu'il y soit moins présent, Ganimard mène l'enquête discrètement, il est envoyé spécialement du Parquet de Paris car il est celui qui connaît le mieux le grand voleur. A la fin, c'est par lui que sont transmis les ordres de « l'Elysée », et il mène l'assaut contre Lupin dans l'Aiguille. Ganimard est donc, dans la plupart des œuvres, le détective indispensable au roman policier, qui pourchasse le hors la loi. Il l'est dans notre corpus, mais il cède parfois sa place à d'autres, comme Beautrelet, Herlock Sholmes ou encore l'inspecteur Béchoux dans les œuvres les plus tardives de la série lupinienne.

Pour autant, le lexique relatif à la justice ne se limite à pas à cette figure. Le système judiciaire tout entier est représenté. Ainsi, la cellule d'Arsène Lupin de la « prison de la Santé » et le « dépôt » servent de cadre à deux des nouvelles du corpus, les « magistrats » que sont « le juge d'instruction », le « président » de tribunal, ou le « greffier », l'« avocat » et autres « brigadiers » sont souvent cités et sont même acteurs dans les récits, et les scènes d'arrestations – ou du moins tentatives – font partie des rebondissements de ces intrigues policières. Cela permet de faire référence à un système réel connu du lecteur, donc d'authentifier l'œuvre, mais aussi de l'initier à un monde mystérieux et méconnu, suscitant alors le merveilleux par ce que représente cet univers à la fois familier et étranger, extraordinaire donc. Forcément, pour contrebalancer et intriguer, le roman policier doit aussi présenter son pendant opposé : ici, c'est Arsène Lupin qui tient ce rôle du hors-la-loi à arrêter, car il commet toute sorte de méfaits. Il est celui contre qui il faut lutter, qui commet toutes sortes de délits sous diverses identités, et qui sème le trouble parmi la société. Commettant des actes répréhensibles aux yeux de la loi, de nombreux et fantastiques vols, Arsène Lupin est la figure de rébellion contre l'autorité, se jouant de ses représentants autant qu'il méprise la loi, sauf quand cela est dans son intérêt.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸² *Ibid.*, p. 32 et 21.

Le cambrioleur s'est fait connaître comme d'autres personnages réels de faits divers dans la presse, et a acquis sa renommée par ses transgressions des interdits. Le but de son « historiographe » est d'instruire le lecteur sur ces affaires mystérieuses dont on ne connaît que certains pans, comme il l'explique plusieurs fois. Quant à Lupin, en racontant ses aventures, il s'assure « qu'on dise sans crainte d'erreur : Arsène Lupin a fait cela »¹⁸³. Le lecteur est amené à considérer les deux points de vue et à conclure.

Symboliquement, le malfaiteur du roman policier est le révélateur de la nature humaine avec ses pulsions, conférant à l'œuvre une portée bien plus grande qu'une lecture distrayante : elle devient le moyen par lequel s'expriment les conflits de conscience humaine, permettant au lecteur de se défouler, de se libérer de ses pulsions immorales sans mal agir, et d'intégrer les notions de bien ou de mal sans une leçon théorique et dogmatique négative. Le roman policier archaïque distrait mais instruit : il promeut auprès de toutes les strates sociales certaines valeurs, en mettant en opposition des figures et des actes catégorisés, et sans attaquer frontalement les problèmes sociaux. L'auteur devient le porteur des valeurs à transmettre, en proposant des récits dans lesquels les personnages et les intrigues ont une double fonction. Cette double lecture, possible grâce aux motifs récurrents, à la structure du texte et aux stratégies de l'auteur, façonnent petit à petit l'identité de ce sous-genre narratif.

Ainsi, Maurice Leblanc est devenu l'un des premiers auteurs de roman policier de la Littérature française à la Belle Époque. Genre populaire, qui s'insère d'abord dans les grandes veines littéraires, il se développe rapidement grâce à ce qu'il propose. Le roman policier archaïque est un roman d'aventures où le merveilleux côtoie la Science : les nouveautés scientifiques et technologiques ainsi que les raisonnements, liés à la notion d'enquête, ancrent les intrigues dans le courant scientifique autant qu'ils s'ajoutent aux divers procédés merveilleux déployés pour toucher le lecteur. Se basant sur la réalité sociale de son époque, mais reprenant les codes de la Littérature traditionnelle voire ancienne dans ses symboles, l'auteur du roman policier est aussi novateur. Il sait faire usage de ce grand organe qu'est la Presse écrite pour se promouvoir, publier ses œuvres et entretenir l'intérêt du lecteur par des aventures par épisodes, autant que pour trouver des sources d'inspirations inépuisables dans les faits divers... Dans son travail, l'écrivain met en place différentes stratégies littéraires, comme la récurrence de personnages types et des univers particuliers, pour développer une nouvelle Littérature, qui, de méprisée, est devenue le genre préféré du lecteur.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 21.

Cependant, Arsène Lupin n'est pas un malfaiteur comme les autres, et si les œuvres de M. Leblanc se rattachent au roman policier, roman d'aventures populaire de la Belle Époque dont il a permis l'expansion, il est nécessaire de nuancer. Car, la série lupinienne est subtile, mais différemment, voire paradoxale. Sans doute, d'ailleurs, est-ce cela qui plaît tant au lecteur : l'ambiguïté des aventures, et surtout du héros. Arsène Lupin est le « gentleman-cambrioleur » devenu mythe, à la fois admirable et répréhensible, dont le lecteur se délecte des aventures alors qu'il devrait s'en offusquer.

Les intrigues sont des enquêtes policières dans lesquelles le héros s'oppose aux forces de l'ordre, mais dans lesquelles il est aussi le principal détective et révélateur de vérités mystérieuses. Arsène Lupin est un nouveau type de héros, et cette spécificité rend difficile l'appartenance de ses aventures à un seul genre. Dans tous les cas, cette dualité est source de merveilleux, par ce héros redéfinissant les codes.

Les œuvres de Maurice Leblanc présentent des singularités qui brouillent les pistes, des contradictions laissant dans le doute et surtout qui leur permettent d'être aujourd'hui toujours aussi prisées. Ceci notamment grâce au héros qu'il a su créer et enrichir, un surhomme bien différent des autres.

- **A. Lupin : un nouveau héros merveilleux qui redéfinit les genres**

Arsène Lupin est le héros d'un nouveau genre, un personnage participant au développement de ce roman policier et d'aventures en expansion et surtout un héros devenu un mythe. Car il n'est pas typique, ce n'est pas un personnage représentatif d'un genre déterminé, ni correspondant en tous points à ce que l'on attend d'un héros. Ce qui est toutefois certain, c'est qu'Arsène Lupin est un personnage merveilleux, qui évolue sous la plume de son auteur au fil de son époque, et surtout un surhomme redéfinissant la notion de héros littéraire. Grâce à son gentleman-cambrioleur, Maurice Leblanc devient l'un des auteurs populaires les plus appréciés de son époque, parce qu'il a su le rendre si réel et merveilleux à la fois que le lecteur en est confondu, et conquis surtout, encore aujourd'hui. Mais en quoi le personnage enrichit-il et permet-il l'éclosion de l'aventure policière en cette fin du XIX^e s. ? Et surtout, qu'est-ce qui fait de lui un « énigmatique personnage » contredisant les critères du policier ?

Première particularité, lui faisant remporter les suffrages des personnages dans les récits et ceux du lecteur : Arsène Lupin ne tue pas. Il est un « insaisissable cambrioleur », et un « fantaisiste gentleman »¹⁸⁴, mais pas un tueur. Tout bandit qu'il est, ce n'est pas un meurtrier, ce qui diffère de bien des hors-la-loi présentés comme les « méchants » dans le genre policier : le sang répugne Arsène Lupin. Par exemple, dans la nouvelle *La Perle noire*, quand le héros s'apprête à commettre son vol, il fait face à un cadavre, « une chose étrange, innommable », qui « l'épouvant[e] » avec « stupeur »¹⁸⁵, et cette découverte le fait agir en enquêteur d'ailleurs. *L'Aiguille creuse* propose des illustrations encore plus probantes. Arsène Lupin est le « le grand aventurier, le roi des cambrioleurs »¹⁸⁶, mais dès le début de l'enquête sur l'affaire d'Ambrumésy, il est ôté de la liste des suspects du meurtre de Jean Daval. Et puis, lors de son entretien avec Isidore Beautrelet chez le narrateur, lui-même s'exprime sur son dégoût de la violence : il « s'excuse » de la « brutalité » de son comparse Brédoux, car ce n'est pas « [s]a manière d'agir », et en connaît un « remord cuisant »¹⁸⁷. Ou encore, Lupin-Massiban avoue détester son procédé pour faire garder le silence à Mme de Villemont : il s'excuse pour « la cruauté dont il est le premier à rougir »¹⁸⁸ indiquant ainsi toute sa répugnance à engendrer la mort ou tout acte violent injuste et injustifié. Cette singularité l'éloigne des bandits typiques du policier et de ceux des faits divers des journaux.

¹⁸⁴ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, Op. Cit., p. 12.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 330.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 358-359.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 406.

A. Lupin est un personnage immoral par ses vols, mais il ne répand pas le sang. Les intrigues présentant des meurtres dans la saga lupinienne ne sont jamais du fait du héros. Soit Lupin subit les conséquences d'un meurtre dont il n'est pas l'assassin, soit il enquête pour retrouver l'auteur du forfait. Ce trait caractéristique le rend plus digne d'admiration pour le lecteur. Celui-ci s'autorise à le considérer comme merveilleux car il ne commet pas un mal irréparable à un autre humain. Il n'est pas un méchant typique, repoussé par le lecteur, choqué dans sa conscience et ses limites morales, au contraire ! Et le fait qu'il ne soit pas un tueur est un moyen de le rendre acceptable, même aimé. Plus même, le lecteur transgresse son code moral en acceptant le vol, le relativisant par rapport à un acte répréhensible, et inadmissible moralement, tel le meurtre. C'est ce qui lui procure du plaisir et donc cela explique le succès des œuvres : psychologiquement, le lecteur ressent du plaisir à briser ses tabous, car en s'identifiant au héros transgressif mais non violent, le lecteur jouit de sa nouvelle liberté inhabituelle, même si elle n'est que par la lecture.

Dans la poursuite de cette idée, il faut remarquer un autre point : Maurice Leblanc présente de manière positive un héros ambigu, et focalise toutes les intrigues sur lui. Ceci n'est pas fréquent dans la toute nouvelle Littérature policière. Bien souvent, le protagoniste, celui sur qui l'admiration du lecteur doit se focaliser, est le personnage du côté du bien, celui qui présente des caractéristiques admirables en tous points. Par exemple, le Sherlock Holmes de Conan Doyle est l'enquêteur, la figure de la Justice, le jeune journaliste Joseph Rouletabille de Gaston Leroux aide la police et dévoile les mystères, ou plus tard le fameux Hercule Poirot est irréprochable... Maurice Leblanc, lui, donne une nouvelle direction au genre en faisant de son personnage principal le voleur, celui qui doit normalement être appréhendé par la Justice. Sont donc narrées les aventures d'un héros à réprouver, et ce sont les exploits répréhensibles du gentleman- cambrioleur qui sont le cœur des intrigues. Le lecteur se retrouve dans le camp opposé à celui auquel il adhère d'ordinaire, grâce au héros, qu'il ne peut s'empêcher d'admirer. Et pour rendre encore plus inclassable le cycle lupinien, l'auteur ne donne pas que ce rôle de voleur à Arsène Lupin. Il est aussi un « redresseur de tort » et un « vengeur » justicier, un héros aux « connotations positives »¹⁸⁹ contrebalançant ses autres traits : Arsène Lupin est donc aussi l'enquêteur. Ses aventures découlent de ses actions, mais pas parfois, il est aussi celui qui mène l'enquête et résout les mystères inexplicables pour promouvoir ou appliquer la justice. Et même s'il en retire évidemment un bénéfice, cette facette le rend admirable et merveilleux aux yeux du lecteur.

¹⁸⁹ J-C. Vareille, *Préhistoire du roman policier*, Op. Cit., p. 28.

Le corpus le démontre tout à fait. La nouvelle *Le Sept de cœur*, par exemple. Arsène Lupin ne dévoile sa véritable identité qu'à la fin, lors du dénouement de l'intrigue. Mais il est celui qui enquête, d'abord sous l'identité de Daspry, ayant « une certaine compétence en la matière ». Il étudie l'affaire, « se passionn[e] chaque jour davantage » et fait des recherches avec le narrateur : ils « discut[ent] de l'affaire et l'examin[ent] sous toutes ces faces »¹⁹⁰, mais le jeune homme mène aussi des recherches seul dans les pièces « n'ayant bientôt plus de secrets pour lui ». Et, si ensemble ils reçoivent Madame Andermatt, c'est Daspry (A. Lupin) qui mène l'entretien. Ou bien, alors que le narrateur en tombe malade, Daspry passe son temps à « fureter, cogner et tapoter »¹⁹¹. Enfin, grâce à son « attitude, [et] une autorité [...] déconcertant[e], une façon d'agir toute nouvelle », les lettres de Madame Andermatt sont sauvées et le secret dévoilé. C'est lors de cet événement, d'ailleurs, que Daspry se révèle être Salvador, le salvateur, celui qui avait émis des articles pour faire avancer l'affaire et créer des émotions fortes. Ainsi, en plus d'être l'enquêteur d'un mystère concernant le Ministère de la Marine, Arsène Lupin est l'instigateur chevaleresque d'un piège pour sauver l'honneur d'une femme. Il n'en reste pas moins le cambrioleur puisqu'il s'est lui-même « inscrit en tête de cette souscription pour la somme de vingt mille francs » précise-t-il dans sa « petite note lapidaire »¹⁹² à *L'Écho de France*. Cependant, cet aspect fait sourire le lecteur au lieu de le brusquer, car les facettes positives et dignes d'éloge du héros sauveur et enquêteur prennent plus d'importance à ses yeux. Il en est de même pour les personnages dans la diégèse, puisque malgré cette fin peu morale, le narrateur désigne Lupin comme « notre grand homme » et est fier de leurs « liens d'amitié fort agréables ». L'une des autres aventures dont A. Lupin se dit « le plus fier » et qui lui fait dire que « le crime est toujours puni et la vertu récompensée »¹⁹³, expression prêtant à sourire connaissant le personnage, est celle de *La Perle noire*. Dans celle-ci, A. Lupin, découvre un meurtre commis juste avant son escapade nocturne de voleur. Afin de ne pas en être accusé, le héros connaît « les quarante minutes [...] les plus étonnantes et les plus profondes » de sa vie car il va parvenir à élucider et « reconstituer le meurtre »¹⁹⁴ en réfléchissant. Bien que son but soit de retrouver la fameuse perle noire, le cambrioleur fait tout de même avouer le meurtre. Malgré un code moral tendancieux, A. Lupin prouve qu'il n'est pas amoral, puisqu'il méprise les assassins !

¹⁹⁰ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, Op. Cit., p. 88.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 92-93.

¹⁹² *Ibid.*, p. 104.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 122.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 124.

Pour « enlever au criminel le bénéfice de son forfait », il n'hésite pas à endosser l'habit du policier sous l'identité de « l'ex-inspecteur de la Sûreté Grimaudan »¹⁹⁵, ce qui est assez cocasse : le cambrioleur résout un meurtre en devenant un justicier assermenté et reconnu par la Justice. Un comble qui ne peut que séduire le lecteur, et lui donner envie de lire d'autres aventures de ce héros audacieux. Audace dont il fait également preuve dans d'autres nouvelles, telle *Victor de la Brigade mondaine* dans laquelle il est le policier menant l'enquête, ou encore *L'Agence Barnett & Cie* où il prend l'identité de Jim Barnett pour résoudre des mystères, à son avantage. Dans *A. Lupin contre H. Sholmes*, il est aussi celui qui vient en aide et sauve. Enfin, cette dualité est aussi présente dans *L'Aiguille creuse*, bien que plus insidieusement. Arsène Lupin y est un enquêteur très particulier, digne d'admiration car il trouve la réponse du secret de l'Aiguille insoluble depuis des siècles, grâce à son « génie » (terme fréquemment repris dans le texte par différents personnages et le narrateur). L'admiration que Beautrelet ressent pour l'A. Lupin enquêteur et organisateur est le reflet de celle du lecteur, notamment lorsqu'il s'exalte sur ses actes : « quel génie que cet homme ! » s'exclame-t-il près de la chapelle, ajoutant « que tout ce qui dépasse la moyenne vaut qu'on l'admire. Et [que] celui-là plane au-dessus de tout », au point de lui « donner le frisson » et de le « bouleverser »¹⁹⁶. Dans l'article de Beautrelet pour dévoiler le « drame d'Ambrumésy », les éloges de « l'ingéniosité merveilleuse »¹⁹⁷ d'Arsène Lupin ne manquent pas. Enfin, le jeune homme reconnaît « l'énorme supériorité » de Lupin dans leur « lutte impossible » pour le secret de l'Aiguille creuse : dans la dernière partie du roman, à partir de la lettre explicative publiée par A. Lupin, Isidore ne fait que se comparer à lui dans son enquête. Ainsi, par les pensées et les progrès du jeune rhétoricien sur le secret, le lecteur comprend les recherches et les découvertes du gentleman-cambrioleur, et n'en est que plus admiratif, car là où Beautrelet met tant de temps, Lupin lui a mis moins de « dix jours ». Le lecteur reconnaît lui aussi « qu'avec cet homme- là, [on doit] chercher en dehors de l'énorme, de l'exagéré, du surhumain »¹⁹⁸, comme l'exprime cette gradation simulant l'émerveillement. A. Lupin n'est plus le simple voleur du trésor des rois de France cachés dans l'Aiguille, il est celui qui déchiffre le papier secret, qui reconstitue la légende et qui sait ne pas se faire arrêter malgré le lourd dispositif judiciaire en place. Son enquête dans l'Histoire fait de lui un surhomme qui emporte son lecteur dans le merveilleux, et lui permet de s'évader tout en l'instruisant, alors qu'il est en marge des autres héros policiers.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹⁹⁶ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, *Op. Cit.*, p. 344,345.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 368.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 410.

L'enquête va beaucoup plus loin que la recherche du voleur, c'est aussi une quête, les deux étant liées au même personnage qui est à la fois la cible de l'enquête et l'enquêteur, dans ces intrigues enchevêtrées. Alors, Arsène Lupin devient, par cet exploit, un « mythe », et le genre littéraire « crée un merveilleux moderne »¹⁹⁹, grâce à ce personnage singulier.

La seconde idée à développer permettant d'affirmer que le personnage de Maurice Leblanc est troublant comme héros de roman policier Belle Époque est liée au fait qu'il est un héros transgressif. En effet, l'auteur est un « artisan sensible, habile à deviner la nourriture dont son public se délecte »²⁰⁰, et c'est pourquoi, quand il constate le succès de sa première nouvelle lupinienne, il enrichit son héros : Arsène Lupin est le personnage complexe bâtissant le mythe, à la manière du roman d'aventure policier de cette époque mais avec de nouvelles nuances. Ceci passe notamment par le fait qu'Arsène Lupin soit fier de son activité de cambrioleur dans la plupart de ses aventures : il ne renie pas son « métier » et s'en glorifie avec humour. Ceci lors de ses confidences au narrateur, par exemple. Déjà, le fait qu'Arsène Lupin fasse de lui-même le « récit » de ses frasques de sa propre volonté et avec « une petite fièvre » dans le regard lorsqu'il est en « veine de confidences »²⁰¹ prouve qu'il n'a pas honte. C'est le cas dans *Le Coffre-fort de Mme Imbert*, nouvelle dans laquelle le jeune homme explique au narrateur sa première mésaventure, qui a été « son plus beau coup » et en même temps sa première leçon, « école pour un débutant ». Il y explique ses « combinaisons, efforts et ruses géniales pour arriver à ce beau résultat » qui est de voler le couple Imbert, sans honte, et même en ayant un « accès de franche gaieté » face à ses souvenirs cocasses. Dans sa première aventure, à la fin, il raconte comment s'est déroulée son arrestation. Il s'y désigne lui-même dans sa narration comme « l'insaisissable cambrioleur dont on raconte les prouesses dans tous les journaux », le « fantaisiste gentleman » et « l'homme aux mille déguisements »²⁰² avant de révéler son identité, preuve qu'il n'a aucun remords d'être voleur. Il avoue à son confident être fier que « ses actes le désignent suffisamment » pour qu'il n'ait pas besoin d'avoir une « apparence définie »²⁰³. En plus de narrer ses aventures, le héros tient à ce que les autres sachent qu'il est l'auteur d'un vol spectaculaire ou qu'il résout une énigme avec ses seuls talents. C'est le cas dans *Le Mystérieux Voyageur*, *Le Collier de la reine* ou *Le Sept de cœur*, intrigues où il fait publier des articles expliquant son rôle majeur dans la résolution des enquêtes et ses larcins. Cette caractéristique est également présente dans le roman.

¹⁹⁹ J-J. Tourteau, *D'A. Lupin à San Antonio, le roman policier français de 1900 à 1970*, Mame, 1970, p. 13.

²⁰⁰ U. Eco, *De Superman au surhomme*, Grasset, 1993, p. 108.

²⁰¹ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, *Op. Cit.*, p. 111.

²⁰² *Ibid.*, p. 12, 21.

²⁰³ *Ibid.*, p. 21.

A plusieurs reprises, il inscrit son nom pour laisser traces de son passage. Ou bien, il se vante de ce qu'il a accompli auprès de Beautrelet, telle à la fin du roman, dans l'Aiguille, qu'il fait visiter, où il montre les « perles de ses collections » et ses mécanismes, et où il se définit comme « le maître », « le Roi de l'aventure ! Roi de l'Aiguille creuse » et même « Roi du monde »²⁰⁴. L'auteur présente donc un personnage assumant ses actes, et c'est la manière dont celui-ci le fait qui séduit. Arsène Lupin admet son implication dans les vols, et loin de rougir de ses actes illicites, le voleur-séducteur se complaît dans cet « art », et n'hésite pas à revendiquer ses exploits répréhensibles. En plus d'apposer sa célèbre signature, qui a entretenu le mythe, le gentleman-cambrioleur se met aussi en valeur en utilisant la police à son avantage. Ce point est particulièrement important, car il permet de comprendre en quoi le héros redistribue les rôles dans l'intrigue policière, et se distingue. Surtout, cet aspect de l'œuvre de M. Leblanc explique son succès. Effectivement, cela plaît au lecteur d'être du côté de celui qui nargue la police, l'emblème de la justice, un héros désinvolte ayant le « primesaut ». Cela est en opposition avec les intrigues policières où la police est mise en valeur. Ici, le justicier à des aspects immoraux, et l'enquêteur tourne en ridicule le système judiciaire par ses facultés. Suivant la lignée de la « tradition policière »²⁰⁵, Arsène Lupin résout les affaires grâce à son seul esprit, ce qui le rend admirable et merveilleux. Or il n'est pas censé être le policier mais le bandit ! Il cumule les rôles, outrepassant de façon extraordinaire les notions de Bien et Mal. Ce paradoxe nouveau séduit le lecteur : un personnage hors-la-loi permet la résolution d'enquêtes policières, ou use des outils policiers à ses fins en ridiculisant l'instrument de la morale. Le héros n'en devient que plus populaire. Cela est illustré dans plusieurs nouvelles. Par exemple, la fin de *L'Évasion d'A. Lupin*. Suite à son évasion réussie, le héros raconte à l'inspecteur Ganimard comment il est parvenu à s'évader. Ce dialogue entre les deux antipodes moraux instruit le lecteur sur l'intelligence de Lupin et sa sagacité pour tourner la situation à son avantage et s'évader, et semble plus merveilleux encore. Le lecteur prend du plaisir à lire que le héros s'est servi et joué du policier pour l'innocenter, et que c'est le système anthropométrique qui a permis la confusion des fiches d'identification. Alors que cela semble « la honte de sa carrière » à Ganimard, Lupin a un « éclat de rire »²⁰⁶ ! Dans *L'Aiguille creuse*, cette désinvolture se traduit par les actes autant que les mots de Lupin. Par exemple, il montre sa supériorité en kidnappant Ganimard et Sholmes, et ne les délivre que quand il l'a décidé.

²⁰⁴ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, Op. Cit., p. 437, 438.

²⁰⁵ U. Eco, *De Superman au surhomme*, Grasset, 1993, p. 147.

²⁰⁶ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, Op. Cit., p. 49,50.

Il parvient aussi à prendre l'identité de différents personnages, comme Massiban ou Valméras, sans que qui que ce soit s'en aperçoive. Et enfin il nargue la Police, avec désinvolture et humour, en s'enfuyant sans être attrapé. Et de dire à Isidore : « Dieu que je m'amuse ! » alors qu'il accomplit des actes périlleux requérant intelligence et adresse. Cette scène illustre l'impuissance de la police face au personnage, qui a toujours de la « ressource »²⁰⁷. Outrepasant les limites et les institutions répressives, A. Lupin semble encore plus merveilleux au lecteur, et bouleverse le roman policier. Cet aspect nouveau crée des émotions et de l'émerveillement chez les personnages et le lecteur.

Cependant, si Maurice Leblanc joue avec les limites par cette facette, son personnage en présente une autre qui l'équilibre, et fait de lui un idéal merveilleux, mais paradoxal. Le jeune cambrioleur n'est pas injuste. Par exemple, il ne peut « admettre que l'on condamn[e] Baudru Désiré »²⁰⁸ à sa place. Ou bien, il lui semble impensable de laisser en prison le « sieur Harlington » qui ne joue que le « modeste rôle de dupe »²⁰⁹ dans le début de *L'Aiguille creuse*. Et puis, lorsqu' Arsène Lupin enquête, il n'est pas qu'effronté. Il admet un certain rôle actif à la justice et ses hommes. A chacun de ses entretiens avec Ganimard, Arsène Lupin lui reconnaît des qualités et « professe [avoir] pour [lui] une vive estime », comme lors de leur rencontre dans la seconde nouvelle du recueil, où il lui avoue « être bien content de reposer [s]es yeux sur le visage d'un honnête homme », et le qualifie de « respectable ami »²¹⁰. D'ailleurs, dans certaines intrigues, l'enquêteur devient le suppléant du voleur-détective, comme dans *L'Aiguille creuse*, avec la métaphore de la recherche et de la chasse dont on retrouve le champ lexical, et l'idée d'une véritable épopée de chevalerie. Cela est plus évident dans sa relation avec Béchoux dans *L'Agence Barnett & Cie*. Il n'empêche pas les policiers de faire leur travail ; il leur donne même des pistes. Par exemple, il laisse « une enveloppe de deux billets de cent francs » et « l'homme » du train, « l'assassin de la rue Lafontaine », aux « deux agents de la Sûreté »²¹¹ avec lesquels il part mener l'enquête dans *Le Mystérieux Voyageur*. Enfin, il se sert également « de l'appareil formidable de la justice »²¹² pour parvenir à ses fins en reconnaissant son pouvoir, son autorité. Car dans son rôle de justicier, Lupin veut une forme de justice, et tient à rétablir la vérité, comme tout détective de roman policier.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 440.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 50.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 371.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 31, 32.

²¹¹ *Ibid.*, p. 64.

²¹² *Ibid.*, p. 124.

Ainsi, lors de la réception chez les Dreux-Soubise, il révèle la vérité sur le mystère du Collier de la Reine, en utilisant tous le registre du raisonnement et le champ lexical de l'enquête : il y est question « d'indices », et « hypothèse », de « complice » et « perquisition » pour « remonter jusqu'à l'auteur » par exemple. Le personnage use d'un raisonnement logique et organisé tout au long de sa « révélation »²¹³, tout en lui donnant un aspect miraculeux. Ici, Arsène Lupin tient à réparer une erreur morale : il est un redresseur de tort, une figure louable. Il veut aussi punir « l'immoralité », comme l'illustre son action dans *La Perle noire*, dans laquelle il endosse l'identité d'un policier. Lupin augmente la culpabilité de coupable en lui présentant des « preuves » contre cet assassin qu'il méprise, comme l'exprime cette exclamative éloquente : « Il vit, pensez donc, Danègre vit ! »²¹⁴ contrairement à sa victime. Cette ambiguïté dans la moralité du héros le rend attachant, donc populaire, et le distingue des autres personnages du genre.

Petit remarque toutefois : ce type de personnage a tout de même des antécédents. Robin des bois ou Monte-Cristo font figure de précurseurs à Arsène Lupin, car ils sont aussi à leur façon des hors-la-loi justiciers attachants et admirés, qui sont liés au bandits mais rendent justice à leur manière.

Enquêteur instruisant le lecteur et sauveur admirable, mais selon son propre code moral, et souvent au mépris de la justice, Arsène Lupin est un nouveau type de personnage populaire dans le jeune roman policier de la Belle Époque. Il intervient en faveur du petit et il est un gentleman... Mais il n'en reste pas moins un voleur agissant au mieux de ses intérêts. C'est pourquoi il est un héros difficile à classer. Et pour l'auteur, il est un atout puissant pour bousculer les repères du lecteur de ce genre d'œuvres, et nuancer la Littérature !

²¹³ *Ibid.*, p. 68-69.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 124.

Maurice Leblanc a su créer un héros aux facettes paradoxales, qui sont un facteur de merveilleux, et une des causes de son succès. Car il permet de développer un genre en proposant au lecteur des épisodes d'une série d'aventures au ton policier. Combinaison de différents facteurs, le roman policier archaïque, terme de J- P Colin puis J-C Vareille désignant le roman policier d'avant la première Guerre mondiale (1914), se développe petit à petit, et s'il est considéré comme un genre populaire (dans le sens péjoratif) à ses débuts, il acquiert rapidement sa place dans la Littérature et dans le cœur du lecteur, séduit par la structure et le corps du texte. Maurice Leblanc, écrivain de plus en plus reconnu, saisit les enjeux majeurs de cette fin de XIX^e siècle, et tire profit de l'essor de la Littérature sérielle, dans un contexte social en évolution et marqué par la culture du fait divers. Son œuvre est d'ailleurs le miroir de ces mutations. La société de la Belle Époque est une génération scientifique, voir scientifique, où règnent la Raison et l'idée de Progrès. L'auteur adapte alors les ressorts merveilleux à ces nouvelles facettes attirantes : la modernité dans ses divers aspects suscite l'émerveillement.

Enfin, le lecteur de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e s. a plusieurs visages : il est un homme ou femme, jeune ou âgé, plus ou moins cultivé et appartenant à des catégories sociales diverses, grâce aux avancées sociales et culturelles. Il est alors primordial pour l'écrivain de le prendre en compte s'il veut toucher son lecteur et susciter des émotions lui amenant le succès. Ce défi est relevé par le père du gentleman-cambrioleur, puisque, aujourd'hui encore, les aventures d'Arsène Lupin sont lues par tous avec plaisir, causant des émois merveilleux.

Pourtant, derrière cette lecture accessible il y a un grand travail de l'auteur. Pour que son lecteur puisse s'intégrer à son récit et être émerveillé, Maurice Leblanc ne laisse pas seulement sa plume talentueuse le guider. Il médite à son objectif et met en place des stratégies pour intégrer le merveilleux hérité des formes traditionnelles, tout en les renouvelant tout au long des œuvres. Cela passe notamment par le traitement des décors, un travail de mise en scène et de ses effets dans sa narration et dans la diégèse. Il travaille donc à deux niveaux dans ses œuvres, comme l'illustrent le corpus.

PARTIE II :

Ruses et effets du merveilleux,
mise en scène aux deux niveaux

I) Le merveilleux aux deux niveaux de l'œuvre, dans deux formes narratives

A plusieurs reprises au fil de ce travail, il a été fait une distinction entre deux plans au sein du corpus : la diégèse et la narration. Dans l'introduction il a été mentionné que le merveilleux est repérable dans chacune, ce qui a pour conséquence de multiplier les effets produits. Au niveau intradiégétique, c'est à dire dans l'histoire, divers procédés sont utilisés pour intégrer le merveilleux, qu'il s'agisse des situations ou des actions du héros vis-à-vis des autres personnages, dont les actions se répercutent sur le lecteur. Au second niveau, donc au plan narratif, le narrateur n'utilise pas des mêmes subterfuges et techniques pour susciter admiration ou effroi chez le lecteur. Cependant, la combinaison de ces procédés en double niveau est le révélateur du talent et du travail de l'auteur, qui a médité et a su mettre en place des stratégies littéraires pour multiplier les effets visant à émerveiller le lecteur.

Cet enchevêtrement se retrouve à la fois dans le roman et dans le recueil de nouvelles, deux formes narratives différentes. En effet, l'auteur a également joué sur les spécificités du roman et de la nouvelle, telle la longueur du récit par exemple, pour susciter des émotions. Tout en utilisant les avantages de chaque forme, Maurice Leblanc parvient à proposer un ensemble cohérent dont l'unité n'est pas rompue par ses procédés, et dans lequel le lecteur retrouve des motifs récurrents. La diversité lui permet même de varier ses techniques, enrichissant ainsi ses œuvres et procurant plus de plaisir à la lecture des différents ouvrages.

❖ Formule longue et formule courte : roman et nouvelles

Les œuvres de Maurice Leblanc ne sont pas toutes du genre narratif. Par exemple, la pièce « Arsène Lupin » relève du théâtre, et cette forme a plu au public. Néanmoins, pour raconter les aventures du plus célèbre des cambrioleurs, l'auteur a bien compris l'avantage du romanesque. C'est pourquoi la plupart des œuvres de la série lupinienne relève quant à elle du récit. Mais par deux formes qui, si elles sont intrinsèquement liées, se distinguent : le roman et la nouvelle. Le corpus choisi en est représentatif. *L'Aiguille creuse* est un roman divisé en dix chapitres, tandis que l'œuvre *Arsène Lupin Gentleman-cambrioleur* est un ensemble de nouvelles présentant différentes aventures du héros liées ou non entre elles. De plus, ce sont les premières œuvres de la saga publiées par l'auteur normand, dans lesquelles il définit les traits devenant au fur et à mesure les marqueurs caractéristiques de son écriture.

De plus, il ne faut pas oublier qu'il y a une corrélation entre la forme du texte et son mode de publication, expliquant le choix esthétique de l'auteur. Nous l'avons vu, le roman-feuilleton devient un genre à part entière à la fin du XIX^e siècle. Publier une œuvre de manière morcelée oblige l'auteur à adopter un mode d'écriture adapté, car il doit à la fois contenter le lecteur et lui insuffler l'envie de connaître la suite. Cet équilibre doit perdurer tout au long de la publication, jusqu' à la fin de l'ouvrage, pour que l'auteur soit payé et que l'œuvre soit lue. Et cela nécessite également l'usage de procédés spécifiques pour que le lecteur soit captivé. Mais quand le roman paraît dans sa globalité, il doit également être retravaillé, pour correspondre aux attentes du lecteur, tout en conservant ce qui a déjà plu. Il est possible de retrouver ces différents points dans *L'Aiguille creuse*. Le roman a fait l'objet d'une certaine publicité avant sa publication, dès 1906, le titre étant annoncé dans *Je sais tout* pour novembre 1908, soit deux ans auparavant. M. Leblanc connaissait donc déjà la teneur de son œuvre, son esprit étant « hanté de situations singulières, de rencontres extravagantes, d'intrigues compliquées »²¹⁵. Il savait quelle orientation donner à ses épisodes et comment mener à terme son énigme. Les épisodes sont donc parus de novembre 1908 à mai 1909, connaissant un vif succès. Chaque épisode couvre une partie des chapitres du roman global, et le suspense est toujours présent.

²¹⁵ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, préface de J. Derouard, *Op. Cit.* p. 302.

Par exemple, clôt un chapitre sur l'enlèvement de Sholmes et Ganimard ainsi que la blessure de Beautrelet et terminer par l'affirmation « Plus personne qui ne fut capable de lutter contre de tels ennemis »²¹⁶ (la bande à Lupin) est un moyen efficace de stimuler la curiosité et l'effroi.

Il en est de même à la fin du chapitre 5, finissant sur la découverte du Château de l'Aiguille, reflétant l'exaltation de Beautrelet et engendrant de la fébrilité. C'est là l'avantage du découpage en épisode pour une même œuvre. Devant patienter jusqu'au numéro suivant, le lecteur est dans l'attente grâce aux effets de l'auteur visant à attiser sa curiosité tout en l'émerveillant. Car, si on reprend l'exemple ci-dessus, le lecteur n'est pas seulement curieux de la suite des événements, il partage aussi l'enthousiasme du jeune détective. La ponctuation exclamative de cette fin de chapitre, en plus du rythme de plus en plus rapide du texte, et l'insertion d'un dialogue pour exprimer des informations importantes, sont des procédés narratifs entraînant le lecteur dans un tourbillon d'émotions merveilleuses. Le fait que le roman soit d'abord publié en feuilletons est alors un avantage pour l'auteur, qui peut se servir des contraintes liées à ce mode de publication pour atteindre son but auprès du lecteur. Ainsi, quand le roman est publié en 1909, même si l'auteur fait quelques modifications dans le découpage des chapitres, ces effets sont toujours présents et suscitent tout autant d'émotions.

Cela dit, les spécificités d'une publication en épisodes sont encore plus intéressantes lorsqu'il s'agit de nouvelles. En effet, chaque nouvelle est une entité à part entière, une œuvre plus succincte, pouvant être publiée indépendamment des autres. Cette forme narrative correspond à la parution dans une revue, car elle peut être publiée entièrement en une fois, et ainsi satisfaire la demande du lecteur à chaque parution. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, au début de leur collaboration, l'éditeur passe la commande d'une nouvelle, d'une aventure brève, à Maurice Leblanc, puis, dès novembre 1905, annonce une série intitulée « *La Vie extraordinaire d'Arsène Lupin* » qu'il veut être une rubrique de nouvelles. Le but est de fidéliser le lecteur en lui proposant une lecture courte, mais qui satisfasse et renouvelle ses envies d'évasion et d'aventures l'espace d'un numéro de la revue. La nouvelle est une forme littéraire convenant à ce mode de publication, permettant à l'auteur de varier les situations et les personnages tout en proposant le même type d'aventures et un héros réapparaissant. Ainsi, lorsqu'il publie en 1907 en volume l'ensemble des nouvelles, il y a une véritable cohésion dans le recueil, aussi bien qu'une grande diversité.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 353.

Les trois premières nouvelles sont liées et font suite les unes aux autres, de l'arrestation à l'évasion d'Arsène Lupin, mais les autres nouvelles ne sont pas sans lien. Plus important, elles dévoilent certains détails sur le héros, le rendant plus appréciable et admirable dès le début de ses aventures. Les premières nouvelles démontrent son intelligence et son passé mystérieux, tandis que *Le Collier de la reine* dévoile ses origines et *Le Mystérieux Voyageur* une de ses mauvaises expériences. Quant à celle du *Sept de cœur*, elle explique la relation narrateur-personnage, et légitime la narration présentée.

Pour autant, chacune garde son unicité et sa cohérence parmi l'ensemble. Prise indépendamment, une nouvelle peut être comprise sans qu'on ait lu les autres, ce qui est un point important : un lecteur peut découvrir une nouvelle dans un numéro sans être perdu car elle est intelligible même sans qu'on ait lu ses compagnes. Mais cela l'encourage à se procurer les autres revues pour découvrir petit à petit les autres aventures, sans se lasser. Pour cela, l'auteur recourt à d'autres stratagèmes. Par exemple, il insère dans chaque nouvelle des éléments présentant le héros. Dans la première nouvelle, un paragraphe est consacré au « fameux Arsène Lupin »²¹⁷ dont les exploits sont rappelés. C'est également le cas dans *Le Coffre-fort de Mme Imbert*, où le narrateur rappelle dans quelles circonstances survient ce « baptême du feu » pour « cet apprenti dans une profession où il devait bientôt passer maître », attisant alors la curiosité du lecteur pour les autres « exploits » cités que sont « l'affaire Cahorn, son évasion de la santé »²¹⁸, aventures narrées dans le même recueil. Dans la dernière nouvelle, « le fameux coup du rapide de Paris au Havre » mentionné correspond à l'aventure du *Mystérieux Voyageur*, alors que la présence de « Miss Nelly » fait référence à la première nouvelle de « notre voleur national »²¹⁹ où sont distillés d'autres détails informant le lecteur qui commence par cet épisode savoureux, tels « son arrestation » après la traversée, ou la cachette du « kodak ». Et surtout, elle présente la facette galante et sentimentale du héros, ce qui ne le rend que plus attirant. Grâce à la forme de la nouvelle, la diversité des aventures est possible. Procédé donc intéressant pour émerveiller différemment à chaque parution, car il engendre suspense et curiosité, aspects de l'émerveillement.

Cependant, au-delà de l'intérêt pour la publication, le roman et la nouvelle présentent aussi des caractéristiques favorisant des procédés spécifiques qui engendrent le merveilleux. La majeure différence entre les deux réside en la longueur du texte, qui influe sur d'autres points.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 106

²¹⁹ *Ibid.*, p. 125.

Cet aspect esthétique définissant le roman et la nouvelle est essentiel pour structurer les œuvres de manière à insérer le merveilleux, bien que de façon distincte, comme le démontrent les ouvrages de Maurice Leblanc. Le roman est une « version longue » d'une aventure regroupant un enchainement de petites aventures liées, si on peut dire, tandis que la nouvelle est une « version courte » se focalisant sur une aventure particulière. Le corpus est intéressant pour développer cette idée, car il est constitué d'un des romans les plus complexes de la saga, et d'un recueil de nouvelles d'abord publiées individuellement. M. Leblanc a travaillé sur les deux formes dès le début de sa carrière de romancier populaire, comprenant très vite l'intérêt de ces formes narratives pour user de divers procédés intégrant le merveilleux.

Le roman qu'est *L'Aiguille creuse* présente bien l'agencement de cette structure, sur laquelle l'auteur joue pour susciter des émotions. L'enquête présentée dès le début du premier chapitre permet de poser le cadre initial de l'intrigue, les personnages et l'enjeu de l'enquête. Mais, dès le début de la narration, l'intrigue est complexifiée par l'absence du cadavre du voleur abattu par Mademoiselle de Saint-Véran. Ce fait extraordinaire, dans le sens étrange et mystérieux, est le premier d'une succession d'événements tout au long du roman. Ces multiples rebondissements, tels la découverte du « morceau de papier [...] couvert de points et de signes »²²⁰ relatif au secret, le fameux cadavre dans la crypte puis le retour d'A. Lupin le « revenant »²²¹ au chapitre 4 ou bien la lettre de Lupin après la libération du château p. 391 à 394, sont un outil efficace pour captiver le lecteur jusqu'à la situation finale et les révélations. Cela garde le lecteur dans des émotions fortes et l'empêche de se lasser. La formule longue n'est pas un obstacle, au contraire : elle multiplie les sources d'étonnement et varie les émotions. Si certains chapitres se focalisent sur I. Beautrelet, notamment en adoptant son point-de-vue pour analyser la situation, d'autres mettent Arsène Lupin en valeur, alors que d'autres encore proposent des dialogues vivants changeant le rythme du récit. Parce que le texte est long, l'auteur peut proposer plusieurs registres au lecteur et ainsi le tenir en haleine. Il peut également varier de cadres, comme le Château du Comte de Gesvres, celui de l'Aiguille ou Etretat, dans un laps de temps long, puisque le récit narre une aventure s'étalant sur plusieurs mois (l'affaire d'Ambrumésy débute le 16 avril, le narrateur mentionne un délai de « six semaines » après les enlèvements puis la date de « début octobre »²²², et encore quelques semaines jusqu'au dénouement).

²²⁰ *Ibid.*, p. 338.

²²¹ *Ibid.*, p. 356.

²²² Citations au fil de l'œuvre.

La forme du roman convient pour développer une intrigue complexe, dans laquelle s'imbriquent différentes affaires impliquant tout un panel de personnages. Car, bien sûr, si Arsène Lupin et Beautrelet sont les protagonistes de l'aventure, dont les caractères sont fouillés et les descriptions précises, d'autres personnages apparaissent, disparaissent, voire réapparaissent au fil du récit. Tel est le cas pour Ganimard et Sholmes, les détectives gardant un rôle secondaire mais participant à différentes reprises dans le récit, à la différence du Comte de Gesvres apparaissant au début et plus ensuite, ou M. Massiban qui ne fait qu'une courte apparition au cœur de l'intrigue. L'auteur enrichit son œuvre par les personnages et les situations qu'il leur fait vivre, augmentant le plaisir du lecteur. Le lecteur est alors amené à ressentir pléthore d'émotions au gré de sa lecture, grâce à un récit développé. Il s'immerge encore plus dans l'histoire parce qu'elle est longue, que les éléments sont abondants et précis, et qu'elle est complexe.

Pourtant, la forme de la nouvelle est tout aussi appréciée par le lecteur. Déjà, il apprécie la « formule courte » : la nouvelle est plus condensée, donc moins longue à lire. En moins de temps que le nécessite un roman, le lecteur entre dans le récit et vit l'aventure narrée. Par exemple, *Le Mystérieux Voyageur* commence in media res, tout comme *Le Coffre-fort de Mme Imbert*, ce qui est visible à l'usage du passé simple dès les premières lignes ou encore l'usage de verbes d'action pour décrire des événements soudains entraînant l'intrigue. Le lecteur est captivé dès les premières lignes. Le récit présente un événement, un fait autour duquel se concentre l'aventure. Pour illustrer ce point, prenons l'exemple de la nouvelle *Le Collier de la reine* : le cœur du récit repose sur la démonstration du protagoniste, dévoilant la vérité sur un mystère du passé. Le rappel du vol du collier est le motif autour duquel s'articule la nouvelle. Il n'y a pas de ramification à une autre énigme, ni de développement sur un autre point. Le lecteur est invité à découvrir cette aventure, ce seulement, en peu de pages. Pareillement, dans *L'Évasion d'Arsène Lupin*, le narrateur se concentre sur l'idée dont le titre est porteur : l'évasion du héros. Ainsi, dans un recueil, celui du corpus, le lecteur découvre plusieurs énigmes dont les thématiques changent, des récits présentés selon des focalisations différentes, et de natures variées. Les motifs fantastiques de la nouvelle *Le Sept de cœur* diffèrent de l'ambiance aventureuse du *Mystérieux Voyageur* ou des aspects féeriques et historiques de *H. Sholmes arrive trop tard*. Cette diversité d'ambiances, de situations et de personnages plaît au lecteur. Il ressent de ce fait un panel d'émotions, dans le recueil, certes, mais aussi au sein d'une nouvelle. Car l'auteur, bien conscient de l'avantage qu'est la concentration inhérente au genre de la nouvelle, se sert de tous ces points pour générer admiration et émerveillement, ou bien effroi et peine, ou parfois toutes ces émotions successivement, selon le ton donné à sa nouvelle.

Cela est d'ailleurs le propre de la Littérature policière populaire « primitive », dans laquelle le « lecteur est transporté à l'intérieur du texte »²²³ dès l'incipit, dans toutes les nouvelles. « Le romancier dispose d'un stock préexistant d'éléments statiques » à combiner et de schémas modulables, dont il use pour renouveler le sujet de ses nouvelles. Il peut donc proposer des lectures rapides, plus nombreuses, et avec plus de variété dans les intrigues. L'auteur normand, lui, propose des nouvelles focalisées sur un héros, Arsène Lupin. Mais en le faisant découvrir au fil de diverses intrigues, il en dévoile différentes facettes, le rend plus complet et réel, sans que le lecteur se lasse. Il renouvelle alors l'admiration pour A. Lupin. Le lecteur sourit du sentimentalisme du héros dans la première nouvelle, tandis qu'il admire son intelligence dans *La Perle noire*, et frémit dans *Le Sept de cœur*.

Dans les parties précédentes de ce travail, d'autres particularités du roman et de la nouvelle ont déjà été abordées. Ici, le but est de faire ressortir l'idée que malgré deux formes narratives aux caractéristiques propres, l'auteur parvient à faire naître le même type d'émotions chez son lecteur, en suscitant un merveilleux positif ou négatif. Ce qui plaît également au lecteur réside aussi dans le « fond » des œuvres. Roman ou nouvelles, Maurice Leblanc développe un sujet prisé dès son époque : l'enquête policière, qui se mêle ici à l'aventure. Les œuvres sont orientées vers cette idée : il faut retrouver et arrêter le voleur, punir le hors-la-loi, résoudre le mystère. Arsène Lupin est soit le bandit soit l'enquêteur, ou bien même les deux à la fois. La forme de la nouvelle permet ce type de structure interne de récit, malgré sa brièveté. Justement, comme elle est courte, l'auteur doit en venir rapidement au cœur de l'intrigue, donc entrer en peu de lignes dans l'objet de l'enquête : le vol du fameux collier dans *Le Collier de la reine*, le risque d'évasion dans la troisième nouvelle, la découverte du cadavre dans les premières pages de *La Perle noire*... ces nouvelles présentent rapidement l'aspect policier. Là est l'enjeu de l'auteur dans la nouvelle, brève : le lecteur doit être transporté dès le début dans son atmosphère pour en être étonné et lire jusqu'à la chute. Car la plupart des récits courts de Maurice Leblanc, notamment dans ce recueil, sont des nouvelles à chute, c'est-à-dire des récits dans lesquels la fin surprend. Cela est un procédé intéressant pour surprendre, lui révéler un nouvel aspect des choses, car la chute interroge le lecteur, le pousse à la réflexion, ou encore l'encourage à imaginer une suite. Par exemple, la dernière aventure, *A. Lupin contre H. Sholmes*, laisse le lecteur pensif car il annonce une future entrevue entre les deux grands hommes. La chute est encore plus étonnante dans *Le Coffre-fort de Mme Imbert*, puisque le lecteur y apprend que Lupin a été dupé.

²²³ J-C. Vareille, *Le Roman populaire français*, PULIM, 1994, p. 207.

Enfin, le lecteur est encore plus admiratif du héros à la fin de la troisième nouvelle après son évasion, se terminant par une boutade de Lupin. Bien qu'étant toutes des intrigues policières, les nouvelles du recueil sont uniques, ce qui agrmente la lecture. Mais le roman est aussi adapté pour développer ces points. Dans *L'Aiguille creuse*, l'imbrication de l'affaire d'Ambrumésy et du mystère de l'Aiguille est un moyen de multiplier les références au genre policier, ceci sous plusieurs angles. A. Lupin est le gentleman-cambrioleur à arrêter, mais il est aussi celui qui entretient le mystère, le suscite et l'explique. La structure longue du roman favorise aussi le développement de la relation ambiguë voleur/ détective, ou la multiplication des actes et faits merveilleux tout au long d'un récit riche. L'auteur peut également y dévoiler son talent d'écrivain, comme le démontre la richesse esthétique et rhétorique du texte. Enfin, le roman est l'une des formes littéraires les plus importantes de cette période, qui se vend le mieux et peut faire l'objet de publications sous divers formats et en feuilletons.

Ainsi, nouvelliste et romancier, Maurice Leblanc est d'abord un écrivain populaire de récits d'aventures policières. Récit court avec une chute ou roman-feuilleton devenant un ouvrage global, le genre narratif est celui qui est utilisé par l'auteur pour faire croître l'émerveillement lors de la lecture. Il ne fait pas l'usage des mêmes procédés dans les nouvelles que dans le roman, car il joue des spécificités de chacun pour parvenir à son but. Pourtant, sur d'autres aspects, les deux structures se retrouvent. Mais, dans tous les cas, Arsène Lupin est le cœur des intrigues, il en est le protagoniste, autour duquel gravitent d'autres personnages plus ou moins réapparaissants, dans les nouvelles ou dans le roman, et il est l'origine des aventures qu'il subit ou qu'il provoque. Bien que proches, le roman et la nouvelle se distinguent et permettent à l'auteur d'élargir son lectorat et de le fidéliser. La pratique sérielle autant que les genres en vogue à la fin du XIX^e siècle sont autant de points auxquels l'auteur s'adapte et qu'il utilise pour captiver et fidéliser son lecteur. Car grâce à eux, il fait naître divers aspects de l'émerveillement : il ménage le suspense, attise la curiosité, génère la surprise et entretient le plaisir de l'enquête...

Cependant, quelle que soit la forme de l'aventure, l'écriture de Maurice Leblanc est caractéristique. Le style de l'auteur, et la construction de ses œuvres sont repérables dans les aventures d'Arsène Lupin. Grâce à des trouvailles littéraires, il sait intégrer le merveilleux, et cela aux deux niveaux des œuvres. De celui de la narration au niveau intradiégétique, l'auteur sait créer différents effets liés à la merveille.

❖ Procédés et effets sur les personnages dans les aventures intradiégétiques, et sur le lecteur par le travail narratif de l'auteur

• L'émerveillement dans la diégèse

La diégèse, selon Genette, représente « tout l'univers spatio-temporel désigné par le récit »²²⁴. Autrement dit, c'est l'univers de l'œuvre, à l'intérieur du récit, son contenu. Concernant notre sujet, il s'agit donc du travail de l'auteur pour intégrer l'émerveillement, positif ou négatif, au niveau interne de l'œuvre, à l'échelle des situations de l'histoire et des réactions et émotions des personnages. Maurice Leblanc crée donc un univers dans lequel l'étonnement, l'admiration ou l'effroi sont omniprésents et ressentis par les protagonistes par divers procédés. Pourquoi fait-il en sorte que, dans l'histoire elle-même, le merveilleux occupe une place importante ? Si l'auteur travaille sur cet aspect à l'intérieur du récit, c'est pour mieux atteindre le lecteur. L'émerveillement produit de manière intradiégétique a forcément un impact sur lecteur, qui, en se sentant intégré l'histoire, va ressentir ces émotions face aux événements extraordinaires narrés, et s'il s'identifie au(x) personnage(s), embrasse alors ses ressentis et développe des sentiments similaires face aux situations décrites. En outre, cela favorise l'admiration et l'engouement pour le héros, presque mythologique car si les autres personnages sont émerveillés et reconnaissent sa stature de surhomme, alors le lecteur a aussi cette tendance. A l'inverse, les situations suscitant de l'effroi ou du mystère augmentent la curiosité du lecteur tout en donnant une autre dimension au texte, appréciée par celui qui y plonge. Quels sont donc quelques-uns des procédés stylistiques ou narratifs perceptibles dans les diégèses, servant le merveilleux ?

Il est possible de s'arrêter tout d'abord sur le personnage d'Arsène Lupin. Le protagoniste est le principal « outil » du merveilleux. Que ce soit dans *L'Aiguille creuse* ou dans le recueil de nouvelles, le héros émerveille les autres personnages, et il a aussi pour objectif de susciter des émotions liées au merveilleux. C'est même son principal atout : surprendre, émerveiller et effrayer, être mystérieux lui octroient de la supériorité sur les autres personnages dans l'histoire, pour mieux maîtriser et manipuler les situations, créer son mythe. Il énonce cela à plusieurs reprises. Dans le recueil, dès la fin de la première nouvelle, il déclare à son ami qu'il souhaite que ses « actes le désignent suffisamment », l'incitant à ne pas « avoir une apparence définie » ou une « personnalité toujours identique ».

²²⁴ G. Genette, *Figures III*, Seuil, Coll. « Poétique », 1972.

En cultivant le doute, pour qu'on ne puisse « jamais dire en toute certitude : voici Arsène Lupin »²²⁵, le héros s'enveloppe de mystère, ce qui le rend déjà merveilleux.

Ce point est très bien illustré dans le corpus, tant dans le roman que les nouvelles. Par exemple, lors du procès du gentleman-cambrioleur, Ganimard semble « inquiet, mal-à-l'aise », agité d'une « gêne visible » ... La raison ? Il doute de l'identité de l'accusé et veut éclaircir ce « mystère ». Il « affirme » qu'il ne s'agit pas d'Arsène Lupin, ce qui semble « invraisemblable » et induit toutes sortes d'émotions pour les assistants, du « silence » au « cris, rires et exclamations »²²⁶. De la même façon, dans *Le Mystérieux Voyageur*, le personnage est « stupéfait de [l]a pâleur et du bouleversement [d]es traits » de Madame Renaud, lorsqu'elle voit et « désigne d'un geste craintif »²²⁷ l'individu qu'elle pense être A. Lupin, qui n'est en réalité pas lui. A l'inverse de cette émotion négative, ce doute amuse dans la dernière nouvelle : Devanne tourne la ressemblance de son ami et de Lupin en « boutade » engendrant un « rire général », et, alors que Devanne ne se doute pas qu'il est bien A. Lupin, il se laisse aller à quelques « indiscretions ». Après le vol, sachant la vérité, il finit même par « bien ri[re] » de la supercherie en admirant le voleur : « Oh ! C'est un homme, en effet »²²⁸. Ce même paradoxe existe dans la diégèse de *L'Aiguille creuse*. Le narrateur-personnage avoue avoir « sursaut[é] » et « frissonn[é] » en ne reconnaissant pas A. Lupin. Mais juste après, il est « tout ému » et « rit à [s]on tour »²²⁹ de ce quiproquo. Plus loin, lorsqu'Isidore se retrouve face à deux Massiban, il « pouss[e] un cri », alors que, une minute après, il « éclat[e] de rire »²³⁰ de la situation en admirant Lupin. Cette ambivalence d'émotions témoigne de l'émerveillement contradictoire que le héros provoque chez les autres personnages dans les histoires, ambivalence qu'il entretient. D'ailleurs, une manière pour lui de créer l'émerveillement passe par le ton de ses propos et son éloquence. Par exemple, dans une même scène d'action, il peut être impérieux et doux, drôle et sérieux, troublant ainsi les autres personnages et engendrant l'interrogation. Si on reprend le passage de *L'Aiguille creuse* cité précédemment, on y constate cette idée : Lupin fait rire Beautrelet en manipulant Massiban comme une poupée « à merveille » tout en babillant, mais juste avant, il saisit « brusquement le bras de Beautrelet, et d'un ton froid, les yeux dans les yeux » il le menace et le secoue pour « imposer sa volonté »²³¹.

²²⁵ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, *Op. Cit.*, p. 21.

²²⁶ *Ibid.*, p. 45-46.

²²⁷ *Ibid.*, p. 54.

²²⁸ *Ibid.*, p. 125, 143.

²²⁹ *Ibid.*, p. 356.

²³⁰ *Ibid.*, p. 408.

²³¹ *Ibid.*, p. 408.

Il en est de même tout à la fin du roman, lorsque Lupin reçoit Isidore comme un ami au sein de l'Aiguille, mais qu'à l'arrivée de Ganimard il se sert de lui comme d'un « bouclier humain » de manière que « toute résistance [soit] inutile »²³². Les effets produits par cette attitude ambiguë sur les personnages sont l'étonnement, parfois la crainte, et surtout l'admiration, émotions liées au merveilleux. Le héros y est le principal outil de merveilleux.

L'auteur travaille également sur les éléments physiques utilisés par Lupin pour surprendre et émerveiller. Dans cet univers, les « trucs », les maisons truquées, et les objets sont omniprésents et favorisent l'émerveillement des autres personnages, et en conséquence du lecteur. Dans d'autres œuvres que celles du corpus, ces éléments et supports merveilleux sont aussi utilisés par le héros et sont parfois le cœur des intrigues. C'est par exemple le cas dans le début du recueil *A. Lupin contre H. Sholmes*, dans lequel le détective comprend comment Lupin peut disparaître et fuir : l'aménagement de maisons. Mais ce point est aussi illustré dans ce recueil. Dans la dernière nouvelle, Lupin parvient à voler son hôte grâce au passage secret dans la maison permettant d'expédier les objets dans les « entrailles de la terre » et de s'échapper sans laisser de trace de passage, « d'indices » ou de « marque insolite ». Si ce détail est connu du lecteur, les personnages eux ne le connaissent pas et sont ainsi dubitatifs quant à l'aspect merveilleux de ce vol. Dans *Arsène Lupin en prison*, la situation diffère quelque peu, mais traduit la même idée. Le héros est emprisonné dans un espace réduit, soumis à la vigilance de ses geôliers, mais il parvient y à organiser « l'affaire Cahorn » de sa cellule, il y reçoit les « journaux, collectionne les reçus de la poste »²³³ etc, et se fait même servir par le « restaurant voisin ». Tout cela « amus[e] » Ganimard quand il le rend visite, et « épat[e] la galerie »²³⁴, qui se divertit de la situation et s'émerveille de l'ingéniosité du héros emprisonné. Quant au roman, nombreuses sont les situations où la capacité de Lupin à user des technologies ou des lieux émerveille au niveau intradiégétique. Pour ne citer que celui-ci, il est possible de s'arrêter sur le dernier chapitre. Lupin s'enfuit par une « issue » secrète et un « escalier creusé dans la paroi » de l'Aiguille, il fuit grâce dans un « canot automobile submersible », engin novateur pour l'époque, dans une « petite grotte publique fermée »²³⁵. Isidore, personnage impliqué qui vit cette scène, est tout à tour « silencieux », « épat[é] » et « émerveillé »²³⁶ par la ressource de Lupin. Dans la diégèse, les situations et les objets sont source de merveilleux, surtout quand Arsène Lupin les manipule.

²³² *Ibid.*, p. 442.

²³³ *Ibid.*, p. 32.

²³⁴ *Ibid.*, p. 32.

²³⁵ *Ibid.*, p. 443.

²³⁶ *Ibid.*, p. 443-445.

Enfin, le dernier moyen dont use l'auteur relève de son esthétique, de ses procédés d'écriture au niveau intradiégétique. Par le travail sur le texte énoncé par les personnages, il parvient à décrire le merveilleux, et donc à l'intégrer dans la diégèse. A cette fin, il utilise par exemple de manière récurrente le champ lexical de l'émerveillement dans les propos de ceux-ci, comme cela a été étudié précédemment. Les termes « merveilleux », « émerveillement », ou « stupéfiant » et « terrible » sont très souvent prononcés dans les dialogues. Ils décrivent ainsi aux autres leur admiration, étonnement ou leur crainte. Par exemple, dans le recueil, la seconde nouvelle fait intégrer au lecteur la cellule du héros, visité par Ganimard. Celui-ci fait part à plusieurs reprises de ses sentiments : il est d'abord « déconcert[é] », puis reconnaît que le tour de Lupin est « tout bêtement merveilleux » et ne peut que « trop louer » son adversaire, et enfin est « étonn[é] »²³⁷ de ses confidences. Dans différents chapitres de *L'Aiguille creuse*, Arsène Lupin décrit les réactions de son jeune ennemi Beautrelet, traduisant son émerveillement positif ou négatif. Lorsque Lupin est grîmé en Massiban, par exemple, celui-ci évoque les « regards étonnés »²³⁸ d'Isidore. Et tout à la fin, lorsque le jeune homme découvre l'Aiguille, Lupin lui dit de « regarde[r] de tous ses yeux », tandis qu'il demande à Raymonde de « ne pas trembler », ou bien il mentionne la « curiosité » de son hôte face à sa propre « puissance qui [lui tourne la tête] », lui le « roi de féerie »²³⁹... Mais ces descriptions d'émotions et d'attitude introduisant le merveilleux dans les diégèses passent également par le narrateur- personnage. Celui-ci vit les situations, donc il est à même de présenter les faits avec un vocabulaire duquel ressort l'empreinte du merveilleux. Toujours dans *L'Aiguille creuse*, c'est le cas dans le chapitre 4 « Face à face ». Assistant à la rencontre entre les deux antagonistes, il est en mesure de donner des détails visuels sur ceux-ci, traduisant leurs ressentis face à la situation. Déjà, lui-même se dit avoir « frisson[é] », être « incrédule, et tout ému »²⁴⁰ en retrouvant son ami Lupin. Puis il détaille le « spectacle impressionnant » des deux adversaires, en terme choisis instillant le merveilleux : un « choc effrayant », pendant lequel le visage de Lupin connaît une « transformation » le rendant « maître des évènements et des personnes », face un Beautrelet qui « sourit » d'abord mais est ensuite de « plus en plus surpris » jusqu'à finir en « sanglots »²⁴¹. Le rôle d'observateur du narrateur-personnage est aussi repérable dans le recueil.

²³⁷ *Ibid.*, p. 34-36.

²³⁸ *Ibid.*, p. 407.

²³⁹ *Ibid.*, p. 437, 438.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 356.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 362-364.

Dans *Le Sept de cœur*, il retranscrit l'ambiance mystérieuse de la nouvelle, et dépeint le héros comme un héros salvateur doté de pouvoirs merveilleux ; tandis que dans *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, il exprime la capacité de Lupin à se transformer, ce pour quoi il l'admire et ce qui le rend merveilleux : « Vingt fois j'ai vu Arsène Lupin et vingt fois c'est un être différent qui m'est apparu »²⁴² dit-il après avoir fait l'éloge du héros de la diégèse. En se présentant comme témoin de la diégèse, le narrateur accrédite le merveilleux.

Ainsi, au niveau intradiégétique, dans les histoires, le merveilleux est omniprésent, grâce à différents procédés favorisant l'intrusion de celui-ci dans les situations ou mettant en avant le caractère étonnant de celles-ci, notamment par les réactions des personnages. Le lecteur, immergé, par l'imagination, dans la diégèse, ressent alors aussi cet émerveillement.

²⁴² *Ibid.*, p. 21.

- **Les effets de M. Leblanc : l'art de conter pour émerveiller**

Le second niveau de l'œuvre à considérer est celui de la narration. En effet, le but de l'auteur est de « mettre sous les yeux du lecteur les personnages et les aventures les plus extraordinaires »²⁴³ possible sans trahir la vraisemblance et le réalisme de ses œuvres où la Science est inscrite en filigrane, comme cela a été vu. A cette fin, il sollicite l'imagination du lecteur, qui est la première participante au plaisir de la lecture d'intrigues étonnantes. Le merveilleux permettant de pallier le désenchantement que la vie réelle entraîne, le lecteur en est friand dans ses lectures, par lesquelles il peut s'évader et trouver du plaisir en sortant de sa réalité habituelle. C'est pourquoi l'auteur, bien conscient de cet enjeu essentiel, met en place des stratégies discursives, un travail important sur le texte, voire le paratexte, pour raconter des histoires où le merveilleux occupe une certaine place. A l'échelle de la narration, les procédés de l'auteur, à la fois aussi narrateur et conteur, sont différents de ceux mis en place dans la diégèse. Médiateur entre le lecteur et l'univers fictionnel, Maurice Leblanc se met dans une position d'intermédiaire, lui permettant d'insérer le merveilleux selon ce statut multiple. Le merveilleux, qu'il insère par des motifs dans ses œuvres, lui permet d'instruire tout en favorisant l'évasion, donc susciter du plaisir, ce qui lui assure le succès. D'autant que la forme feuilletonnesque, qu'il s'agisse de roman ou de nouvelles, lui permet de faire usage de divers procédés distincts. A l'échelle de la narration, comment cela se traduit-il dans les œuvres du corpus ? Il est possible de mentionner quelques-uns de ces procédés, permettant à M. Leblanc d'émerveiller son lecteur en contant les aventures de son surhomme.

Première idée, l'auteur crée un lien direct avec le lecteur dans la narration. De cette façon, le lecteur est directement impliqué dans l'œuvre, se sent concerné par le récit. Il n'en ressent que davantage les effets merveilleux et les stratégies mis en place par l'auteur. Les adresses faites au lecteur sont présentes dans le corpus. Ce peut être des questions : « Comment ai-je connu Arsène Lupin ? [...] D'où me vient la faveur d'être son historiographe ? »²⁴⁴. Ces questions sont le reflet des pensées du lecteur, comme si celui-ci les posait directement au narrateur dans une conversation que celui-ci reprendrait en écrit. Et pourtant, elles permettent de susciter l'intérêt et d'accréditer le merveilleux, puisque le narrateur y apporte une réponse par l'énonciation de l'histoire du *Sept de cœur*.

²⁴³ J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Droz, 2010, p. 230.

²⁴⁴ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, Op. Cit., p. 78.

En y répondant, le narrateur implique le lecteur dont il assouvit la curiosité, et lui donne envie d'en savoir plus sur le héros et ses aventures. D'ailleurs, à la fin de la nouvelle, il reprend les termes de la question initiale « Et voilà comment j'ai connu Arsène Lupin »²⁴⁵. Il inclut aussi le lecteur par les pronoms inclusifs, par lesquels celui-ci se retrouve l'égal du narrateur vis-à-vis de la narration et dans sa réalité. Toujours dans *Le Sept de cœur* par exemple, il fait l'usage du pronom « notre » dans l'expression « notre grand homme », ce qui laisse penser au lecteur qu'il est lui aussi proche du héros, et cela crée un lien en plus de faire croître son admiration pour un personnage merveilleux semblant plus réel que fictionnel. C'est aussi le cas dans la première nouvelle, où il est possible de noter les expressions « Arsène Lupin parmi nous ! » ou « Ganimard, notre meilleur policier »²⁴⁶, par lesquelles le lecteur est transporté dans l'histoire et est alors animé d'une aussi grande admiration que le narrateur. Ces points sont aussi dans le roman. A plusieurs reprises, le narrateur use du « on » pour exprimer la globalité, dans laquelle le lecteur peut se positionner. Par exemple, après la libération des otages du château, les expressions « on se rappelle », « on avait cru », « on attendit », « on rétablit »²⁴⁷ ponctuent le texte, ce qui donne l'impression que le lecteur est happé dans la masse globale de ce « on », sujet de ces actions décrites, dans un rythme soutenu pour donner un effet d'accumulation. Il en est de même lorsque le narrateur évoque les effets dus aux articles de journaux. Par ce « on » impersonnel, le narrateur implique (sans être explicite) le lecteur, qui ressent alors la même exaltation ou la même crainte que les lecteurs de journaux, la foule, de la diégèse. Ces détails sont de petits outils de grande importance pour créer l'illusion mimétique chez le lecteur, emporté.

Une autre stratégie consiste à faire narrer ses aventures directement par le héros. La voix de celui-ci a un impact plus grand sur le lecteur, et c'est un moyen particulièrement intéressant pour l'auteur d'engendrer des émotions liées au merveilleux. Cela suscite également du mystère, car le lecteur ne découvre son identité que tardivement dans la narration. Dans *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, cette découverte est la chute de la nouvelle, la rendant encore plus savoureuse certes, mais permettant surtout d'entretenir le mystère de l'identité du narrateur- personnage qui fait l'éloge du gentleman-cambrioleur. Le lecteur reçoit directement la confiance du héros, et la subjectivité ainsi que les effets que celui-ci ménage dans sa narration favorisent l'émerveillement. Cela est marqué par l'apostrophe que le narrateur fait au lecteur, en l'impliquant directement par une question, par exemple :

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 104.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 389-390.

« Avez-vous jamais songé... ». Ou bien il partage son enthousiasme pour « le fameux Arsène Lupin »²⁴⁸ (lui-même en réalité) par une ponctuation exclamative et des termes admiratifs. Ou encore, il accentue l'ambiguïté de ce héros qui fait sourire autant que frémir. On retrouve cette stratégie dans *Le Mystérieux Voyageur*. Ce récit est à la première personne, et le narrateur y raconte une anecdote dans laquelle il est la victime. En se présentant au lecteur dans cette position, le narrateur, protagoniste de son histoire, crée une relation de confiance avec le lecteur, plus enclin à l'empathie et donc plus impliqué. C'est pourquoi, quand les rebondissements se multiplient et que le lecteur apprend que la victime est Arsène Lupin, l'admiration pour le héros est accrue chez le lecteur. Il se sent aussi privilégié de se voir directement adressée cette confidence. Cet honneur favorise l'émerveillement à la lecture, et induit du plaisir. Et au-delà de cela, le lecteur est alors amené à adopter le point de vue du personnage-narrateur, et à vivre par substitution l'aventure. Ses émotions n'en sont que plus intenses, et c'est ainsi que l'auteur parvient à intégrer le merveilleux, en faisant en sorte que le lecteur soit touché, car il croit vivre les faits narrés et se sent pleinement impliqué dans le récit.

Cependant, pour parvenir à ce but, M. Leblanc use également d'autres procédés. L'un de ceux-là est d'ailleurs en lien avec un des procédés de la diégèse. Il s'agit pour l'auteur de retranscrire les réactions des personnages en décrivant leurs actes ou leurs visages, leurs traits bouleversés ou surpris, ou admiratifs. Ses statuts de narrateur-personnage ou narrateur extradiégétique, omniscient, sont un atout. Effectivement, par ces descriptions il donne au lecteur la possibilité de mieux visualiser la situation et les personnages, la scène n'est que plus vivante et il s'y sent davantage intégré. Il a ainsi des repères pour imaginer les émotions générées, et peut davantage comprendre le merveilleux intradiégétique grâce à la narration. Et, en conséquence, par mimétisme, et parce qu'il est immergé dans l'histoire, le lecteur est poussé à ressentir la même chose. Par exemple, il ressent pleinement l'angoisse et la « stupeur » du narrateur-personnage de l'intrigue du *Sept de cœur*, parce que le narrateur exprime ses émotions et que par son écriture celui-ci incite le lecteur à prendre pour lui ces ressentis. Alors que, dans *L'Évasion d'Arsène Lupin*, il décrit « la vie ardente », l'« expression aiguë, vivante, moqueuse, spirituelle, si claire et si jeune »²⁴⁹ de Lupin cachée derrière le « masque amaigri » de Baudru, poussant le lecteur à admirer l'intelligence, le talent du héros. Dans le roman, ces procédés sont aussi efficaces. Grâce à la description faite de Beautrelet dès le début, le lecteur ressent de la sympathie pour lui, comme les personnages dans la diégèse, car cette description est plutôt méliorative.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 49.

Cela dit, cette description « juvénile »²⁵⁰ du détective vient contraster avec celle de Lupin des chapitres postérieurs, où il est dépeint dans sa superbe d'homme « dominateur »²⁵¹.

Enfin, par le narrateur omniscient, le lecteur est intégré dans la fuite de Lupin, dont il retranscrit les paroles. A cela il ajoute des détails sur les émotions des différents personnages, rendant le passage plus vivant. Par exemple, l'émerveillement et la crainte mêlés de Beautrelet deviennent ceux du lecteur, à la fois émerveillé par la « sympathie irrésistible » et la personnalité du héros et inquiet de l'enchaînement des événements de plus en plus tragiques, jusqu'au « spectacle pitoyable »²⁵² qu'est le dénouement paroxysmique, la mort de Raymonde. Toutefois, les ruses rhétoriques de l'auteur dans la narration authentifient le merveilleux d'une autre manière. Parfois, la description prête à sourire et dans ce cas le lecteur est enchanté de se moquer. Ou bien, l'auteur use de la focalisation pour créer le mystère et même la peur chez le lecteur. Par exemple, la physionomie et la réaction de Lupin face à la découverte du cadavre dans *La Perle noire* alimentent le climat fantastique de la nouvelle, notamment par l'explication détaillée, quasi médicale, de l'épouvante du héros : il pousse un « cri » de terreur, « la peur lui troubl[e] le cerveau », il en est « immobile, épouvanté, de la sueur aux tempes »²⁵³... Dans le même passage, l'auteur donne de nombreuses informations sur le cadavre. En plus de produire ainsi une scène typique du roman policier, il entraîne le lecteur à imaginer la scène, en mentionnant les effets que des détails engendrent sur le héros : celui-ci est horrifié par le « contact » du cadavre, il est stupéfié par cette « terrifiante [...] réalité », par « ces yeux fixes, le rictus de cette bouche, cette chair livide, et ce sang, tout ce sang »²⁵⁴. Par le lexique de la mort, du merveilleux négatif voire de la terreur, et en se focalisant sur ce que le héros vit par ses sens, l'auteur transmet au lecteur de vives impressions. Celui-ci absorbe donc les émotions du personnages, grâce à la manière dont l'auteur traduit ces sentiments intenses. Ainsi, quel que soit le type d'émotions qu'il veut susciter, l'auteur exploite donc ses personnages et leurs réactions, tout autant que certains détails la situation narrée, en y insérant des motifs en lien avec la merveille, positive ou négative.

Enfin, le travail de l'auteur passe par deux autres ruses, qui sont à mettre en lien.

La première consiste dans l'utilisation de comparaisons et métaphores pour capter l'attention du lecteur. L'image, notamment lorsqu'elle est filée, est un bon moyen pour frapper le lecteur et rendre le texte plus vivant, explicite.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 315.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 360.

²⁵² *Ibid.*, p. 446, 448.

²⁵³ *Ibid.*, p. 116.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 116.

Pour illustrer ce point, il est possible de se focaliser sur une scène de *L'Aiguille creuse*, décidément très riche : la rencontre avec Isidore chez le narrateur. Le narrateur présente ici cette « situation [...] exceptionnelle » comme une « lutte », un duel entre deux adversaires. Le champ lexical du combat duelliste est omniprésent dans ce passage : il est d'abord question « d'attaque », de « dominateur », de « posture », d'« ennemis », et de « violence »²⁵⁵. Puis, la comparaison n'est pas seulement inscrite en filigrane. Le « comme » introduit clairement la comparaison : la joute verbale est comparée à un combat physique où Lupin et Beautrelet se sont « empoignés à bras-le-corps », animés par « la volupté de la lutte, l'ivresse du péril ». S'ensuit la métaphore du duel d'épéistes dans lequel Lupin est le « duelliste qui rencontre enfin l'épée du rival détesté »²⁵⁶. La métaphore est filée puisque dans la suite les expressions « les épées étaient engagées », « le coup mortel » ou encore « vainqueur » et « défaite »²⁵⁷ sont lisibles. La scène décrite semble encore plus intense et prend une autre dimension pour le lecteur grâce à l'usage de ces figures rhétoriques. Plus puissante, la scène est marquante pour le lecteur et génère des émotions. La victoire du surhomme le rend admiratif, mais en même temps, le courage et l'obstination du jeune Beautrelet ne le laissent pas indifférent. Cette rhétorique du merveilleux passe également par la duperie du lecteur pour mieux surprendre. Par exemple, comme les personnages dans la diégèse, le lecteur est dupé par l'auteur dans la narration aux chapitres 6 et 7 du roman. Le raisonnement du jeune détective et son « éblouissement » au sujet du Château de l'Aiguille sont communicatifs et provoquent l'engouement et l'enthousiasme du lecteur, qui croit aussi à la « victoire assurée, définitive, totale... »²⁵⁸, à la résolution de l'intrigue. Or, ce « dénouement imprévu » qui déchaîne une « formidable explosion de surprise et d'enthousiasme » parmi les personnages et en rebond sur le lecteur est déjoué à la fin du chapitre par l'article de Lupin. Dupé lui aussi, le lecteur est émerveillé par cette « incroyable histoire »²⁵⁹. Il est surpris de sa méprise mais n'en est que plus enchanté par les révélations du héros, qu'il ne peut que davantage admirer ! Le même principe est utilisé par l'auteur dans le recueil de nouvelles. Dans *L'Evasion d'A. Lupin*, le lecteur s'attend à ce que le héros s'évade, comme la foule dans l'histoire, pour qui « l'évasion d'Arsène Lupin ne f[aisait] plus aucun doute ».

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 360.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 361.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 364.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 381.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 390.

Alors que dans la diégèse le héros « l'annonc[e] en termes catégoriques »²⁶⁰, dans la narration l'auteur laisse penser au lecteur que l'évènement arrivera, par l'emploi du futur simple traduisant une affirmation, en rythmant le récit d'indicateurs temporels comme « la quinzaine », « chaque jour » et « la veille », ou en attisant la curiosité du lecteur par des détails. Il tourne aussi le récit de manière à ce que l'annonce de Ganimard soit la plus surprenante possible, provoquant un certain ébahissement, notamment en la retardant dans son énonciation et en dépeignant la situation avant d'en donner l'explication. Le lecteur ressent alors le même doute que le policier, puis il passe par l'étonnement, avant que son admiration pour Lupin prenne le dessus. L'auteur parvient à faire croître l'émerveillement de son lecteur, ce qui ne rend que plus intenses les émotions suscitées. Arsène Lupin et ses talents sont alors encore plus mis en valeur, tandis que le lecteur trompé prend encore plus de plaisir à sa lecture car il est surpris. Tout cela grâce à l'art de conter de l'auteur.

Ainsi, aux deux niveaux des œuvres, Maurice Leblanc intègre le merveilleux. Son travail sur le texte, ses stratégies narratives ou encore ses ruses rhétoriques les enrichissent. Les procédés dont il fait usage au niveau de la diégèse diffèrent ou complètent ceux utilisés sur le plan narratif, afin d'intégrer le merveilleux. Il parvient à faire naître l'étonnement, l'admiration ou l'effroi chez les personnages de ses récits, et, en conséquence chez le lecteur. Il fait aussi indubitablement naître l'émerveillement avec humour, si bien que le lecteur est transporté dans la réalité lupinienne avec grand plaisir sans se rendre compte du travail opéré en amont pour provoquer ces émotions. Maurice Leblanc fait s'étonner le lecteur du réel et du merveilleux, si bien que, naturellement, le lecteur adhère à l'illusion mimétique créée dans les aventures d'un héros merveilleux, roman ou nouvelle. Feuilletoniste populaire d'œuvres aux allures policières, l'auteur joue avec les deux genres narratifs, profitant de leurs caractéristiques pour atteindre son but, s'adaptant à leurs contraintes sans que le lecteur en pâtisse lors de son expérience de lecture. Ainsi, certains de ses procédés amplifient le merveilleux tandis que d'autres l'authentifient, telle la position d'historiographe du narrateur.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 42.

Mais que ce soit dans les nouvelles ou le roman, le principal atout de l'auteur est son héros aux multiples facettes. Arsène Lupin n'est pas un simple personnage, ni pour les autres protagonistes des récits, ni pour le lecteur : il est un être extraordinaire, aux facultés hors du commun, devenu un mythe. M. Leblanc a su créer un héros, qu'il rend merveilleux.

Dans ses aventures, A. Lupin se révèle être un magicien, un marionnettiste, que Leblanc met en spectacle pour mieux émerveiller. L'usage des décors et l'utilisation des codes du théâtre pour susciter des émotions autour de son personnage sont importants à examiner, car ils sont des procédés essentiels de l'auteur pour favoriser l'émerveillement, notamment autour de son héros.

II) Arsène Lupin, le héros « magicien »

Parmi les inventions de Maurice Leblanc pour faire naître le merveilleux, la plus remarquable est sans doute le héros, mis en scène dans ses aventures de manière à susciter l'admiration et parfois l'effroi, du lecteur comme des autres personnages. L'auteur parvient à construire un mythe en façonnant un héros singulier, doté de qualités et de défauts le rendant humain, donc sympathique, mais également de capacités faisant de lui un surhomme, un personnage merveilleux, ce qui ne peut que favoriser l'étonnement et l'admiration. Arsène Lupin est pour le lecteur plus qu'un personnage, il est extraordinaire par ses aventures et sa personnalité évolutive. Et pour les autres protagonistes des intrigues, il est le gentleman-cambrioleur, un « génie » à la fois proche et inaccessible. Aux deux niveaux des œuvres, l'auteur crée des effets merveilleux grâce à Arsène Lupin, mais également autour de lui pour le rendre merveilleux. Il y parvient notamment en développant dans sa structure et ses textes narratifs des motifs inhérents au genre du spectacle. Lié par ses origines au spectacle, le merveilleux est rendu par l'auteur d'autant plus présent par le traitement de cet aspect. Au niveau intradiégétique ou dans la narration, la théâtralisation, c'est-à-dire la mise en scène des aventures, leur présentation sous forme de spectacle, est un procédé omniprésent dans le corpus. Il est donc intéressant de se pencher, déjà, sur le lien existant entre merveilleux et spectacle pour comprendre les ressorts dont use Maurice Leblanc tout au long des aventures d'Arsène Lupin. De ce fait, la question est alors d'observer comment l'auteur-narrateur parvient à créer et utiliser les décors dans lesquels il insère ses scènes de théâtre afin d'engendrer des effets. Enfin, en saisissant l'enjeu du traitement théâtral des récits, et les impacts qu'il produit, il est possible de mieux comprendre pourquoi et de quelle manière M. Leblanc parvient à faire de Lupin un héros magicien, à la fois dans sa manière de vivre ses aventures et d'apparaître aux autres personnages, mais aussi aux yeux du lecteur.

❖ Le merveilleux et le spectacle : mise en scène et théâtralisation

- « *Mirror, ari* », définition du merveilleux

« *Mirror, ari* », voici le verbe duquel est issu « mirabilis, e », qui traduit le mot merveilleux, étonnant, singulier. « Mirror » est un verbe latin signifiant « s'étonner » ou « voir avec étonnement », mais c'est aussi « voir avec admiration ». On sait que le merveilleux est ce qui étonne, ce qui surprend car sort de l'ordinaire, et l'émerveillement est soit teinté d'admiration soit nuancé de crainte. Mais surtout, pour être émerveillé, il faut voir. Pouvoir observer et constater par la vue un phénomène extraordinaire est ce qui génère l'émotion merveilleuse. Par exemple, c'est parce qu'il voit « une lettre à son nom » que le narrateur est « très étonné »²⁶¹ et craintif dans *Le Sept de cœur*, ou bien c'est en voyant et « contempl[ant] les trésors » et « pierres précieuses » de l'Aiguille creuse que Beautelet vit un « éblouissement »²⁶². Le merveilleux dépend de la vue, cela a été démontré par le corpus. Or, ce qui est regardé, et qui génère des émotions fortes par l'observation est littéralement un spectacle.

Le terme « spectacle » est issu du verbe latin « spectare » signifiant regarder, dérivé de « spectus ». Le spectacle est donc ce qui s'offre aux regards et génère des sentiments, positifs ou négatifs. C'est pourquoi le terme spectacle regroupe depuis l'Antiquité les formes de divertissements liées au visuel : jeux du cirque, théâtre, danse, prestidigitation. Au spectacle, le spectateur, celui qui regarde, vit des émotions conséquences de son observation de ce qui se passe sur scène devant lui : les combats de gladiateur, les jeux entre acteurs, les tours du magicien... L'expression « se donner en spectacle » est d'ailleurs probante, puisqu'elle illustre bien la volonté d'être remarqué, vu par des actions ou une attitude particulière. Ainsi, dans la mesure où le spectacle représente une mise en scène en vue de susciter des émotions, il est possible d'en comprendre le lien avec le merveilleux. Le spectacle étonne, émerveille ou produit de la crainte... Ce qui est en partie la définition du merveilleux. Donc pour créer de l'émerveillement, la mise en spectacle est un procédé très intéressant. Or, en Littérature, le théâtre est le genre littéraire du spectacle. Et pour davantage susciter l'admiration envers un personnage, pour créer de l'émerveillement ou de l'effroi chez le spectateur vis-à-vis de la situation, pour augmenter les effets merveilleux donc, divers outils sont utilisés, allant de la mise en valeur du texte à l'usage de techniques physiques théâtrales.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

²⁶² *Ibid.*, p. 437.

La corrélation existant entre merveille et théâtre s'illustre d'ailleurs aussi par les spectacles de féerie, très en vogue au XIX^e siècle, comme mentionné plus haut. Ce théâtre particulier consiste en la mise en scène de contes de fées antérieurs, réécrits ou dont on souligne certains aspects. Le but de ces spectacles est de proposer une nouvelle représentation du merveilleux, redéfini en ce siècle si mouvementé. En fait, au XIX^e siècle, avec les progrès dans le domaine du livre et la réappropriation de l'héritage littéraire ainsi que l'émergence de nouveaux genres, le conte féerique est abordé selon de nouveaux points de vue. Et cela se perçoit notamment par les illustrations qui en sont faites : par exemple, G. Doré présente un merveilleux troublant, car réaliste mais violent et dramatique, à l'inverse de Rackham, qui veut donner une dimension encore plus féerique, et Lorient qui propose une représentation enfantine et un peu fantastique... Les illustrations des contes merveilleux sont donc l'objet de nouvelles appréciations, ensuite partagées par le théâtre, et l'opéra. Le but de ces pièces est d'émerveiller : on recherche un spectacle visuel, qui marque par l'éblouissement qu'il provoque. Les décors sont hyper stylisés, les costumes chatoyants et travaillés. Tout est fait pour être le plus spectaculaire possible malgré les contraintes de la réalité. Le conte de fée devient le canevas dont on extirpe le merveilleux pour l'adapter et le rendre plus impressionnant. Il faut préciser que le courant romantique n'est pas sans jouer un rôle dans cette volonté de représenter le magique et les thèmes surnaturels. C'est pourquoi le théâtre de la féerie intègre l'aspect merveilleux positif mais aussi effrayant, en portant sur scène des contes où le folklore et le paranormal sont très présents. Cela plaît beaucoup, et ces spectacles connaissent un vif succès, surtout auprès de la bourgeoisie car y sont mélangés la féerie, le mélodramatique et le paranormal, très à la mode. Cependant, si la mise en scène des contes rapporte de manière explicite le lien entre le théâtre et le merveilleux et est grandement intéressante à analyser, les textes de ces adaptations sont loin d'être aussi riches. En effet, la pauvreté des intrigues et de celle du travail poétique sur les textes est en opposition avec la profondeur du travail sur le visuel. Les auteurs mettent davantage l'accent sur ce que le spectateur peut voir sur scène lors de la représentation plutôt que sur ce qu'il peut ouïr et lire. Le merveilleux est alors à apprécier par la vue et non par la lecture : le spectateur ressent des émotions grâce aux effets scéniques et non aux effets stylistiques. L'enjeu n'est donc pas du tout le même que dans les contes initiaux où la profondeur du texte, notamment le traitement du merveilleux, fait toute la beauté et l'intérêt du genre, générant des émotions chez le lecteur. Ce parti pris cause la perte de cette forme de théâtre, car le public, lassé, se tourne vers la nouveauté, dont le cinéma, dès la fin du XIX^e s. Cependant, la féerie prouve que le théâtre favorise, enrichit la merveille et plaît.

C'est la raison pour laquelle Maurice Leblanc, voulant intégrer le merveilleux à ses œuvres narratives, fait usage des codes du spectacle et de fait, du théâtre. Fort conscient du lien existant entre l'origine du merveilleux et celui du spectacle, il insère au sein de ces récits cette notion fondamentale pour aborder celle du merveilleux. Être émerveillé, c'est voir avec étonnement, admirer c'est regarder avec admiration. Or, le héros Arsène Lupin cherche à être admiré par les autres personnages, veut stupéfier par ses actes et les situations qu'il provoque, tandis que l'auteur lui, cherche à faire naître des émotions chez son lecteur. Pour cela, il joue de la proximité du merveilleux et du spectacle. Il provoque ces émotions en convoquant les repères de son lecteur par rapport au théâtre. Il fait appel à ce que le lecteur connaît, il insère le vocabulaire et les techniques inhérentes à l'art du spectacle dans ses œuvres. Et ceci à la fois dans la narration et dans la diégèse. Il use de procédés différents ou qui se complètent, pour renforcer l'illusion de mises en scène dans ses œuvres romanesques. Au niveau de la narration, l'auteur, parfois narrateur aussi, parvient à créer de véritables images mentales de scènes de théâtre, ce qui augmente les effets merveilleux auprès du lecteur, puisque celui-ci visualise l'action décrite comme s'il voyait un spectacle. Il pose des décors, insère des dialogues sous forme de répliques, et suit le schéma dramatique. Ses sens étant exacerbés par cette stratégie, le lecteur se voit inséré dans le spectacle que sont les aventures du gentleman-cambrioleur. Cela dit, ce travail ne s'opère pas seulement sur ce plan. Au niveau intradiégétique, c'est le héros qui devient le metteur en scène, jouant des ressorts dramaturgiques pour se mettre en représentation et créant des effets merveilleux pour susciter l'admiration ou au contraire manipuler en générant de la crainte. Ce double emploi du genre théâtral dans les aventures d'Arsène Lupin rappelle les origines de la merveille et surtout embarque le lecteur dans l'univers lupinien. L'auteur fait en sorte d'émerveiller en laissant percevoir ou non certains faits, tout comme son personnage manipule les autres et les situations, afin d'être un héros magicien, donc merveilleux.

Comment se manifeste donc concrètement la théâtralisation dans les nouvelles et le roman du corpus ? De quelles manières l'auteur travaille-t-il à l'insertion de mises en scène en double niveau au sein des aventures d'Arsène Lupin ?

- **Arsène Lupin magicien : un héros manipulateur qui émerveille**

Les aventures d'Arsène Lupin ont été plusieurs fois publiées sous forme de pièces de théâtre et présentées à un public. Maurice Leblanc n'est pas un dramaturge, ce n'est pas son genre littéraire de prédilection. Lui-même le sut à l'échec de *La Pitié* en 1906. Néanmoins, il a présenté à plusieurs reprises au lecteur quelques aventures du héros sur scène, avec l'aide de F. De Croisset notamment, par lesquelles le lecteur est aussi pleinement spectateur, au sens propre ; telle *Arsène Lupin*, pièce de 1908 avec André Brûlé, intrigue inédite ensuite publiée en pièce en 1909. L'auteur est donc conscient des avantages de la scène pour instaurer le merveilleux et étonner. La preuve en est, « l'image du gentleman portant monocle et chapeau haut de forme, gants blancs et canne à pommeau »²⁶³ rendant Arsène Lupin si mystérieux, élégant et admirable se forme et se fixe grâce à cette pièce. Les accessoires de scène sont donc un outil de la merveille. En outre, l'intérêt de la réplique instaure une profondeur différente au texte, le spectateur ou le lecteur de la pièce étant tenu en haleine par l'impossibilité de connaître la suite et étonné par les coups de théâtre. Les émotions ne sont que décuplées, provoquant du plaisir. L'engouement pour cette pièce illustre cela, qu'il s'agisse de son succès sur les planches ou en librairie.

Mais revenons au corpus. Si donc Maurice Leblanc a su saisir la puissance d'émerveillement du genre théâtral, il ne s'est pas contenté de faire paraître le spectacle d'aventures de son héros : il a aussi intégré le genre à ses récits. Les nouvelles tout comme le roman présentent des passages tout à fait caractéristiques du théâtre, mais l'auteur insère aussi cela de manière plus subtile tout au long de ses œuvres. Il sait que la mise en scène du mystère et du merveilleux plaît et provoque la rêverie du lecteur, alors il use de différents procédés, tous reliés à un être unique : Arsène Lupin. Le gentleman cambrioleur est la pierre angulaire des œuvres. C'est grâce à son travail sur le héros que l'auteur parvient à aussi insérer l'art du spectacle dans ses œuvres. Le gentleman-cambrioleur est présenté par l'auteur comme un « artiste », « un comédien [...] un homme de théâtre »²⁶⁴, dans différents passages. Par exemple, il est « l'insaisissable cambrioleur [...], l'énigmatique personnage » qui agit de manière « compliquée, mystérieuse, inconcevable »²⁶⁵ dans la première nouvelle. Il est aussi celui qui « sait manier de façon supérieure l'arme extraordinaire dont le destin l'a doté »²⁶⁶ dans *L'Aiguille creuse*.

²⁶³ *Ibid.*, préface à *Arsène Lupin*, pièce, de J. Derouard. p. 453.

²⁶⁴ D. Blonde, *Les Voleurs de visages*, *Op. Cit.*, p. 41.

²⁶⁵ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, *Op. Cit.*, p. 13, 15.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 421.

De telles expressions permettent de faire de Lupin le « maître » du temps et des événements. Pour le lecteur, le héros apparaît comme un illusionniste, un acteur capable de changer de « rôle » et de « masque » (termes récurrents dans les œuvres) selon la scène en jeu. Cet « être vraiment disproportionné »²⁶⁷ manipule si bien, qu'il est magique pour les assistants de ses spectacles dans les récits, mais également pour le lecteur. L'auteur utilise des détails pour « tourner la tête du lecteur »²⁶⁸, notamment des détails scéniques. Par exemple, il est très méticuleux au fil du *Sept de cœur*. Hormis la scène de dénouement de laquelle d'autres idées seront expliquées, il est possible de constater que le vocabulaire utilisé pour évoquer le héros se rapporte au spectacle et y est omniprésent, puisqu'il est question de Lupin comme d'un « merveilleux metteur en scène »²⁶⁹, un « observateur » qui génère des « bouleversements » et qui « hypnotis[e] »²⁷⁰. Dans *Le Coffre-fort de Mme Imbert*, Arsène Lupin est bien celui qui se masque, se déguise. L'auteur fait une description précise de sa « toilette spéciale », comme sa « redingote râpée, pantalon élimé » ... Ainsi « accoutré » de son vêtement de scène, prêt à entrer dans son rôle de secrétaire, il débute une affaire « digne de ses forces et de son talent »²⁷¹, attirant l'attention du lecteur sur la capacité de son héros à devenir quelqu'un d'autre, l'auteur développe l'aspect étonnant et ambigu du personnage. C'est également le cas dans le roman, où à plusieurs reprises sont dévoilées les différentes identités du héros, avec une description physique : il apparaît au narrateur et à Beutelet sous les traits d'un « homme encore jeune » avec « des yeux très énergiques, des cheveux blonds » une « barbe » et « un col de clergyman »²⁷², tandis que Louis Valméras n'a pas du tout le même aspect, et Massiban est lui dépeint avec force détails pour renforcer l'illusion. D'ailleurs l'auteur confronte « le vrai » et le faux Massiban dans une scène teintée d'humour, indiquant ainsi les rôles divers que le héros sait jouer.

Cela dit, ces points sont encore plus évidents au niveau intradiégétique. Arsène Lupin développe lui-même sa volonté d'être théâtral, de devenir le magicien qui émerveille ou effraie, étonne, par ses capacités d'acteur mais aussi son utilisation d'accessoires. Par exemple, dans *L'Evasion d'Arsène Lupin*, c'est de lui-même et de bonne grâce qu'il explique ses subterfuges de « sorcier » à Ganimard, et s'exclame à la fin « le tour est joué »²⁷³.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 420.

²⁶⁸ D. Blonde, *Les voleurs de visages*, *Op. Cit.*, p. 51.

²⁶⁹ M. Leblanc, A. *Lupin Gentleman-cambrioleur*, *Op. Cit.*, p. 78.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 97-98.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 106.

²⁷² *Ibid.*, p. 383.

²⁷³ *Ibid.*, p. 50.

Il exprime ici sa volonté de duper les autres personnages, et par ricochet le lecteur, et le fait de détailler ceci le rend encore plus admirable, voire merveilleux. Il se réjouit également des petits effets qu'il produit. Lorsqu'il se présente au narrateur dans le roman, il s'amuse de la peur de son ami, tout comme au début du dernier chapitre, il joue de la confusion de Beautrelet. Par sa maîtrise, il provoque l'émerveillement. Parfois le lecteur est complice, comme le spectateur au spectacle, et parfois il ressent les mêmes émotions que le public du récit. Lupin est alors bien un « héros surhumain » dont la principale fonction est de « provoquer l'émerveillement » « dont le métier se résume à une recherche d'effet »²⁷⁴. L'exemple le plus probant en cette matière reste l'explication qu'il donne à l'inspecteur Ganimard suite à son évasion : en plus de se « métamorphoser » pour le rôle de Baudru Désiré, il a su manipuler le policier et la foule, utilisant « l'atout formidable » qu'était l'attente de son évasion, pour « machin[er] » celle-ci. Le terme utilisé, qui se rapporte au monde du spectacle, illustre encore plus les savantes mises en scènes du héros, organisées par sa « volonté ». A la fin de cette entrevue, il explique aussi vouloir « accumuler autour de [lui] les ténèbres les plus mystérieuses » pour conserver à la situation son « caractère presque miraculeux »²⁷⁵. L'enjeu est donc de paraître tel un être extraordinaire, suscitant autant d'admiration que de mystère, grâce aux outils empruntés au monde du théâtre.

Pour ce qui est de la manipulation des personnes, Lupin sait comment leur faire jouer le rôle qu'il souhaite. Physiquement, le voleur se sert des autres, comme lorsque Beautrelet lui sert de bouclier face à Ganimard dans sa fuite de l'Aiguille, ou lorsqu'il manipule la femme du train pour qu'il soit plus libre de mouvement. Mais psychologiquement également. En dramaturge, il prévoit aussi le rôle que chaque adversaire peut jouer pour mieux le servir, prévoyant ses coups de théâtre et anticipant. C'est ce que dévoile une analyse approfondie de *L'Aiguille creuse* : Lupin laisse croire à Beautrelet qu'il a résolu le drame d'Ambrumésy et le secret de l'Aiguille, il suit ses progrès et se sert de ses découvertes, il parvient même à épouser la femme qu'il aime avec la complicité involontaire de tous les autres personnages, il laisse des indices etc. Pour qu'à la fin, son article lui fasse obtenir la faveur et l'admiration totale de tous, et la surprise, l'émerveillement et l'épouvante soient plus spectaculaires lors de son explication à Beautrelet. Il n'hésite pas à grandement instrumentaliser des personnes dans la diégèse. Parfois, le lecteur sait la supercherie, comme dans les nouvelles : il sait que Lupin veut dépouiller les Imbert, ou bien qu'il veut attraper le voleur, alors que les autres l'ignorent. Là, il devient le complice du héros.

²⁷⁴ J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Op. Cit., p. 310, 311.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 51,52.

Il est donc valorisé et cela lui procure du plaisir, comme le spectateur mis dans la confiance au spectacle. Mais parfois, et tel est le cas dans l'exemple cité ci-dessus, le lecteur croit aux fausses pistes et au double jeu mystérieux du héros. Dans ce cas, l'instrumentalisation, la manipulation touche les deux niveaux de l'œuvre, favorisant d'autant plus l'émerveillement.

Cependant, il y a un autre détail qui rappelle le lien entre merveilleux et mise en scène, et démontre la dimension théâtrale des œuvres romanesques de Leblanc, soit dans la narration, soit dans l'univers même des aventures : l'usage des accessoires et objets, permettant au héros de devenir le machiniste- accessoiriste qui tire les ficelles de la pièce qu'il met en scène, mis en valeur par l'auteur pour augmenter les effets merveilleux. Au-delà de ses costumes, Arsène Lupin n'est pas sans se servir d'instruments ayant un peu le rôle de la baguette magique du magicien en représentation. Par exemple, comme l'exprime très bien D. Blonde, « Lupin a équipé sa voiture comme une véritable loge d'acteur »²⁷⁶. Sa voiture, son bateau, ses appartements... En quel sens ? Dans *L'Aiguille creuse*, la voiture de Lupin est une « immense voiture à carrosserie fermée »⁷¹, une « limousine » contenant des surprises, ici Massiban endormi, ce qui fait pousser à Beautrelet un « cri » puis « rire ». Objet d'émerveillement aussi parce qu'elle est moderne et peut faire du « 120 à l'heure » « lancée à travers l'espace », générant de la « peur »²⁷⁷ chez le jeune détective. Enfin, elle est aussi l'outil par lequel le héros émerveille et provoque des « émotions » chez son « compagnon de voyage », une « curiosité ardente », par son monologue plein de verve (comme l'indique notamment la ponctuation) : Lupin parle de la scène jouée juste avant, de son rôle de Massiban et sa crainte d'être « démasqué », et des effets produits sur les autres personnages, dont Isidore. Dans son auto, le héros ôte son « masque »²⁷⁸ et révèle sa personnalité, ou bien il en change et devient un autre, en gardant parfois le même physique. La voiture est également un instrument grâce auquel Lupin rattrape l'usurpateur- voleur et émerveille par sa rapidité : l'objet le rend maître du temps, dans la nouvelle *Le Mystérieux Voyageur*. Dans le roman, le bateau est la baguette magique faisant disparaître Sholmes et Ganimard, en les emmenant découvrir l'ailleurs : à bord de « *L'Hirondelle* », Lupin leur fait faire un « voyage de circumnavigation autour de l'Afrique, voyage charmant, instructif »²⁷⁹, quasi merveilleux. Le submersible du dernier chapitre intrigue Isidore et produit sur lui une certaine « impression », « la coquille de noix » servant à Lupin d'objet extraordinaire en avance sur son temps pour fuir.

²⁷⁶ D. Blonde, *Les voleurs de visages*, Op. Cit., p. 43.

²⁷⁷ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, Op. Cit, p. 408.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 409.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 389.

Si le lecteur apprend ceci grâce à la narration, les autres personnages ne le sauront pas. Cela entretient le mystère, et surtout, octroie au héros le statut de magicien capable de disparaître. Enfin, d'autres menus objets fonctionnent comme des accessoires de théâtre et ajoutent de l'intérêt aux scènes théâtralisées. Au sein de *Sept de cœur*, la carte de jeu est l'objet mystique de la nouvelle, provoquant les rebondissements et entraînant des événements merveilleux voire effrayants. L'auteur met cela en valeur en décrivant « la carte à jouer », dont la « pointe extrême de chacune des sept marques rouges en forme de cœur était percée d'un trou »²⁸⁰, dès le début. Cet objet réapparaît à chaque fait stupéfiant, telle la découverte du cadavre de M. Andermatt ou du cadavre dans le jardin. Les effets stylistiques soulignent son importance, ici par l'exclamative pleine de suspense « Il y avait un sept de cœur ! [...] Les sept extrémités des sept marques rouges étaient percées d'un trou... »²⁸¹. Et elle est au centre de l'action lors du dénouement, omniprésente dans les mains des acteurs de la scène, vectrice d'émotions et d'actions magiques, comme l'ouverture du « coffre » et de la « seconde cachette »²⁸². Le héros transforme des objets en outils pour le mettre en valeur ou tourner les situations à son avantage selon la direction qu'il veut donner aux aventures. Avec ces accessoires et ses ruses de surhomme magicien, il fait naître des effets merveilleux.

Par Arsène Lupin, l'auteur réussit à théâtraliser ses œuvres narratives. Son héros est l'acteur principal des « scènes dramatiques ou burlesques »²⁸³ des récits. Présenté comme un magicien en représentation, il use de divers stratagèmes scéniques pour inclure la merveille dans ses aventures, comme duper ses spectateurs ou se servir d'accessoires. A un autre niveau, celui de la narration, le travail de l'auteur est également remarquable. Il use du lien entre merveilleux et spectacle dans ses stratégies narratives pour inclure le théâtre dans ses récits, roman ou nouvelle, principalement par la mise en valeur de son héros, pour souligner son aspect exceptionnel et le caractère merveilleux des situations dans lesquelles il est le principal intéressé ou qu'il produit. Par exemple, la ponctuation est particulièrement importante. Les points de suspension, les exclamations ou les accumulations de questions font échos aux sentiments du lecteur, alors encore plus exalté et prompt à reconnaître en Lupin un héros surprenant. Cela se constate dans les nouvelles, comme dans *Le Sept de cœur*, où le narrateur s'exclame au sujet de son ami se révélant sous un « jour si imprévu » : « Lupin ! C'était Lupin ! [...] Je n'en revenais pas »²⁸⁴.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 81.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 83.

²⁸² *Ibid.*, p. 103.

²⁸³ *Ibid.*, p. 357.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 103.

L'auteur joue aussi de coups de théâtre narratifs, mimant par des mots ce que le lecteur pourrait voir sur scène et donc génère des émotions. Par exemple, quand, par son « rire infernal », Ganimard reconnaît le gentleman-cambrioleur dans *L'Évasion d'A. Lupin* : l'auteur ménage le suspense par l'idée à double ponctuation « qu'il connaissait si bien... ! » en précisant que cela « hériss[e] »²⁸⁵ les cheveux du vieux policier. L'auteur use du même procédé pour évoquer la stupeur de Beautrelet et signaler le rebondissement théâtral de la fin du roman. Quand le « rideau s'écart[e] », détail appartenant au genre dramatique là encore, le jeune détective découvre que l'homme face à lui est Lupin, qu'il voit sous les traits de Valméras :

L'homme que toute la force 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 [...] Valméras ! Son compagnon d'expédition à Crozant, Valméras ! Le courageux ami ²⁸⁶...

Grâce à des effets de style, cette ponctuation forte omniprésente, des procédés rhétoriques tels la répétition de « Valméras » ou les parallélismes de construction entre les différentes phrases, ce passage traduit les sentiments du personnage, et l'auteur met ainsi en valeur l'étonnement produit par Arsène Lupin. Le lecteur est alors conquis par les capacités hors du commun de Lupin, dont le caractère merveilleux et le « génie » sont valorisés par la théâtralisation. En mettant en spectacle les situations et le héros par l'insertion du vocabulaire théâtral, par la mise en scène de la fiction ou des ruses, l'auteur augmente les effets merveilleux et le héros surprend.

Ainsi, en plus de créer l'émerveillement par le texte, l'aspect visuel de la mise en scène apporte de nouveaux éléments favorisant les émotions. Tout comme dans le théâtre féerique de cette époque, le héros tient à émerveiller en théâtralisant certaines situations pour mieux créer des moments de surprise, au-delà de ses mots et de son jeu : les masques et costumes, les accessoires et la participation – manipulation du public par le héros-acteur octroie une autre dimension aux mises en scène d'Arsène Lupin et enrichissent visuellement la diégèse. Les personnages sont souvent dupés, parfois effrayés ou surpris, mais aussi toujours conquis par le personnage qu'ils admirent, ce qui est bien le but de la théâtralisation. La transposition de ces outils dans une œuvre narrative et l'usage qu'en fait l'auteur à l'échelle de la narration stimulent l'imagination, donnent des repères au lecteur, et surtout augmentent les effets produits.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 49.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 432.

En conséquence, le lecteur perçoit encore plus le merveilleux des scènes décrites et entre davantage dans l'univers du héros magicien, ce qui fait croître son admiration pour Lupin, et décuple son plaisir et sa curiosité pour ses aventures. Toujours dans une volonté de théâtraliser certains passages, l'auteur se sert d'un autre procédé : la mise en place de décors, en vue de susciter des émotions et produire des effets aux deux niveaux des œuvres.

❖ Scènes de théâtre : « décors » créant des effets chez les protagonistes dans la diégèse et chez le lecteur dans la narration

Nous l'avons examiné, les lieux sont essentiels pour susciter le merveilleux. Dans les œuvres, celui-ci se manifeste au niveau des personnages, dans la diégèse. C'est-à-dire qu'il est travaillé dans la fiction elle-même de manière à créer admiration, émerveillement, ou bien la peur chez les personnages. Mais, derrière le narrateur, l'auteur use aussi de cet atout pour favoriser des émotions chez le lecteur, cette fois-ci au niveau de la narration. Le merveilleux est inséré de manière à toucher deux publics différents, le public réel que représente le lecteur, et le public fictif que sont les protagonistes dans les œuvres. Ces deux plans sont traités en même temps dans le roman et les nouvelles du corpus grâce au travail de l'auteur. Elles cohabitent, et le merveilleux est donc amplifié par le lien existant entre elles. Pourquoi ? Car « les expressions du point de vue des personnages introduisent efficacement le merveilleux »²⁸⁷. Cela a été bien expliqué dans la partie précédente : quand les protagonistes des intrigues ressentent du merveilleux, cela incite le lecteur à mimer ce sentiment, le ressentir par ricochet. Et si un narrateur omniscient doit user de ruses rhétoriques pour augmenter ses effets, un narrateur personnage, donc une focalisation interne permet d'intriguer davantage et de faire partager des émotions que le lecteur adoptera également. Et comme l'étonnement est la plus grande source d'émotions, l'auteur joue de ce ressort sur les deux niveaux.

Or, le meilleur moyen de se faire figurer au lecteur les actions pour susciter chez lui du plaisir est de le mettre en scène. La théâtralisation des actions permet de faire un « spectacle de l'objet merveilleux »²⁸⁸, et de provoquer encore plus d'étonnement chez le lecteur. Il est intéressant de noter que dans le corpus, autant dans les nouvelles que le roman, cette particularité se présente dans la narration certes, mais aussi dans la fiction. Aux deux niveaux, les lieux d'actions deviennent des scènes de théâtre, reprenant les codes du genre, ce qui octroie aux récits une nouvelle dimension. Quel que soit le cadre, il est possible de repérer ces marqueurs qui enrichissent les œuvres, de différentes manières. Le héros Arsène Lupin crée des décors et y joue pour émerveiller positivement et apeurer, tout comme le narrateur présente des scènes et les développe afin de susciter l'enchantement chez le lecteur. Et cela, dans le recueil de nouvelles et au sein de *L'Aiguille creuse*.

²⁸⁷ J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Op. Cit., p. 270.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 295.

- **Arsène Lupin metteur en scène, et les décors dans la fiction**

Arsène Lupin est « le principal agent de surprise »²⁸⁹ dans les œuvres de Maurice Leblanc. Nous verrons plus tard que ceci est dû à son statut de surhomme, mais d'abord, focalisons-nous sur son talent à faire de scènes d'actions des scènes de théâtre, grâce à l'utilisation particulière qu'il fait des lieux. Dans les récits, Arsène Lupin est à la fois le metteur en scène et l'acteur de celles-ci. Il est le « monsieur qui se divertit de[s] pièce[s] qu'il fait jouer » (p17). Prenons l'exemple de *L'Aiguille creuse*. Le cadre de cette « scène dramatique ou burlesque » est l'appartement du narrateur, dont le personnage a « besoin »²⁹⁰, qui a pour spectateurs et acteurs (et donc témoins) le narrateur, Arsène Lupin et Isidore Beautrelet. Cette scène est d'autant plus importante que le héros l'a volontairement mise en place : il « a donné rendez-vous » à une heure précise, il a choisi le lieu de rencontre et adapte celui-ci à la circonstance pendant la scène. Par exemple, c'est « sans une parole et avec une certaine solennité » qu'il allume les lumières, créant ainsi une ambiance favorable au merveilleux pour son interlocuteur, alors qu'ensuite, il utilise une « tactique » dans son discours, et il est aux yeux du narrateur « le dominateur, sûr de lui, maître des événements et des personnes ». Il adapte son jeu, comme un acteur de théâtre, avec à la fois un jeu dans sa posture, en mouvement ou « immobile », dans sa voix, usant tantôt de « phrases doucereuses et de mièvreries » tantôt avec une « voix mesurée, mais sèche et volontaire » ou même du silence, et dans ses actions envers l'autre acteur, ici I. Beautrelet, comme « couper l'air d'un geste de la main »²⁹¹. Le dialogue est une joute verbale magnifique, dans lequel les répliques des protagonistes sont étudiées, celles de Lupin rebondissant avec celles du jeune détective. Par exemple, les parallélismes, l'utilisation d'images etc.... Il dirige donc la scène jusqu'à sa fin. Il provoque ainsi l'admiration de son public, ici le narrateur, et l'étonnement de celui-ci ainsi que celui de Beautrelet. Comme un machiniste, il retourne la situation quand Isidore semble en position de force, pour mieux l'anéantir, véritable coup de théâtre : « tiens lis cela, bébé » dit-il, transformant l'issue de la scène. Il faut aussi noter que le héros ne fait pas que surprendre par ce dénouement. Son arrivée dans le lieu est elle aussi théâtrale, puisqu'il fait « sursaut[er] » le narrateur, jouant sur l'effet de surprise. Ainsi, toutes ses actions sont travaillées et sans improvisation, pour créer des effets, et surtout du merveilleux.

Il use du même procédé à la fin du chapitre 9 et au chapitre 10.

²⁸⁹ J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Op.cit., p. 298.

²⁹⁰ M. Leblanc, *Op. cit.*, p. 357.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 359-361.

Dans l'Aiguille creuse elle-même, Beautrelet découvre « une table richement garnie », dressée de manière à le faire « tressauter d'étonnement » après avoir découvert graduellement les salles de l'aiguille. Arsène Lupin a donc déjà mis son « invité » dans un état propice à l'émerveillement et exacerbé ses émotions, comme un prélude, grâce au lieu dans lequel il se trouve. Ce décor a été prévu par le héros pour susciter un « choc », pas « seulement de l'étonnement, mais de la stupeur, de l'épouvante »²⁹² ! Arsène Lupin fait en sorte de créer une atmosphère merveilleuse et son jeu subjugue : I. Beautrelet est « prodigieusement intéressé par l'attitude de Lupin », ce qui prouve la supériorité dramatique du héros, et que celui-ci vit de manière théâtrale pour surprendre. L'autre protagoniste est également prise par cette scène : Raymonde « écout[e] Lupin sans mot dire » avec admiration et « inquiét[ude] »²⁹³. Et malgré tout ce qui se passe, tel un acteur passant outre le brouhaha de la salle, il continue de déclamer ses répliques, dans lesquelles on retrouve des questions rhétoriques, des exagérations par exemple, et s'adapte aussi, en montant dans les étages du lieu. Le cadre de la scène, l'Aiguille creuse est un véritable décor dont le héros se sert pour augmenter l'étonnement. En effet, l'ahurissement du jeune Isidore augmente à chaque nouvelle porte ouverte. Par exemple, lorsqu'il « manœuvre » pour faire apparaître les cuves de trésors, son ton est théâtral, et sa gestuelle, « frapp[er] violemment du pied », fait augmenter le suspense pour créer la surprise, jusqu'à « l'éblouissement » lors de l'ouverture du dernier coffret. Le lieu et l'attitude du héros, qui dit lui-même « prononce[r] des paroles historiques », rendent le spectateur Beautrelet « éperdu de curiosité ». Enfin, comme au théâtre, le décor propose une sortie dérobée, ici la « porte basse » du « triptyque », qui permet au héros d'être « sauvé », toujours avec Beautrelet, dont « toute résistance e[st] inutile ». Comme un acteur, il brandit ensuite « son mouchoir » par la fenêtre pour saluer la police, et monte dans son canot, utilisant les éléments de décor comme outils pour relancer l'action et « épater »²⁹⁴. Le lieu d'action est donc un moyen pour Lupin de faire se dérouler la scène selon ses plans, et finalement, être admiré par sa femme et Isidore : celui-ci « ne se lass[e] pas de le regarder, et de l'entendre, émerveillé »²⁹⁵.

Dans les nouvelles, il y a également des scènes introduisant le théâtre dans la diégèse. Celles-ci aussi se placent dans les décors particuliers que sont les lieux empreints de merveilleux. Les personnages sont acteurs et /ou spectateurs dans des scènes où Arsène Lupin est le principal metteur en scène en plus de l'instigateur.

²⁹² *Ibid.*, p. 431.

²⁹³ *Ibid.*, p. 435.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 440-442.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 444.

Avant d'aborder une scène probante, il est possible de s'arrêter sur *La Perle noire*, afin de mettre en relief une capacité de Lupin : se déguiser et profiter des lieux pour parvenir à ses fins. Au sein de cette nouvelle, Arsène Lupin apparaît au début du récit, et à la fin. Ce qui est intéressant, c'est la manière dont Lupin utilise le lieu dans lequel il intervient pour se jouer de l'autre personnage, « Danègre », tout en dissimulant son identité. En effet, ici Lupin joue un rôle, celui d'« un individu d'une quarantaine d'années, vêtu d'une redingote noire, de propreté douteuse », loin du gentleman qu'il est habituellement, et se présente grâce à une carte : « Grimaudan, ex-inspecteur de la Sûreté »²⁹⁶. Celui qui vole se déguise en policier, lui-même déguisé, afin de faire « tomber dans un piège un peu le grossier »²⁹⁷ l'assassin. Cette expression prononcée par Lupin démontre bien qu'il est capable de prévoir une scène, de la mettre en place et de vêtir d'un rôle pour jouer, comme un acteur, en faisant en sorte que son interlocuteur ne s'en rende pas compte. Car, le but de cette mystification est de créer des effets sur celui-ci. Ce à quoi Lupin parvient grâce au cadre dans lequel il fit se dérouler cette scène intense. Un « traiteur du quartier » très fréquenté, dans lequel il lui fait boire du « vin » et le place « dans une situation où [il] ne peut rien refuser », comme lui dit Lupin. Perturbé par le lieu d'action et « convulsé de peur » par les paroles prononcées « sèchement et durement, avec précision terrifiante », Danègre essaie de « jouer l'indifférence », terme de théâtre parlant. La scène est puissante, le jeu de Lupin est si fort et le cadre si pesant, qu'ils favorisent le merveilleux, surtout la peur, chez Danègre, « blême », avec « des gouttes de sueur », qui regarde avec « des yeux de fou » cet « homme étrange »²⁹⁸. Cette scène permet la résolution de l'affaire, dans laquelle A. Lupin gagne la perle noire grâce à sa capacité de créer la crainte par un jeu théâtral profond et en usant des éléments de décor que propose le lieu.

Une scène encore plus illustratrice est sans aucun doute la scène centrale *du Collier de la reine*. Ici, le héros est en train de dévoiler la vérité sur le vol de collier. Mais la manière dont il s'y prend est particulière, son but est de surprendre son auditoire, ses spectateurs, par sa manière d'amener les révélations comme des coups de théâtre tout en induisant des sous-entendus. Arsène Lupin est à la fois l'acteur principal de la scène passée (puisque l'on comprend que c'est lui le jeune voleur) et celui de la scène narrée puisque c'est grâce à lui que celle-ci avance. Déjà, il est ici sous une fausse identité, comme un acteur de théâtre derrière son masque : Lupin, fils d'Henriette d'Andrézy est devenu le « chevalier Florian »²⁹⁹.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 119.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 124.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 120-121.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 71.

Arsène Lupin est donc bien en train de jouer un rôle auprès des autres personnages, dans un cadre particulier. De plus, si, au début, il utilise un « ton un peu dogmatique », son jeu évolue : il répond « en homme qu'une objection aussi insignifiante ne trouble point », puis passe outre « l'irritation du comte » en « souriant », joue avec le « silence » pour créer des émotions, et finit par « s'écrie[r] avec plus de gravité »³⁰⁰ pour impressionner. Tout au long de la scène, Arsène Lupin fait augmenter le suspense en jouant avec le décor. Chaque découverte de la vérité est liée à un élément de décor du lieu où cela se déroule. Le cadre de la scène est donc bel et bien un décor dont Lupin joue pour faire avancer l'intrigue. Lieu dans lequel les spectateurs, ici nommés « assistants » sont nombreux. Plusieurs fois, il est possible de noter les réactions de ceux-ci. Le pronom « on », inclusif, est utilisé à plusieurs reprises dans ce but : « on attendait anxieusement » par exemple, ou encore « les assistants [...] savaient », « un malaise indéfinissable oppressait les Dreux-Soubise et leurs invités » ... Lupin théâtralise bien ce moment. D'ailleurs il l'avoue : « c'est un simple jeu de ma part »³⁰¹, dit-il, alors que derrière ce jeu se cache la volonté de faire éclater « le véritable sens » qu'est la vérité, « l'intention évidente » ne laissant « aucun doute [...] subsister ». Ceci donne à la scène encore plus de profondeur et ne manque pas de favoriser le merveilleux auprès du public présent dans « silence inquiet », et de « peur », mais aussi de l'admiration envers cet homme « extraordinaire »³⁰². A la fin de la scène, face au « frisson » d'émerveillement et de crainte dû au jeu du personnage, tellement bon qu'il est perçu comme vrai, celui-ci définit sa scène comme « une petite comédie de sorcier de salon », avant de conclure. Cette expression prouve la volonté de faire naître des émotions par une scène de théâtre. Sa sortie elle-même est théâtrale, car comme un acteur, il « s'inclin[e] », il « salu[e] les uns après les autres tous les assistants et sort »³⁰³ ! Le champ lexical du théâtre est probant. Il présente le récit du vol du collier comme une scène dans laquelle il joue, il utilise le décor pour apporter des preuves à son discours et use des techniques dramaturgiques pour créer des effets sur ceux qui l'écoutent. Le décor est la première ressource de rebondissement de l'intrigue, et permet au héros de rendre la scène vivante et impressionnante, développant ainsi le merveilleux sous forme d'admiration et de crainte.

Donc, dans la diégèse, il y a bien une volonté du héros de marquer les esprits et créer des effets merveilleux. Il met en place de véritables scènes dans le but d'émouvoir, de surprendre.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 73-75.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 75.

³⁰² *Ibid.*, p. 76.

³⁰³ *Ibid.*, p. 77.

Pour autant, si la diégèse révèle des passages théâtraux, la fiction est également travaillée de manière à surprendre le lecteur par la narration sous forme de scène de théâtre. L'auteur, narrateur, fait en sorte d'inclure ce genre à son texte narratif.

- **Ruses rhétoriques : caractère théâtral du roman**

L'auteur cherche à enchanter dans ses récits. C'est pourquoi il « favorise ce qui étonne le lecteur, l'inattendu et l'imprévu »³⁰⁴. Et l'un des meilleurs moyens d'attiser sa curiosité pour mieux l'émerveiller est d'utiliser le genre du théâtre. En effet, le but du théâtre est d'émouvoir, grâce à l'esthétique du genre, au jeu et répliques des personnages et par la scénographie, par les décors. Par ces éléments, le lecteur peut se figurer l'action et son imagination en est d'autant plus avivée. Les effets de surprise et d'enchantement en sont donc décuplés. En créant un « théâtre énonciatif »³⁰⁵, l'auteur se fait conteur et dramaturge. Dans *Le Sept de cœur*, c'est bien le cas, par exemple. Le narrateur est l'historiographe de Lupin pour narrer ses aventures, mais il retranscrit également les scènes que Lupin met en place. Et il en théâtralise d'autres, telles celles du *Collier de la Reine*, le coup de théâtre « narrativisé » dans *L'Évasion d'Arsène Lupin*, ou la scène finale tragique de *L'Aiguille creuse*. Ces scènes d'actions n'en sont que plus vives pour le lecteur, ce qui favorise évidemment le merveilleux. Afin de parvenir à cette fin, l'auteur se voit obligé d'user de ruses rhétoriques. Pour pouvoir émerveiller et surprendre le lecteur comme s'il était au théâtre, l'auteur doit se servir de tout un panel de ruses, et surtout développer des décors en accord avec les scènes qu'il dépeint. Il combine la narration, notamment par la description des lieux et cadres d'action, et le théâtre dans les dialogues et champ lexicaux, pour émerveiller.

Déjà, il est à remarquer que dans les œuvres de Maurice Leblanc, nombreux sont les termes renvoyant au théâtre. Les références à ce genre sont omniprésentes dans le roman et le recueil : « coup de théâtre », « jeu », « spectacle impressionnant » et « spectacle incompréhensible », « le tour était joué », « actes merveilleusement enchevêtrés », « dénouement imprévu » et pour parler d'A. Lupin : « un monsieur qui se divertit à la pièce qu'il fait jouer » et « un artiste en son genre »³⁰⁶ par exemple. Par ce lexique, l'auteur insère ce genre dans la narration. Quand il lit, le lecteur est influencé par ce vocabulaire, et est implicitement soumis à son influence : il perçoit mieux les scènes, et cela leur confère encore plus de grandeur donc sont davantage source d'émerveillement.

³⁰⁴ J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Op. cit, p. 225.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 225.

³⁰⁶ Citations déjà situées précédemment.

L'auteur lie le théâtre et la narration dans son travail. Il raconte des scènes. Notamment les scènes que le héros met en place, comme nous l'avons vu dans *Le Collier de la reine* par exemple, ou encore dans *L'Aiguille creuse*. Mais il met également en scène des passages de sa narration. Pour cela, il doit faire usage de différentes techniques. L'une d'elles consiste en l'insertion de dialogues, avec des indications scéniques. La troisième nouvelle peut l'illustrer : le passage évoquant le procès d'Arsène Lupin est au début narratif, mais petit à petit, le lecteur est plongé dans la salle d'audience, avec les autres spectateurs pour le coup de théâtre de Ganimard. L'auteur commence par donner des détails sur le cadre, le décor de la scène, et son déroulement, afin que le lecteur puisse se le figurer : « le Tout-Paris se press[e] sur les bancs de l'audience », le « greffier », le « président » sont là et « l'avocat » donne son « discours », avant que le « défilé des témoins »³⁰⁷ ait lieu... Mais parmi cette narration, l'auteur insère des dialogues rappelant au lecteur des répliques, des détails sur la manière dont elles sont prononcées, comme des didascalies, notamment lors du « coup de théâtre inattendu » de Ganimard : « et là, d'un ton un peu solennel, il prononça » est-il indiqué. Grâce à la théâtralisation, le lecteur est aussi surpris que le public de l'intrigue, dont les « cris, rires, exclamations » sont le reflet. A partir de ce moment, la scène n'est quasiment présentée que par les dialogues, basculant dans le théâtre. Cette méthode est utile pour augmenter l'effet merveilleux de la scène décrite. La salle d'audience devient une scène d'action pour le public de la fiction mais surtout pour le lecteur.

Une autre ruse de l'auteur pour lier théâtre et narration dans son travail est de présenter une scène d'une grande intensité dramatique par un récit riche dans un décor associé favorisant les émotions. La scène devient à la fois plus réaliste et profonde pour le lecteur, qui en est davantage touché et émerveillé. C'est ce que l'on apprend de l'étude de la scène finale de *L'Aiguille creuse*. Par ce procédé, l'auteur met à la fois en héros le valeur, causant l'admiration, et le décor naturel. Alors que les personnages échappent à la justice, ils évoluent dans le cadre des côtes normandes, que l'auteur détaille par des descriptions ou par les paroles de son héros. Il énumère notamment « toutes les plages normandes », évoque les « plaines légèrement ondulées », « une belle vallée d'arbres [menant] à la ferme de Neuville ». Ainsi, petit à petit, le lecteur est amené au lieu final d'action, alors que le « jour commenc[e] à baisser » jusqu'à « la barrière » de la « ferme »³⁰⁸. Le cadre est donc posé par la narration, permettant au lecteur d'être plongé dans l'ambiance, également mieux disposé au merveilleux. S'en suit alors le « duel » entre A. Lupin et H. Sholmes, la scène est retranscrite dans un rythme rapide fourmillant de détails :

³⁰⁷ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, Op. cit, p. 43.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 446- 447.

« brusquement », ou « en même temps » ponctuent l'enchaînement d'actions successives ; le passé simple, temps d'action par excellence, accentue sa rapidité et sa soudaineté ; les dialogues sont vifs, avec une ponctuation forte, tels des répliques successives, presque comme des stichomythies. La scène est bel et bien haletante. Le lecteur n'en est que plus surpris, comme face à une action inattendue lors d'une représentation. Enfin, l'auteur effectue un zoom sur le dénouement suscitant la « stupeur »³⁰⁹ chez les protagonistes, donc aussi chez le lecteur, et appuyant sur le registre du tragique. Il se focalise sur l'attitude d'Arsène Lupin, perçue par les différents spectateurs dans la fiction, quand il comprend la mort de Raymonde par ce seul mot : « Morte ». Ainsi, il donne l'impression des différents spectateurs voyant la scène, ce qui permet au lecteur de mieux s'en imprégner et en ressentir le tragique. D'abord Sholmes, « confondu », voit la figure de Lupin « transformée soudain, ravagée de douleur », victime d'un « accès de haine » de celui-ci sans se « débattre ». Puis c'est par le point-de-vue de Beautrelet que « l'horreur tragique » de ce « spectacle pitoyable »³¹⁰ est décrit. Enfin, par une focalisation externe, le narrateur élargit le champ de vision de la scène en incluant le décor, lui-même favorable au tragique : « la nuit », les Anglais ficelés dans « l'herbe haute », les chants des travailleurs résonnant dans « le vaste silence de la plaine », Arsène Lupin part « chargé du précieux et horrible fardeau » dans « ses bras puissants », figures rhétoriques notables. Faisant comme un arrêt sur image de la scène, le narrateur donne des détails, lui conférant un aspect tragique, comme ce magnifique euphémisme : « la pauvre amoureuse [...] qui dormait, toute blanche de l'éternel sommeil »³¹¹. Le roman se clôt sur cette scène stupéfiante ayant à coup sûr grandement surpris le lecteur, mis en condition par le décor de cette scène, celle-ci étant présentée comme le final d'une représentation théâtrale tragique. Le merveilleux, tragique, est donc suscité grâce à la théâtralisation du récit, par le lexique, les décors et autres procédés. L'écriture du Maurice Leblanc est donc loin d'être simpliste, puisqu'il combine deux genres opposés esthétiquement hormis dans le drame, pour mieux enchanter et surprendre, donc causer du plaisir à la lecture.

Il y a un dernier passage sur lequel il est intéressant de s'arrêter. Cet extrait est en effet la combinaison des deux points examinés dans cette partie. Il s'agit d'une scène de la nouvelle *Le Sept de cœur*. Dans celle-ci, les effets merveilleux sont le fruit de la volonté et du jeu du héros, tout comme ils le sont de la théâtralisation du récit par le narrateur.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 448, 449.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 449.

³¹¹ *Ibid.*, p. 449.

Le décor de cette scène est d'une importance capitale, car il fait partie intégrante du scénario de la pièce d'Arsène Lupin pour surprendre dans la diégèse, tout comme il est l'outil du narrateur pour créer le merveilleux chez le lecteur. Ainsi, cette partie du récit, présentée au lecteur comme s'il s'agissait d'une scène de théâtre est également une représentation vécue comme un spectacle dans la diégèse, vecteur d'émerveillement. Si le narrateur peut raconter cette scène comme un témoin, c'est parce qu'il en est d'abord le spectateur, tout comme « Daspry » (masque de Lupin), qui « tien[t] furieusement à voir ce qui se pass[e] » de cette scène dont il dit : « on ne s'ennuiera pas », ainsi que Mme Andermatt. Le vocabulaire utilisé par les personnages relève bien du langage de théâtre : ils en parlent entre eux comme d'une pièce de spectacle avec un « rideau », qu'ils vont pouvoir observer avec « discrétion ». D'ailleurs, ils « s'install[ent] », cachés derrière « la tenture de velours ». La « pièce » (double sens du terme à noter...) de l'appartement est donc le décor d'une scène que les « fentes du rideau »³¹² laissent apparaître. Les protagonistes ont donc vraiment le rôle d'observateurs, tout d'abord. Ils voient les personnages de la scène arriver et écoutent leurs répliques, dont le narrateur se fait l'écho avec quelques commentaires. Les protagonistes de la diégèse sont alors touchés de l'extraordinaire de la scène. Par exemple, le narrateur est « étonné » et « singulièrement troublé » face à « l'allure tragique des événements »³¹³, dont Salvador (Arsène Lupin) est le metteur en scène. Au niveau de la narration, le narrateur-personnage utilise à nouveau le lexique du théâtre pour évoquer la scène, plaçant ainsi le lecteur dans la même situation que lui ! Les rebondissements de la scène sont aussi surprenants pour le lecteur que pour ses spectateurs, puisqu'ils vivent le même imprévu découlant du caractère théâtral de la scène. Dans celle-ci, l'un d'eux devient un acteur en tirant un « coup de feu », introduisant le décor caché comme élément d'action. Ce coup de théâtre est un « bouleversement » provoquant des réactions extrêmes chez les spectateurs directs : le narrateur est « stupéfait » et « déconcert[é] », les autres personnages sont « immobiles et confondus » avec les « traits tordus d'angoisse »³¹⁴. A l'échelle de la narration, le lecteur ne peut que ressentir les mêmes émotions, car le lexique et le travail du narrateur dans la retranscription de la scène lui permettent de la vivre comme s'il était présent. Il donne des détails, il utilise des images et retranscrit les dialogues pour rendre la scène plus vivante. Le lecteur est donc lui aussi stupéfié par les révélations et rebondissements présentés.

³¹² *Ibid.*, p. 96.

³¹³ *Ibid.*, p. 101,102.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 102.

En créant la surprise et en se dévoilant, J. Daspry, qui est déjà un rôle de Lupin, endosse un nouveau costume, celui de « Salvador ». Ce nom de scène est phonétiquement proche de « salvateur », détail à noter prouvant qu'Arsène Lupin est bien l'orchestrateur de ce dénouement dans lequel il joue le sauveur. C'est aussi un clin d'œil au personnage dumasien des *Mohicans de Paris*, source d'inspiration pour ce surhomme, comme cela sera expliqué dans la partie suivante. Dès ce moment, la répartition des répliques, dans les dialogues, changent, et le rôle du Lupin devient prépondérant. Il devient celui qui dirige la scène et avec qui « on ne joue pas au plus fin ». Il a tour à tour une « attitude d'autorité » et un « air enchanté »³¹⁵ à l'inverse des autres, et il joue avec le décor : il utilise la plaque du sept de cœur, il ouvre la cachette, donne des détails en lien avec l'utilisation d'éléments de décor etc... Arsène Lupin devient grâce à cela source de merveilleux de formes contraires : il génère à la fois admiration et peur. Encore plus lorsqu'il dévoile son identité, puis « soigne » et sauve Mme Andermatt comme un héros-gentleman. Le narrateur « regarde non sans embarras » cet homme qui « se révé[le] sous un jour si imprévu », avant d'être « très curieux » et admiratif de ce « grand homme »³¹⁶. En transmettant ses ressentis de témoin-personnage vis-à-vis de la situation de la diégèse dans sa narration, le narrateur entraîne le lecteur aux mêmes émotions d'émerveillement. Ainsi, dans ce décor particulier inspirant déjà l'étonnement, le vocabulaire inhérent au genre du théâtre dans les répliques des personnages et l'évolution de la scène sont source de merveilleux pour les personnages qui en sont spectateurs dans la diégèse. Arsène Lupin parvient à son but tout en favorisant l'admiration par sa faculté à jouer un rôle, à se dévoiler et à utiliser les parties du décor qui suscitent des émotions. Quant au narrateur, il confère à son récit un aspect théâtral, par l'évocation d'une scène probante, ayant pour conséquence de mener le lecteur à ressentir également admiration et étonnement. Ce passage est donc passionnant car il regroupe les différentes facettes du travail de l'auteur ayant comme base le cadre de l'intrigue, à deux échelles.

³¹⁵ *Ibid.*, p.98.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 102, 103.

La théâtralisation des œuvres de M. Leblanc passe donc par un travail conséquent sur les décors. En plus d'introduire le vocabulaire du théâtre et son registre, l'auteur fait un travail indubitable sur les lieux des récits. Au niveau de la diégèse, Arsène Lupin se fait metteur en scène et s'approprie les lieux pour mieux créer l'émerveillement ou tout autre émotion liée à celui-ci chez les autres spectateurs, et en conséquence chez le lecteur. Dans la narration, l'auteur travaille judicieusement les lieux d'actions comme des décors, ce qui donne un caractère théâtral aux nouvelles et au roman, plongeant le lecteur dans la réalité de la fiction, qui se confond avec sa propre réalité. Il met ainsi en valeur son héros et favorise l'émergence d'effets merveilleux sur le lecteur, devenu spectateur. Procédé particulièrement intéressant, rappelant le lien originel existant, le théâtre est judicieusement inséré, par des détails omniprésents dans le texte, mais aussi dans des passages ponctuels relatant des situations singulières. Le héros y est le principal instigateur de ces scènes dans la diégèse, dont le narrateur se fait le rapporteur et exhausteur par sa manière de narrer.

Au-delà de ces décors, les lieux eux-mêmes sont aussi exploités pour émerveiller.

III) L'importance des lieux pour susciter le merveilleux :

Une des façons les plus importantes dont Maurice Leblanc retravaille le merveilleux consiste à se servir des lieux. Il s'agit d'une stratégie narrative essentielle de l'œuvre. Dans ses intrigues, les cadres spatiaux sont primordiaux, car ils deviennent des outils pour créer le merveilleux, tant pour les personnages que pour l'auteur. Lorsqu'on lit Arsène Lupin, les descriptions des lieux d'actions, ou bien des paysages sont un moyen pour entrer dans l'histoire. Surtout, ils sont des instruments naturels pour créer un réalisme saisissant, ce qui perturbe les repères du lecteur, tout en permettant de susciter l'émerveillement et l'admiration. Car le but de l'auteur est bien celui-ci, intégrer le merveilleux à un récit réaliste. Comme le fait remarquer C. Grivel, « le texte romanesque [...] a pour but la construction de sa propre vraisemblance »³¹⁷ et le merveilleux doit s'y adapter. C'est la raison pour laquelle la manière dont Leblanc le fait par les lieux, notamment dans les nouvelles, est une idée primordiale.

L'Aiguille creuse est un roman. Aussi, même si cette aventure se déroule dans différents lieux, il y a une certaine unité de lieux, avec deux endroits particuliers : le château d'Ambrumésy et l'Aiguille creuse d'Etretat. Ce n'est pas le cas dans le recueil de nouvelles, où chaque intrigue est indépendante, et présente donc ses propres lieux. Décors d'intérieurs et paysages se succèdent donc avec leur individualité, ce qui n'a pas le même impact sur le lecteur ni ne provoque les mêmes émotions, mais dans tous les cas est source de merveilleux. Ceux-ci sont également évoqués et développés de façons différentes du roman. Ces stratégies narratives enrichissent les œuvres et modernisent les motifs merveilleux hérités de formes littéraires plus anciennes. C'est un autre procédé de l'auteur pour troubler et émouvoir le lecteur, une ruse littéraire également fort bien menée aux deux niveaux de l'œuvre, là encore.

³¹⁷ Citation de C. Grivel (*Production de l'intérêt romanesque*, p. 248) reprise par J. Anselmini, *Op.cit.*

❖ *L'Aiguille creuse*, ses châteaux, son cadre : Etretat, lieu de légendes et de merveilles

Le premier roman de Maurice Leblanc dont le titre est *L'Aiguille creuse*, est annoncé dès 1906, puis il est publié sous forme de feuilletons de novembre 1908 à mai 1909, et enfin il paraît en roman illustré en 1909. La sortie de l'œuvre se fait donc sur une longue période, ce qui n'est pas anodin. En annonçant seulement le titre et quelques détails, l'auteur prépare déjà le lecteur et le rend curieux, surtout avec un titre aussi singulier que celui-ci. En effet, en ce début de XX^e siècle, la ville d'Etretat et ses falaises commencent à connaître le succès, et à attirer ! Village de pêcheurs devenu station balnéaire, Etretat est en plein essor grâce aux artistes conquis par la beauté des lieux et l'enchantement que le paysage suscite, tel les écrivains A. Karr ou G. de Maupassant (que M. Leblanc admire) et les peintres comme Courbet. Maurice Leblanc est également connu pour son amour et son admiration pour la Normandie, notamment cette ville côtière. Il est intéressant de noter que c'est l'émerveillement et les impressions admiratives que le lieu suscite dans la vie réelle qui permettent à la ville de se développer et d'attirer les visiteurs. Simplement donc par leur aspect de « merveilles » et ce qu'elles dégagent, les falaises d'Etretat sont source de merveilleux hors de la fiction ! en conséquence, si dans la réalité elles ont cet effet, l'auteur ne peut que les présenter de la même manière, voire les démultiplier, dans les œuvres travaillant au but de créer l'émerveillement, par ce lieu.

Ainsi, lorsque l'annonce pour la nouvelle œuvre de notre auteur est faite, le titre suscite forcément les interrogations. Car il plonge déjà le lecteur dans une certaine ambiance, et fait appel à tout ce qui a trait à ce nouveau site à la mode, à l'histoire mystérieuse et aux nombreuses légendes qui s'y racontent. De plus, au fur et à mesure des feuilletons, le lecteur est amené à y découvrir davantage ses mystères et succombe à l'envie de découvrir les légendes liées à ce lieu enchanteur. Enfin, la parution du roman est accompagnée d'illustrations, ce qui favorise le merveilleux dans l'imaginaire du lecteur vis-à-vis de ce lieu réel découvert par la plume. Comment cela se traduit-il dans le roman ? Comment l'auteur parvient-il à se servir des lieux pour créer le merveilleux au sein de l'œuvre ?

- **Un château merveilleux**

Si *L'Aiguille creuse* fait d'abord référence à la falaise en forme d'aiguille d'Etretat, le roman fait également mention d'autres lieux aussi source de merveille pour le lecteur : le Château d'Ambrumésy par exemple, ou bien les paysages de Normandie. Comme cela a été expliqué dans la partie précédente, le Château d'Ambrumésy est le lieu dans lequel commence le roman, *in media res*, et l'auteur le présente par touches, tel un peintre. Ainsi, il fait dégager de ces détails une impression d'enchantement.

Il débute par la description par une comparaison : comme un « vaste château » au cœur de la Normandie, entouré d'un parc où se trouvent les « nombreuses ruines éparses de l'ancienne abbaye » et une « ancienne chapelle ». Il « comprend un corps de logis que surmonte un pinacle [...] et deux ailes dont chacune est enveloppée d'un perron à balustrade de pierre », des « balcons de pierre », et propose une vue magnifique jusqu'à la « ligne bleue de la mer »³¹⁸. Ces détails bien réels permettent au lecteur de se figurer l'endroit et de mieux s'imprégner du merveilleux que celui-ci dégage dès le début de l'œuvre. Plus loin dans le récit, c'est la chapelle qui est plus longuement décrite, avec moult précisions artistiques favorisant l'admiration. Le narrateur utilise l'image de « véritable bijou de sculpture » pour l'évoquer et la présente comme « l'une des merveilles du style gothique normand »³¹⁹, ce qui ne manque pas d'inciter le lecteur à être émerveillé (grâce au vocabulaire du merveilleux et à ces détails). De plus, il évoque aussi le passé de cet endroit. Il précise par exemple que le domaine est celui de « la demeure abbatiale des prieurs d'Ambrumésy » et que le vieux château a été « mutilé par la Révolution »³²⁰ puis restauré par le Comte de Gesvres, lui donnant une dimension encore plus merveilleuse car sacrée et ancrée dans l'Histoire. Ces détails rendent le lieu plus réel et plus authentique, et ainsi l'énigme qui y est liée paraît davantage mystérieuse. Précisons que le château d'Ambrumésy n'est pas seulement le produit de l'imagination de l'auteur. Celui-ci, comme souvent dans son travail, se base sur la réalité, des lieux qu'il connaît par ses visites et sa passion pour la Normandie. Dans la réalité, le domaine, dont les ruines existent encore, s'appelle « Ambrumesnil », et il a été habité en début de siècle par « le comte de Clercy ». Quant au château, il « aurait pu avoir pour modèle l'abbaye du Valasse » précise J. Derouard³²¹.

³¹⁸ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, *Op.cit.*, p. 306-308.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 313.

³²⁰ *Ibid.*, p. 308.

³²¹ J. Derouard, *Dictionnaire d'A. Lupin*, « Ambrumésy », Encrage, 2012, p. 27.

L'auteur se base donc sur la réalité, et l'intègre à la fiction pour la rendre encore plus merveilleuse par ses descriptions et le lexique utilisé. Cela reflète bien sa volonté, comme tout auteur réaliste de cette période, de ne pas heurter le merveilleux au rationalisme du lecteur. Il construit ainsi une vraisemblance externe, car à cette période marquée par la science et le réalisme, le récit doit « conjuguer vraisemblance objective et extraordinaire »³²². En reprenant donc un lieu réel et en l'adaptant dans la fiction, l'auteur peut y intégrer des éléments merveilleux sans choquer le lecteur et le détourner de sa lecture. C'est ainsi qu'il peut être émerveillé. Ce premier endroit, perçu dans sa globalité et ses détails par le lecteur, est donc important pour créer la merveille dès l'incipit du roman.

- **Des paysages qui émerveillent**

Ensuite, plus le roman avance, plus l'auteur élargit ses descriptions, avant de revenir à un seul décor à la fin, l'Aiguille d'Etretat. Le lecteur découvre donc dans l'œuvre le nom de villes réelles, comme « Le Havre », « Yvetot », « Fécamp », dépeintes avec beaucoup de poésie et de lyrisme. Le lecteur est amené à suivre ses digressions au fil de sa lecture, ce qui ancre le roman fictif dans le réel tout en favorisant l'émerveillement grâce à l'art rhétorique et poétique du narrateur. Le lecteur voyage même au-delà de la Normandie, jusqu'à « Châteauroux » par exemple, lieu clé de l'intrigue. Là est décrit le « château historique » de L'Aiguille dans la Creuse, avec des « murailles », un « vieux toit Louis XIII » surmonté de « clochetons »³²³ et une flèche. L'échange entre Beautrelet et Valméras est une occasion pour le lecteur d'en savoir plus sur ce lieu autour duquel s'articule aussi une légende (il aurait été conçu par le roi pour détourner l'attention du véritable mystère de l'Aiguille creuse...) : « quatre-vingts chambres », « trois escaliers et un labyrinthe de couloirs »³²⁴. Le fait que les personnages visitent ce lieu de nuit lors de la délivrance ajoutent une pointe de crainte à ce décor merveilleux, ce qui renforce l'étonnement du lecteur et lui donne envie de poursuivre. Ce lieu est donc une source d'enchantement. L'auteur le travaille pour en augmenter l'effet, car celui-ci est également un lieu existant : le château de Puyguillon près de Fresseline et peint par Claude Monet³²⁵. L'auteur réinvente donc le merveilleux à partir d'éléments réels, dont il met en valeur certains détails ou qu'il transforme, pour qu'ils semblent plus fabuleux et transportent le lecteur.

³²² Citation de P. Cauchon « *Renouveau du merveilleux au XIX^e siècle* » reprise par J. Anselmini, *Op.Cit.*

³²³ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, *Op. cit.*, p. 380.

³²⁴ *Ibid.*, p. 384.

³²⁵ J. Derouard, *Dictionnaire d'A. Lupin*, *Op. cit.*, « Aiguille (château) », p. 21.

Il traite les paysages extérieurs de la même manière dans le roman, notamment la côte normande, « le triangle cauchois ». Et pour cela, il utilise à la fois ce qu'il voit, mais aussi les légendes des lieux, celles issues de la culture locale et celle qu'il invente. En effet, le mystère de l'Aiguille creuse remonterait aux origines de la Normandie : César, Rollon, Henri IV, Louis XIV, Marie- Antoinette, personnages du passé réels, intègrent la légende du Trésor des Rois de France liée à celle du Masque de fer et à la conquête de la Normandie, secrets gardés dans un livre sauvegardé miraculeusement des flammes, les tentatives d'assassinat, grands périls et autres aventures fabuleuses, que dévoile Arsène Lupin, dernier possesseur du secret. Ce mystère met en lumière de hauts lieux normands sous une auréole merveilleuse, transformant l'Histoire pour favoriser l'enchantement et la surprise, attisant la curiosité du lecteur. En basant son récit sur une terre propice à la légende et à la merveille, l'auteur use des mêmes subterfuges littéraires et des mêmes matériaux que dans la Littérature antérieure. C'est par le regard d'Isidore Beautrelet ou les commentaires subjectifs du narrateur que les paysages normands se dessinent dans l'imagination du lecteur. Au chapitre 8 par exemple, le jeune détective pense qu'Arsène Lupin « avait dû contempler la gloire d[es] clochers gothiques ou la splendeur d[es] vastes ruines » des sites normands. Peu après, il digresse avec poésie sur « le vieil estuaire normand » formé de deux forces, l'une « bien connue », un « port nouveau qui commande l'océan et qui s'ouvre sur le monde » et l'autre « ténébreuse, ignorée et d'autant plus inquiétante qu'elle est invisible et impalpable »³²⁶. Le lexique et le sens fort des mots entraînent l'imaginaire du lecteur, les évocations lyriques des paysages sont vectrices de la merveille grâce aux lieux. Et en menant son enquête, sa « campagne », terme militaire ici doté d'un sens particulier vu la ruralité du lieu, il arrive même à Isidore d'oublier le mystère à cause du « spectacle des choses, au ciel bleu, à la grande mer émeraude, toute éblouissante au soleil ». Magnifique groupe ternaire poétique pour décrire le paysage, et faire entrer le lecteur dans l'intrigue comme s'il y était. Cette technique pour révéler le merveilleux est utilisée dans les pages suivantes. Mais petit à petit, le narrateur rétrécit son champ de vision, tout comme le personnage se concentre davantage sur un point précis. De cette façon, en quelque sorte en 'zoomant', le lecteur subit cette influence et est amené lui aussi dans la disposition d'esprit adéquate pour être émerveillé et étonné de la découverte du secret de l'Aiguille creuse, parmi un paysage superbe favorisant cet émerveillement qu'est le crépuscule.

³²⁶ *Ibid.*, p. 418-419.

Le chapitre se clôt sur cette description de coucher de soleil, paraphrasée et imagée dans une longue phrase complexe, énumérative et foisonnant de figures rhétoriques (champ lexical du feu par exemple), en faisant une peinture bien belle et presque irréelle :

...de longs nuages embrasés, immobiles dans le ciel, formaient des paysages magnifiques, des lagunes irréelles, des plaintes en flamme, des forêts d'or, des lacs de sang, toute une fantasmagorie ardente et paisible.³²⁷

Encore une fois, il est intéressant de remarquer le lexique du merveilleux dans ce passage, ainsi que les références auxquelles renvoient les expressions (dichotomie ciel/enfer), ce qui embarque le lecteur.

- **L'Aiguille creuse : des légendes et une merveille**

Enfin, le dernier site, le plus important sans aucun doute, de ce roman est bien évidemment l'Aiguille creuse d'Etretat. Dès le début du chapitre 9, une série de questions rhétoriques permet de s'interroger sur les origines de ce « phénomène » en impliquant le lecteur dans la réflexion, mais aussi d'évoquer des possibilités sortant de l'ordinaire d'une « œuvre surhumaine ». De cette manière, quand le lecteur la découvre, il est déjà transporté dans un univers merveilleux alors qu'il est question d'un lieu réel, toujours visible du temps de Leblanc et de nos jours.

De plus, en reprenant la légende de ce « cône calcaire démesuré », dans une suite d'exclamations enthousiastes, le narrateur transmet son admiration au lecteur. Il reprend chaque partie de la légende pour y associer les « Maîtres du secret » et peut ainsi la rendre encore plus merveilleuse. Il surnomme ce lieu le « royaume invisible », la « forteresse ignorée », l'« asile inexpugnable », la « formidable cachette »³²⁸, expressions nuancées d'exagération mettant en valeur l'aspect fabuleux du site. L'auteur en fait aussi un lieu enchanteur par le mystère l'enveloppant. Petit à petit, Isidore Beautrelet déchiffre le document, résout l'énigme, grâce aux indications mystérieuses des lieux dans le document : porte d'amont et d'aval, Chambre des demoiselle, Fort de Fréfosse. Le champ lexical de la vue est primordial dans cet épisode : c'est par ce qu'il « voit » qu'Isidore fait des découvertes sur le paysage, ce sont « ses yeux » qui lui permettent de résoudre une partie du mystère, c'est en « prenant position et regarda[nt] » que lui est dévoilé ce que le décor ne montre pas. Et par son regard, c'est aussi le lecteur qui peut observer, comme le prouve l'usage de la forme « on voyait », et qu'il est inclus dans cette vision.

³²⁷ *Ibid.*, p. 419.

³²⁸ *Ibid.*, p. 420.

Il est ainsi invité à visualiser le lieu : « si l'on appliquait l'œil à ce point de mire » alors le « regard »³²⁹ décelait quelque chose. Il peut se faire une image mentale de ce qui est décrit. Les indications de « tunnel » reliant l'obélisque à la terre, des grottes ou les « mécanismes » pour atteindre l'intérieur de l'Aiguille, sont autant de détails rendant cette révélation merveilleuse, tout en se servant de repères réalistes admissibles et vraisemblables.

Quant à la description intérieure de l'Aiguille, elle est aussi stupéfiante et cause d'« étonnement »³³⁰ pour le lecteur et pour Isidore. Structurellement parlant, la description suit la forme de l'Aiguille : plus on monte, plus les descriptions sont saisissantes et source d'émerveillement dans la diégèse et pour le lecteur. L'ascension est autant émotionnelle que physique, atteignant un point culminant dans l'action et le merveilleux du lieu au sommet de l'Aiguille creuse. Le narrateur décrit chaque niveau, ou plutôt complète la présentation qu'en fait Arsène Lupin, ce qui confère au site une dimension magique aussi bien que réaliste. La « contemplation » du personnage et l'enthousiasme exacerbé de Lupin reflètent ceux du lecteur. D'autant plus que celui-ci dépeint la vue du haut de la falaise, ce qui est « beau » du haut de ce « royaume étrange et surnaturel »³³¹. L'Aiguille est donc associée à la merveille, autant par sa position dans le paysage naturel que par ce qu'elle recèle : des trésors artistiques comme la Joconde, des trésors matériels comme des pierres précieuses, mais aussi toutes les installations du célèbre cambrioleur.

Le surnaturel fictif fait ici partie intégrante du naturel et réel. Toutefois, il faut noter que l'Aiguille suscite l'admiration et l'émerveillement par sa beauté, mais pas seulement. Le lieu est aussi source de crainte, par son aspect si stupéfiant et par son mystère inquiétant. Des termes reflétant ces émotions sont repérables tout au long du texte, lorsqu'il est fait mention de cet « effroyable monolithe », ce « roc énorme, haut de plus de quatre-vingts mètres, obélisque colossal [...] ainsi que la dent d'un monstre marin »³³². Cette analogie correspond bien au merveilleux de crainte que l'extraordinaire peut susciter. Le double groupe ternaire avec gradation « puissant, solide, formidable » et « définitif, immanent, grandiose », ainsi que la répétition des termes « grandiose malgré la grandeur » et « immense malgré l'immensité »³³³ avec une belle harmonie imitative mettent en valeur l'aspect impressionnant du lieu. Le talent de l'écrivain dans ce passage permet au lecteur d'être envahi de crainte admirative face à ce phénomène naturel à l'aspect si effroyablement merveilleux.

³²⁹ *Ibid.*, p. 422-423.

³³⁰ *Ibid.*, p. 432.

³³¹ *Ibid.*, p. 437.

³³² *Ibid.*, p. 418,419.

³³³ *Ibid.*, p. 419.

Pour ce qui est du champ lexical de la peur, on peut noter les expressions « l'étonnement, la peur », « transi de peur », « épouvante », « angoisse » ... jalonnant le texte. Le merveilleux favorisé par ce lieu est donc aussi positif que négatif. Mais c'est bien le but recherché par l'auteur : créer toutes sortes d'émotions grâce à l'insertion d'éléments sortant de l'ordinaire au milieu d'éléments réels. Le décor réaliste est donc important pour que le merveilleux, revisité, fasse naître encore plus de sentiments d'étonnement et interpeller le lecteur, le déstabiliser. Dans ces paysages naturels, les faits irréels ressortent mais, comme ils sont inclus dans la réalité, ils sont intégrés, rendus plus vraisemblables en même temps amplifiés. Ils ébranlent donc les certitudes du lecteur et donnent une impression de merveilleux qui fascine mais qui effraie aussi. Maurice Leblanc parvient très bien à créer cette confusion puisque, aujourd'hui encore, la légende de l'Aiguille creuse passionne ! Le site d'Etretat est devenu une étape incontournable lors de la visite de la Normandie, comme s'il faisait partie de l'Histoire et des légendes du pays de Caux. Et la demeure merveilleuse du gentleman-cambrioleur est encore source d'émerveillement et de stupéfaction pour les nombreux visiteurs, toujours aussi hésitants entre croire à ce mythe et écouter leur raison. Maurice Leblanc enrichit la culture et les récits traditionnels de ce lieu où se confondent légendes et réalités, dans un cadre naturellement merveilleux empreint de légendes anciennes.

- **Légendes locales**

Pour finir cette analyse, faisons un point rapide sur les « légendes locales »³³⁴ évoquées dans l'œuvre et que l'auteur a reprises, faisant ainsi fusionner les domaines réels et fictifs. Il est important d'évoquer cette idée, car si l'auteur a pu créer cette atmosphère semi-merveilleuse dans ce cadre-ci, n'est-ce pas parce que celui-ci le permettait ? Il a pu façonner des légendes perturbantes dans le roman parce qu'il s'est servi des matériaux déjà existants. Et il les connaissait bien, car il était passionné par la Normandie et ses récits légendaires. Le pays de Caux est en effet une terre de mystères et de secrets, aux légendes mystiques et étranges. La « légende de l'Aiguille creuse », présentée de manière si réelle qu'elle ne semble absolument pas fictive au lecteur dans le roman, contient des passages obscurs presque fantastiques ou bien magiques et merveilleux.

³³⁴ *Ibid.*, p. 415.

L'Aiguille se situe également en bord de mer, lieu symbolique, motif d'histoires dans la Littérature et dans la culture traditionnelle, un endroit connu pour ses légendes maritimes et favorable aux interventions irréelles.

Mais comme base à cette légende, il y a aussi celles liées au lieu réel de la ville normande. Pour citer un exemple, celle du « Fort de Fréfosse » évoquée dans le chapitre 8. Aujourd'hui détruit, ce lieu est lié à la légende du propriétaire pervers et brutal du Château de Fréfosse de l'époque, ayant obligé deux jeunes femmes à se cacher dans le lieu surnommé la « Chambre des demoiselle » sur la falaise (aussi évoqué dans le roman) pour lui échapper, jusqu'à en mourir, et ayant gravé ainsi les lettres « D et F » dans leur prison, lettres reprises dans la légende lupinienne³³⁵. Cette légende explique pourquoi cette excavation se nomme ainsi, et c'est une légende effrayante, qui ne peut que stimuler l'imagination du lecteur. Il en est de même avec les légendes de la plupart des églises du pays de Caux, dont celle d'Etretat et son église sur les falaises, liée au Diable notamment, qui la rehausse d'une facette mystique et miraculeuse. Certaines sont davantage expliquées dans *La Comtesse de Cagliostro* certes, mais elles sont effleurées par ce roman aussi. Ces légendes alimentent le merveilleux lié aux lieux et entretiennent les sentiments du lecteur. Les conteurs et écrits plus anciens font aussi mention d'autres légendes semi-fantastiques concernant les origines de la ville côtière ou la disparition d'une de ses rivières, par exemple. Enfin, il y a aussi les différentes rumeurs véhiculées par les récits littéraires prenant comme cadre Etretat.

Le cadre réel normand et plus particulièrement Etretat avec l'Aiguille creuse sont un moyen pour l'auteur de favoriser le merveilleux, mais en le réinventant, car ils recèlent dans leur histoire et leur aspect des légendes et visions étonnantes, spectaculaires.

Dans les nouvelles, l'auteur se sert de ces facteurs naturels d'émerveillement de façons différentes.

³³⁵ Informations du documentaire de NatGeo, *Légendes de France*, « La Normandie », 2018.

❖ Les nouvelles : des cadres multiples pour créer admiration et sensations

Le recueil *Arsène Lupin Gentleman-cambrioleur* se compose de neuf nouvelles, publiées en feuilletons dès juillet 1905 dans la revue *Je sais tout*. Au départ, il n'était pas question de créer un personnage récurrent ni une série des aventures du héros. Seulement, face au succès de la première nouvelle, l'éditeur parvient à persuader Maurice Leblanc de lui donner une suite. C'est pourquoi les trois premières nouvelles sont liées, les suivantes étant la continuité de la première aventure. Pourtant, leurs cadres sont différents, la focalisation aussi et cela permet à chacune d'avoir sa singularité, et son individualité dans le recueil. Par la suite, les autres nouvelles paraissent régulièrement, ce qui permet de fidéliser le lecteur. Mais ces autres nouvelles sont indépendantes les unes des autres, diversifiant ainsi le recueil et les aventures. L'auteur y présente les aventures du gentleman-cambrioleur en alternant les focalisations et le ton de la narration, et surtout dans des lieux et des ambiances bien distinctes. Pourtant, grâce à son talent et ses techniques, il réussit à donner une cohérence à son œuvre, lorsqu'elle paraît en recueil. Et, point essentiel, le succès retentissant que celle-ci connaît prouve que M. Leblanc a su créer l'étonnement et l'émerveillement à la fois dans chaque nouvelle indépendamment, mais aussi par l'unité émanant de l'ensemble.

Nous l'avons vu précédemment, il s'est servi des formes littéraires merveilleuses antérieures pour susciter des émotions et du plaisir chez le lecteur aussi dans les nouvelles. Cependant, ce n'est pas le seul moyen le lui ayant permis. Les cadres spatiaux sont un outil important que sait utiliser Maurice Leblanc pour mettre en valeur le merveilleux et le susciter chez le lecteur.

A la différence du roman, la nouvelle est brève, donc moins développée. On pourrait croire que cet aspect structurel peut être négatif. En effet, dans un roman, les longues descriptions de lieux avec l'évocation de détails, la mise en place d'un cadre fourni et la multiplicité des lieux d'actions sont réalisables sans paraître trop alourdir le récit aux yeux du lecteur. Cela lui permet même de s'intégrer dans l'histoire et ne pas s'ennuyer avant d'arriver au dénouement. Et la longueur du récit peut sembler alors plus avantageuse pour créer le merveilleux. Mais la structure même définissant la nouvelle n'est pas une contrainte à tout cela, et c'est bien ce que prouvent les nouvelles du recueil. Différente, la nouvelle doit s'appuyer sur d'autres procédés pour créer des effets chez le lecteur, notamment par le traitement des lieux.

- **Un lieu précis pour une intrigue**

Le nouvelle étant une forme de récit plus court, le cadre de l'action se doit d'être plus restreint. Les descriptions sont moins étoffées, mais elles n'empêchent pas le lecteur de visualiser le lieu. Souvent, l'intrigue se déroule dans un lieu précis, autour duquel s'articulent les différentes actions. Une maison, mais plusieurs pièces par exemple. C'est le cas dans la nouvelle *Le Coffre de Mme Imbert*. Quasiment toute l'action de la nouvelle a lieu dans un « hôtel de l'avenue de la Grande-armée »³³⁶, chez Monsieur et Madame Imbert, que l'on découvre de l'extérieur par sa localisation, puis par son « somptueux escalier », et enfin de l'intérieur par l'évocation du « cabinet de travail » de Lupin et les « chambres du deuxième étage ». Petit à petit, le narrateur présente les lieux, parsème le texte de détails descriptifs facilitant la compréhension et se rapproche de la pièce centrale enjeu de la nouvelle : le « bureau » de M. Imbert. Pièce essentielle dont on sait qu'elle est en-dessus du cabinet de Lupin (puisque celui-ci vit « à plat ventre sur le parquet » pour « voir et entendre »), et surtout qu'elle contient le fameux coffre-fort. C'est sur ce détail que le narrateur concentre sa description afin d'en démontrer l'aspect « hermétique » (terme repris à plusieurs reprises dans le texte). Dans cette nouvelle, le suspense est créé grâce à cette impression de clôture, que le récit donne en enfermant petit à petit le lecteur dans le logis comme l'est le personnage. Comme dans une nouvelle fantastique, le merveilleux est créé par ce site étrange, où ont lieu des « visites clandestines », et dans lequel « Arsène Lupin ne se sent pas chez lui », lieu le « remplissant de surprise », inquiet de son « isolement »³³⁷ forcé en cet hôtel. En faisant naître des sentiments tels l'étouffement et l'effroi chez son héros (pourtant peu impressionnable) à cause de ce lieu, l'auteur crée une forme de merveilleux et ainsi un sentiment de crainte chez le lecteur. Le lieu est donc le moyen par lequel l'auteur donne le ton de sa nouvelle. Et même s'il ne le décrit pas avec autant de minutie que dans le roman, le lecteur s'en imprègne, d'autant plus que le peu de détails le situant géographiquement sont réels. Pour poursuivre l'analyse de l'utilisation d'un seul lieu comme catalyseur de merveilleux, il est intéressant de s'arrêter sur *Le Collier de la reine*. En effet, cette nouvelle se présente sous une forme étonnante. Le début de l'intrigue se rapporte à un fait s'étant déroulé chez M. de Dreux-Soubise, le vol du « merveilleux » collier de la Reine, comme un prologue. Puis, l'intrigue composant le cœur du récit est énoncée, notamment par les dialogues : la résolution du « mystère »³³⁸ se fait au même lieu des années plus tard.

³³⁶ *Ibid.*, p. 107-109.

³³⁷ *Ibid.*, p. 108, 109.

³³⁸ *Ibid.*, p. 68.

Et dans les dialogues, il y a également une fusion, un brouillage de frontières entre les deux événements dans un unique lieu. Dans cet enchevêtrement narratif, le lieu est à la fois un point de repère pour le lecteur, et l'outil pour susciter l'impression de merveilleux.

La présentation d'un lieu typique et réaliste est essentielle pour mettre en place le cadre de l'intrigue et augmenter l'aspect merveilleux du vol et de la révélation. C'est pourquoi l'auteur fait dans cette nouvelle-ci une description minutieuse du lieu, en se focalisant sur une pièce, celle où le collier a été placé. Par exemple, il est précisé qu'il s'agit d'un « cabinet, sorte d'alcôve » proche mais « complètement isolé de la chambre », avec une « unique entrée » et qu'à l'intérieur se trouvent « cartons à chapeaux » et « piles de linge » dans lequel était habituellement caché l'écrin du collier. Le détail mentionnant que « la pièce était obscure » est aussi important que celui apprenant au lecteur que l'entrée de la pièce se trouve « au pied de leur lit »³³⁹. Quant à la fenêtre et la porte, le fait qu'elles soient l'une « condamnée » et toute petite et l'autre fermée, sont de première importance. En fait, ce sont ces détails donnés par l'auteur qui permettent au lecteur de visualiser l'espace, et donc d'être perplexe, surpris par ce « mystère double ». L'étonnement est suscité par la description du lieu dès le début. Si l'auteur ne donnait pas ces informations et ne posait pas un cadre précis, les effets seraient moindres et le lecteur ne comprendrait guère l'aspect extraordinaire du vol. Et puis, revenu au temps de la narration, « l'aventure du collier »³⁴⁰ est encore sujet de discussions grâce à ces incompréhensions dues au lieu. C'est d'ailleurs sur ces éléments que le chevalier Floriani bâtit sa révélation un peu « dogmatique ». Ses échanges avec M. de Dreux-Soubise sont majoritairement basés sur les détails omis concernant le lieu. Ceux-ci sont aussi l'occasion de découvrir de nouvelles informations enrichissant le cadre, telle la fente dans le « vasistas ». Ce qui est intéressant, c'est que ce détail permet de faire fusionner l'énonciation passée et celle du présent : le propriétaire court vérifier l'hypothèse du chevalier au sujet du vol passé dans la pièce de maintenant, puisque « rien n'a changé là-haut depuis ce jour »³⁴¹. Les deux histoires se déroulant au même endroit, la confrontation des deux temps est possible, conférant à la nouvelle une dimension presque magique, et au lecteur un sentiment d'émerveillement. Par sa manière d'imbriquer les faits, le chevalier alias Lupin, permet des retours dans le passé tout en étant dans le présent, dans la nouvelle. Le lecteur est également étonné, tout comme les autres protagonistes, que la pièce centrale où s'est joué le mystère recèle encore de « preuves », semblant se révéler par enchantement dès que le chevalier les met en lumière.

³³⁹ *Ibid.*, p. 66.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 73.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 73,75.

Comme si la maison elle-même révélait les secrets cachés. Forcément, ce mystère merveilleux ne peut que surprendre le lecteur, tout comme il laisse « singulièrement agité » le comte et engendre un « malaise indéfinissable »³⁴² chez les invités. C'est donc par le lieu que le merveilleux est créé. Une pièce est au centre de l'intrigue et génère des émotions.

L'auteur peut donc se focaliser sur un lieu dans certaines des nouvelles, mais l'utiliser de manières différentes, soit en créant un cadre clos donc une atmosphère particulière, soit en en révélant des détails et en en faisant le cœur de l'intrigue. Mais l'auteur peut donner une autre fonction au lieu dans lequel il place sa fiction. Dans *Le Sept de cœur*, la maison du narrateur, son « petit hôtel » « isolé »³⁴³ est l'espace circonscrit de la nouvelle : c'est là que commence vraiment la nouvelle et là où elle se termine. Les personnages y vivent des émotions fortes, et l'étonnement du lecteur est inhérent à ces émotions. Par exemple, le narrateur y vit une « nuit de supplice », des journées « éprouvantes » et « quarante-huit heures »³⁴⁴ de fièvre et de délires avant le dénouement surprenant final. C'est donc là que se concentrent la tension dramatique et les épisodes relevant du merveilleux fantastique. La maison est aussi un point de rencontre et d'actions, faisant avancer l'intrigue : des hommes s'y sont introduits au début, puis un homme avec un « air inquiet » y est retrouvé mort, entraînant la venue de la police, après c'est Jean Daspry (Arsène Lupin) qui y vient beaucoup, avant qu'une dame (Madame Andermatt) y entre soudainement et éclaire l'intrigue, pour qu'enfin ce soit l'un des « frères Varin » et Monsieur Andermatt qui s'y querellent et déclenchent le dénouement. Les échanges ayant lieu dans la demeure sont les moments essentiels accélérant le rythme de la nouvelle. Le lecteur vit des émotions en suivant le déroulement de l'intrigue au sein de la maison, tout comme le narrateur y vit la succession des actions. La maison est, de plus, un terrain de recherches, ce qui permet une description détaillée pour une meilleure visualisation. En effet, suite à sa nuit étrange, le narrateur mène des « recherches » consciencieuses dans le « salon ». Les détails qu'il en donne favorisent le merveilleux puisque ce lieu sort de l'ordinaire, avec sa « disproportion », le « goût bizarre » avec lequel il a été aménagé, ou les panneaux de murs représentant des scènes « pompéennes », « byzantines » et du « Moyen-Âge »³⁴⁵. C'est aussi à l'intérieur de la maison que l'enquête de police a lieu, tout comme les recherches des personnages de la nouvelle jusqu'au dénouement.

³⁴² *Ibid.*, p. 79.

³⁴³ *Ibid.*, p. 80.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 93.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 82.

Quant à l'extérieur de la demeure, il n'est pas en reste : le « terrain » est le lieu où des « ossements, un reste de squelette autour duquel s'effiloquaient encore des bribes de vêtement »³⁴⁶ et la fatale carte de sept de cœur sont découverts, point fantastique culminant de la nouvelle, vecteur de beaucoup d'émotions.

Enfin, ce lieu permet aussi au lecteur de gérer le temps différemment. Comme la maison ne bouge pas, le temps peut quant à lui y défiler sans sortir des caractéristiques de la nouvelle. A la lecture, on se rend compte qu'un certain temps s'écoule entre la première nuit et la fin, comme le rappellent les indicateurs de temps et les dates au fil du récit. Ainsi, le lecteur se repère et comprend l'étrangeté de l'ambiance. Le motif du temps est aussi probant par l'évocation de différents moments de la journée, favorisant le merveilleux. Par exemple, le premier temps d'action source d'épouvante se déroule la nuit. Ou bien « en plein soleil »³⁴⁷, à la chaleur, du zénith, moment de la journée où les sens peuvent aussi être perturbés, que le cadavre est découvert. Et c'est entre 21h et 23h le soir que Salvador demande le champ libre pour résoudre l'affaire, moment symbolique. Un seul lieu devient alors le point névralgique du récit, et c'est à l'intérieur de ce périmètre que la nouvelle se développe et est circonscrite. Cela permet de conserver la brièveté de la forme tout en narrant une fiction sur le long terme, sans l'alourdir. Le cadre spatio-temporel est alors à la fois restreint et large pour le lecteur, catalysant le merveilleux sous ses différentes formes.

Enfin, en plaçant les personnages et l'intrigue dans un lieu chargé d'histoire et de légendes mystérieuses, mais basé sur la réalité, l'auteur suscite l'émerveillement. Cela est notable dans la dernière nouvelle du recueil. Comme cela a été expliqué précédemment, le cadre de la nouvelle *Herlock Shomes arrive trop tard* est le « château de Thibermesnil »³⁴⁸, un lieu reprenant les codes du merveilleux littéraire du passé. L'auteur se sert de cet héritage culturel en un lieu unique, pour favoriser le merveilleux tout au long de la nouvelle. Mais il n'y a pas que cet aspect dont on peut tirer une analyse. En premier lieu, il faut noter que le lieu décrit dans la nouvelle est inspiré d'un site réel, le château de « Thibermont » qui a lui aussi des « caves voûtées, des bâtiments du XVII^e et un colombier circulaire », et que le lieu « Thibermesnil »³⁴⁹ existe bel et bien en Normandie. L'auteur présente donc un lieu que le lecteur peut se figurer car il est réel, et vraisemblable. Ainsi, lorsque des motifs merveilleux y sont insérés, le lecteur les accepte mais en est perturbé. Ensuite, l'auteur distille des éléments de description au fur et à mesure de son récit.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 93.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 93.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 125.

³⁴⁹ J. Derouard, *Dictionnaire d'A. Lupin*, « Thibermesnil », *Op. Cit.*, p. 263.

Il n'alourdit pas le texte et donne l'occasion au lecteur de faire des découvertes sur ce lieu graduellement, et d'en ressentir plus d'émerveillement. Par exemple, au début, l'« ancienne salle des gardes » et ses « incomparables richesses » sont décrites. Ce passage contient des termes mélioratifs et superlatifs, et des adjectifs tels « magnifiques » ou « monumentale »³⁵⁰. Plus loin, c'est lorsque le vol a lieu que le passage secret de la bibliothèque est dévoilé, ce qui ne peut manquer de provoquer l'émerveillement, ainsi qu'une énumération méliorative des objets du salon.

Avec l'anaphore du connecteur « et », ainsi que les termes « magnifique », « superbe », « merveilles »³⁵¹, l'effet d'accumulation est renforcé et le lieu se voit doté d'objets à admirer. Enfin, la résolution de l'énigme par H. Sholmes est une occasion pour faire visiter ce lieu différemment au lecteur, et lui faire découvrir des pièces surprenantes : la « chapelle en ruine, où se trouve le tombeau du duc Rollon », le « souterrain » passant sous l'étang. Ces découvertes font réagir les protagonistes, qui trouvent cela « inouï », « miraculeux »³⁵², tout comme le lecteur dont ils sont alors le reflet. L'émerveillement est donc produit par le lieu. Et bien sûr, la légende et l'Histoire liées à ce lieu sont vecteurs de merveilleux. Le château est rattaché à un mystère dont le lecteur prend connaissance dès le début de la nouvelle et qui en devient l'enjeu. La bibliothèque devrait présenter un « livre » qui a disparu, ce livre contenant les détails de la légende et des indices. Le secret soi-disant « perdu »³⁵³ concerne le passé de la bâtisse même, et les obscures citations se réfèrent à des lieux précis du domaine soigneusement codés. Le château est le cadre où se joue la résolution de l'énigme, c'est lui qui contient tous les indices permettant de le comprendre. C'est au sein de celui-ci que les aspects merveilleux de l'intrigue sont mis en valeur. La légende du lieu permet aussi à Arsène Lupin de démontrer sa supériorité. Si le château n'avait pas présenté ces détails secrets et ses caractéristiques de construction, Arsène Lupin ne s'y serait pas intéressé et il n'aurait pas pu préméditer son vol, échafauder son entrée et sa sortie, et encore moins provoquer l'« admiration »³⁵⁴ de Sholmes en résolvant le mystère si rapidement. Et si le lieu n'avait pas eu quelque intérêt par ses richesses admirables, il n'aurait pas voulu le voler avec autant d'aplomb, même si son sentimentalisme lui fait finalement tout ramener. Ses capacités hors du commun sont donc dévoilées par l'intermédiaire du lieu dans lequel il est, et le fait qu'il soit capable de prendre le pas sur des légendes vieilles de plusieurs siècles.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 125.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 130.

³⁵² *Ibid.*, p. 139-142.

³⁵³ *Ibid.*, p. 128.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 141.

Ainsi, à nouveau, en se concentrant sur un seul lieu tenant lieu de cadre de l'intrigue, l'auteur évoque des points merveilleux et il les intègre, grâce à différents procédés, suscitant chez le lecteur plaisir, étonnement et admiration.

- **Cadres dynamiques et multiplicité des lieux**

Mais le traitement que l'auteur réserve aux lieux dans les nouvelles ne se restreint pas à cela. Dans le roman, celui-ci peut faire voyager ses personnages, et ainsi peindre des paysages variés pour susciter des émotions et de l'émerveillement du lecteur. Avec la forme de la nouvelle, l'auteur ne peut pas s'étendre aussi longuement sur la beauté des lieux extérieurs.

Pourtant, cela ne l'empêche pas de structurer ses intrigues autour de lieux plus larges afin d'émerveiller, ou d'utiliser le mouvement pour évoquer plus de lieux, bien réels. Ce travail se retrouve notamment dans la nouvelle *Le Mystérieux Voyageur*. Le titre de l'œuvre est déjà évocateur puisqu'il introduit le thème du « voyage », ici en train. Cette idée est relayée tout au long de la nouvelle par ce lexique et les images qui s'y renvoient. Par exemple, « le chemin de fer », le « compartiment », « l'indicateur » précèdent le terme générique « train »³⁵⁵. Celui-ci est aussi nommé « l'express » et le « rapide » qui « file » vers une autre ville, puis il est même personnifié, anthropomorphisé dans l'expression : « le rapide se hâtait, joyeux, ivre de vitesse »³⁵⁶, emportant l'idée de vitesse et de voyage à travers différents lieux. Ces figures rhétoriques, couplées à la ponctuation, notamment les points de suspension entre les noms des villes permettent au lecteur de les voir défiler et ainsi d'être emporté au rythme du train. Le mouvement est encore plus perceptible dans la seconde partie de la nouvelle, lorsque le récit, ici à la première personne (donc présentant une focalisation interne et subjective), s'accélère grâce au voyage en voiture. L'évocation des lieux est plus rapide, le rythme du récit prend aussi de la vitesse, ce dont se rend compte le lecteur par le cadre en constant mouvement ou les images le décrivant : « les arbres s'enfuyaient derrière » Lupin roulant à « vive allure », les villes traversées sont nombreuses, les « bornes avaient l'air de petites bêtes peureuses qui s'évanouissaient », comparaison merveilleuse. Et dans la course dans la nature menant à la capture héroïque aidée par les éléments naturels décrits, il est fait mention des « haies », « talus », « petit bois »³⁵⁷.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 54-55.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 58.

³⁵⁷ *Ibid.*, p.62,63.

Le lecteur est étourdi, surpris, étonné, de ce tourbillon d'informations relatives aux lieux où se déroule l'intrigue. Mais en même temps, ces détails permettent au lecteur de suivre les actions successives et admirer les capacités du personnage. Le merveilleux est suscité grâce à la multiplicité des lieux. Le thème du voyage, ici en train est également un moyen permettant de présenter différents sites pour le déroulement d'action au rythme rapide. D'autant plus qu'à l'époque, le train était l'un des plus rapides moyens de locomotion, tout comme la « trente-cinq chevaux Moreau-Lepton »³⁵⁸ du héros, accentuant l'idée de vitesse.

Parallèlement, l'idée et l'impression de mouvement si perceptibles dans la nouvelle s'opposent à la situation des personnages, dans la première partie, créant alors un merveilleux négatif, tandis qu'à l'inverse il se lie au thème de la liberté dans la seconde, et favorise au contraire l'étonnement positif. Cette structure en miroir antithétique est intéressante, tout en démontrant la recherche technique de l'auteur. Comment cela ? Alors que le train avance, le vrai Arsène Lupin se retrouve « garrotté, bâillonné, immobilisé » par le mystérieux voyageur et la dame « tressaill[e] d'épouvante » jusqu'à s'évanouir. Et tandis que le héros songe, « entortillé dans ses bandelettes », donc sans mouvement, « le rapide filait »³⁵⁹. Il y a donc une nette opposition entre le mouvement du train constatable par les lieux extérieurs (énumération des villes...) et l'immobilité forcée des personnages à l'intérieur. Ceci donne à la scène « une apparence fantastique »³⁶⁰ et augmente l'effet de suspense chez le lecteur. La surprise qu'il éprouve face à cette narration relève du merveilleux qui étonne, celui qui est effrayant et inquiétant, et elle est favorisée par la structure de la nouvelle et les deux thèmes opposés. En revanche, après la délivrance des personnages, correspondant à l'arrêt du train, il n'y a plus d'effets contraires : les thèmes se conjuguent pour renforcer un suspense qui étonne positivement. L'auteur met en place une autre esthétique, en combinant l'idée de vitesse et celle de liberté. Et pour cela, il se sert à nouveau des lieux. Le point de départ est la « vieille cité Normande », périphrase pour évoquer Rouen, et l'arrivée « Montérolier-Buchy », en passant par « Darnétal » et parcourant « Vingt-trois kilomètres en dix-neuf minutes »³⁶¹. Le narrateur fait mention de villes réelles, que le lecteur peut se figurer : il peut suivre précisément le trajet du héros car toutes ces indications sont réalistes, ce qui authentifie la nouvelle en plus de susciter l'admiration pour Arsène Lupin. A cela s'ajoute le champ lexical de la liberté et de la vitesse.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 56.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 57.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 61.

Par exemple, la notion de distance par rapport au temps est omniprésente : « trois minutes après », « dix-neuf minutes », « distance », « étape », « durant un kilomètre », « en trois secondes », « en peu d'instants »³⁶² sont les expressions ponctuant la narration. Ici le mouvement est sans contrainte, le temps file comme les paysages. Le rythme du récit s'accélère tout comme l'action, créant une impression de liberté exubérante merveilleuse.

Et enfin, la voiture d'Arsène Lupin est l'image physique de cette liberté. Évoquée par le narrateur comme un être humain, anthropomorphisée, l'« automobile » d'Arsène Lupin est le symbole de la liberté et de la vitesse, franchissant les obstacles. Elle est le sujet d'actions et ressent des émotions : « elle répon[d] avec impatience », elle « partag[e] [ses] désirs » et « approuv[e] [s]on obstination »³⁶³, comme une femme faisant tout pour son homme. Cette analogie est bien liée aux lieux défilants. Grâce à son « allure puissante », Arsène Lupin est « libre » et « gliss[e] au-dessus du sol »³⁶⁴, comme par enchantement. La voiture est ici un être magique, un allié pour la liberté extraordinaire, accomplissant des exploits et favorisant la réussite du héros, comme le tapis volant d'Aladin. Cette deuxième partie est donc construite différemment mais les indications géographiques y occupent aussi une place prépondérante.

Il est donc bien question ici de merveilleux pour le lecteur, par la combinaison de figures rhétoriques et de thèmes savamment utilisés. Mais ce sont surtout les lieux multiples qui donnent au récit toute sa profondeur et entretiennent l'émerveillement.

Dans cette même idée de mouvement grâce au cadre, il faut noter les trois premières nouvelles. Formant un ensemble, elles sont intéressantes à ce sujet, car si *L'arrestation d'Arsène Lupin* propose un cadre mouvant sortant de l'ordinaire, le bateau, les deux autres, *Arsène Lupin en prison* et *L'Évasion d'Arsène Lupin*, alternent entre deux lieux précis. Elles prouvent que la forme de la nouvelle n'est pas un frein à la diversité dans le récit. La toute première nouvelle propose donc un cadre surprenant qui est source de merveilleux. Et c'est parce que l'intrigue se met en place sur « la Provence, un transatlantique rapide, confortable » que celle-ci peut se dérouler. Il faut noter que le merveilleux est intégré dès le début de l'œuvre par le lexique du voyage, comme le prouve l'expression « L'étrange voyage ! » qui est la première du récit et en donnant le ton. Tout au long du texte, le narrateur rappelle qu'ils sont « séparés du monde », « entre le ciel infini et la mer immense », à « cinq cent milles des côtes » pendant la « traversée »³⁶⁵ par exemple.

³⁶² *Ibid.*, p. 62,63.

³⁶³ *Ibid.*, p. 61,62.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 62.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 12.

Ainsi est créée une ambiance merveilleuse, hors de l'ordinaire. Nous savons combien Maurice Leblanc aimait voyager, qu'il considérait les voyages comme une parenthèse enchantée dans la vie. Le cadre qu'il peint avec beaucoup de poésie dans la nouvelle le reflète bien. Par ces évocations, il insère des éléments merveilleux. Le bateau est comparé à une « petite île flottante », défini comme un « cadre relativement restreint »³⁶⁶ en mouvement, soumise aux caprices du temps et aux contraintes matérielles. En délimitant un cadre spatial en mouvement, l'auteur permet l'évasion, car l'image du voyage en mer est parlante pour le lecteur, emporte l'idée d'émerveillement, d'extraordinaire. De romantisme aussi. Par exemple, le cadre favorise l'apparition de sentiments : dans « l'intimité rapide du voyage » le héros est conquis par Miss Underknown, il les exprime « à la clarté sereine de la lune »³⁶⁷, et ils restent « accoudés au bastingage », tournés vers l'horizon jusqu'au bout. Mais il est intéressant de remarquer dans cette nouvelle, le cadre aussi porteur d'enchantement se transforme en source de crainte et inquiétude. Le « télégraphe sans fil » est ce qui va engendrer cette peur. Le mécanisme en lui-même est déjà décrit comme un « mystère [...] insondable », un « nouveau miracle »³⁶⁸, avec beaucoup de poésie. On retrouve bien le champ lexical du merveilleux dans ces expressions. Le progrès est ici mystérieux, inquiétant car « invisible » et complexe, créant un « lien » avec la terre en plein Océan, donc détruisant l'« impression exquise » d'émancipation et d'enchantement liée au voyage. Et puis, l'élément déclencheur du récit est directement lié au cadre : l'orage en pleine mer empêche la transmission de la dépêche. Si le cadre n'était pas un bateau en traversée, le message aurait été transmis, donc l'angoisse liée au mystère n'aurait pas existé. Le cadre est donc le point de départ essentiel à l'intrigue dans cette nouvelle, et il favorise donc la « suffocation », la « stupeur générale » et autres émotions négatives. Le mouvement lent du bateau est une occasion d'enrichir ce climat de « terreur », facteur d'« attente » « interminable », exacerbé par « l'imagination surexcitée »³⁶⁹ des passagers au cours du temps, dont on retrouve les marqueurs au fil du texte. Enfin, le lieu dans lequel évolue le personnage est aussi un outil dans la diégèse pour le héros, en plus de l'être pour l'auteur, pour créer des effets merveilleux. Arsène Lupin joue des impressions que le cadre suscite chez les autres personnages. Il entretient l'ambiance inquiète et la défiance grâce aux opportunités qu'offre le lieu d'actions. La liste réduite des passagers lui permet de procéder par élimination pour trouver un bouc émissaire.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 15,16.

Or, dans un espace aussi confiné, difficile de ne pas le rencontrer. Mais après il crée la « terreur » en l'innocentant : « on n'osa plus rester seul », « prudemment » les passagers font des suppositions avec « défiance ». Les couloirs et les cabines deviennent des lieux précis où « rôder » la nuit, il s'amuse à des tours avec une « ironie charmante »³⁷⁰ et en profite pour impressionner la demoiselle. Le lieu étant la base de la structure de la nouvelle, celle-ci se termine au débarquement. Le retour à la terre signifie la révélation de « l'insoluble énigme » : franchir la passerelle est symbolique. La transition entre les deux cadres représente la chute de la nouvelle, surprenante. En forgeant sa nouvelle autour de ce cadre mouvant et évolutif, l'auteur suscite le merveilleux et en dévoile les différentes nuances.

La situation est bien différente dans les nouvelles suivantes, qui en sont pourtant la suite. Dans *Arsène Lupin en prison*, ce sont deux lieux définis qui sont décrits. Ainsi, les caractéristiques de la nouvelle permettent la diversité des cadres, mais ici ils sont en lien. A nouveau, l'auteur use de faits réels pour peindre le décor merveilleux de son intrigue, dans la première partie : « l'étrange petit château féodal du Malaquis »³⁷¹ correspond dans la réalité au château féodal du Trait, placé géographiquement comme dans la nouvelle. Ces détails factuels ancrent le récit dans le réel, certes, mais ils permettent également d'insérer le merveilleux. Les adjectifs « étrange » et « féodal » joints à la narration de l'Histoire aux « mystérieuses légendes »³⁷² du lieu sont des moyens utilisés par l'auteur pour intégrer une forme de merveilleux. Le cadre favorise donc l'émerveillement et l'étonnement. Et ce que renferme le château aussi : d'« admirables collections » et des « merveilles » artistiques bien mal acquises, des « trésors »³⁷³, lexique en faveur de l'émerveillement. Ainsi, lorsqu'Arsène Lupin parvient à effectuer son vol dans le château « soigneusement » fermé et « barricadé », le lecteur n'en est que plus admiratif quand le personnage est « effaré » et Ganimard béat de « stupeur »³⁷⁴. Cette opposition de réaction est possible grâce à la description minutieuse faite du cadre. Donc, le château donne à la nouvelle une ambiance merveilleuse et c'est le lieu de l'action. Mais c'est dans un autre qu'Arsène Lupin explique ce qui a causé tant d'étonnement. Il y a bien un lien établi entre les deux cadres, permettant de conserver l'équilibre, et la cohérence.

D'ailleurs, la grandeur et la beauté merveilleuse du premier cadre est à mettre en parallèle avec la description du second lieu de la nouvelle, le même que celui de *L'Évasion d'Arsène Lupin* : la prison.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 16-19.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

³⁷² *Ibid.*, p. 24.

³⁷³ *Ibid.*, p. 25.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 28.

La « modeste cellule » d'Arsène Lupin devient un lieu de conversation et d'explication, de rencontre même. Ganimard demande « l'autorisation de passer une heure avec lui »³⁷⁵, le « chef de la Sûreté » visite la cellule et même le « directeur »³⁷⁶ de la prison s'y rend. Le gentleman-cambrioleur accueille dans sa « retraite », « heureux de parler », ses différents « invités » et s'excuse même de ne pouvoir « recevoir »³⁷⁷ mieux. Il faut remarquer que si le policier et le narrateur évoquent ce lieu de manière dépréciative, A. Lupin, lui, use de termes mélioratifs, effaçant la négativité du cadre et le rendant plus personnel. La prison est un lieu étonnant pour le lecteur, qui découvre le milieu carcéral sous un nouvel angle, et il ne peut qu'être surpris de tout ce qui peut s'y dérouler. Ce lieu insolite est donc source d'étonnement. Il est d'autant plus surprenant que le héros parvient à en déjouer les contraintes. Par exemple, Lupin possède dans son « tiroir » des « récépissés » de l'Affaire Cahorn, il fait venir ses repas du « restaurant voisin »³⁷⁸, et d'après l'autre nouvelle s'y trouvent « des liasses d'articles de journaux, [...] une blague à tabac, une pipe » et des « livres »³⁷⁹ etc. Et puis, la cellule est aussi le lieu où Arsène Lupin retourne de son plein gré avant de s'y transformer et de s'en évader. Dans la troisième nouvelle, il joue de son enfermement pour mieux surprendre le lecteur et les protagonistes lors de son procès. La prison était une étape nécessaire pour surprendre et créer l'admiration ! A la fin de la nouvelle, Arsène Lupin avoue avoir fait durer son petit « séjour » à la Sûreté pour retirer les bienfaits d'une « cure d'isolement » : « on y pratique la cure de la Santé dans toute sa rigueur », double sens talentueux dont se ravit le lecteur. Il reconnaît : « le coup ne pouvait réussir que si j'étais en prison » ... Et d'ajouter ce détail : « Arsène Lupin n'est en prison que le temps qu'il lui plaît »³⁸⁰. Le cadre de la nouvelle est donc choisi à dessein, autant dans la diégèse que dans la narration. Comme Ganimard, le lecteur est surpris et admiratif grâce à l'opposition entre l'image qu'on a du lieu et l'atmosphère créée par le héros dans celui-ci.

L'écrivain fait donc un usage particulier des lieux dans lesquels il place son intrigue. Certaines des nouvelles s'articulent autour d'un lieu merveilleux qu'elles mettent en valeur, ou bien l'auteur se sert des éléments de ce lieu pour en créer dans l'intrigue. Ce cadre spatial peut-être intérieur, comme une pièce de maison, ou la prison, ou extérieur. Ce peut également être un lieu en mouvement, pour créer des contrastes. Et, bien souvent, ceux qui sont décrits avec précision sont des peintures d'endroits, de sites existants dans la réalité.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 41,43.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 32.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 34-35.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 38.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 35,36.

Dans tous les cas, les lieux sont un instrument essentiel de l'auteur pour engendrer l'émerveillement ou l'effroi, dont il sait se servir avec talent et habileté.

- **Un lieu réapparaissant : l'appartement du narrateur**

Cependant, il y a un dernier lieu qui n'a pas encore été évoqué mais qui est important dans ce recueil et dans le roman. En fait, c'est lui qui assure la cohérence de la série Arsène Lupin, la continuité du propos, et qui justifie la forme de narration choisie par l'auteur : l'appartement du « confident » d'Arsène Lupin, le narrateur de la plupart des aventures du héros, ou plutôt son « cabinet de travail »³⁸¹ plus précisément. Ce cadre englobe tous les autres, car c'est de lui qu'émanent toutes les intrigues se déroulant ailleurs. Il s'agit donc d'un usage singulier d'un lieu fixe, qui permet également d'instiller le merveilleux, de différentes manières.

Dès la fin de la première nouvelle, ce cadre est mis en place. Il fixe les conditions de narration et permet le développement des récits. Le narrateur sert de faire valoir aux « aventures » énoncées, il devient le garant des histoires reproduites car il est le témoin des « confidences » du gentleman-cambrioleur, il est celui à qui le héros donne les détails jusqu' alors tenus secrets. Le lecteur entre donc dans cette intimité par l'intermédiaire du lieu. Ici en épilogue à la nouvelle, le lecteur retrouve le narrateur et son confident dans le cabinet de travail. Ce retour à la confidence permet au lecteur d'expliquer comment il peut connaître ces détails et donc justifier ce qui a été narré précédemment. Arsène Lupin « racont[e] » car il « honore » le narrateur de quelque « amitié ». Le verbe « honorer » est intéressant car il sous-entend qu'il s'agit d'un privilège, et c'est une idée qui revient à plusieurs reprises dans les textes du corpus. Dans cette nouvelle-ci par exemple, Arsène Lupin a la « bonne grâce de favoriser »³⁸² le narrateur. Dans une autre (*Le Sept de cœur*), il lui octroie la « faveur » de confidences, « permet d'accumuler [...], exposer [...], apporter » des preuves grâce à une « intimité [...], du moins des relations amicales et des confidences suivies », et d'être donc son « très humble, très fidèle et très reconnaissant historiographe »³⁸³. Ce groupe ternaire avec l'indicateur intensif « très » est un moyen de placer Arsène Lupin comme un être supérieur merveilleux, qui se rend en un modeste lieu pour se confier selon sa volonté, sans y être contraint et à « l'improviste ».

³⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

³⁸² *Ibid.*, p. 21.

³⁸³ *Ibid.*, p. 78.

Le cadre des confidences prend alors une grande importance et s'entoure de merveilleux, puisque Lupin daigne y « marcher de long en large »³⁸⁴ comme il est dit à la fin du *Coffre-fort de Mme Imbert*, pour « révéler les dessous de[s] affaire[s] », telle celle de *La Perle noire* dont il est « très fier »³⁸⁵. Mais pas seulement.

L'appartement est également un point de rencontre favorisant l'étonnement, le trouble et l'émerveillement. Cette fois, *L'Aiguille creuse* instruit sur ce point. La narration de l'intrigue est interrompue par un retour à ce lieu spécifique pour la rencontre entre Lupin et I. Beautrelet. Et dès la focalisation du récit sur ce point, le merveilleux est inclus. En effet, merveilleusement, Arsène Lupin entre dans le cabinet et fait « sursaut[er] dans [s]on fauteuil » le narrateur car celui-ci ne reconnaît point son « ami d'un genre un peu spécial ». Le héros est donc celui qui surprend en un lieu particulier. Et cela est davantage merveilleux qu'il étonne « le seul homme à qui [il] se soit montré sous son véritable aspect »³⁸⁶. Cette précision est importante pour favoriser la surprise chez le lecteur. Et puis, cette fois, le but de sa visite est tout autre, ce qui surprend le narrateur et donc le lecteur, ce qui se perçoit par les exclamatives et les questions rhétoriques de celui-ci. L'usage de l'adjectif « exceptionnelle » concernant la situation annonce l'émerveillement et l'étonnement que l'entrevue dans ce lieu va susciter. L'appartement est donc également un lieu merveilleux dans le sens où s'y déroulent des faits extraordinaires et inhabituels, ici la rencontre entre Isidore et Arsène. Le narrateur est donc chez lui le témoin d'un événement spectaculaire : la « lutte entre ces deux hommes »³⁸⁷. Et le récit qu'il donne au lecteur le reflète. Cette interruption du roman est directement liée au retour chez le narrateur, source primaire d'informations. Le cadre des confidences prend une dimension exceptionnelle aux yeux du lecteur. Mais, comme nous l'avons vu, il est aussi source de merveilleux par ce qui s'y passe.

Enfin, l'appartement est le cadre d'une de « ses plus étranges et de ses plus mystérieuses aventures », « hérissé de péripéties »³⁸⁸ étonnantes. *Le Sept de cœur* la raconte, en permettant aussi au lecteur de découvrir les origines de cette amitié. Ainsi, l'appartement du narrateur est un cadre clé. Dans cette nouvelle, le prologue (si on peut le nommer ainsi) explique que le récit permettra de répondre à la question : « comment ai-je connu Arsène Lupin ? ». Ainsi, le lecteur peut comprendre d'où « vient la faveur d'être son historiographe ». Par cette explication, le narrateur authentifie les récits et le personnage comme vrais, et surtout il l'auréole de merveilleux.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 111.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 124.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 356.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 357, 358.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 78.

Les termes mélioratifs, même admiratifs, employés pour évoquer le héros ont pour but de susciter l'admiration et le merveilleux : « homme déconcertant », « merveilleux metteur en scène », « charmant et insouciant », par exemple. Cette aventure met graduellement Arsène Lupin en valeur, jusqu'à la chute où il se dévoile complètement. Et le narrateur use de différentes techniques pour susciter l'émerveillement, comme lui dit l'avoir ressenti. Le lexique de la surprise avec les termes « embarras » « curiosité irrésistible », la ponctuation forte avec la répétition « Lupin ! [...] Lupin ! »³⁸⁹, par exemple. Et bien sûr, il termine par définir Arsène Lupin comme un « grand homme » qui lui fait assez « confiance »³⁹⁰ pour l'aider dans ce mystère, et après cela venir souvent chez lui. Cela rehausse la valeur de son appartement et donne de l'importance à ce cadre. L'appartement est donc un lieu réapparaissant dans le corpus. Il joint les différentes œuvres de l'auteur, justifie leur authenticité et consolide le merveilleux qu'elles présentent, en en étant parfois même le cadre.

Ainsi, les lieux et cadres géographiques présentés dans les récits ou leur servant de structure sont des éléments majeurs pour développer le merveilleux. Par l'intermédiaire d'une focalisation interne ou d'un narrateur omniscient, l'auteur dévoile des sites particuliers en se focalisant sur un détail ou bien en en décrivant plusieurs dans une logique dynamique. Quelles que soient les techniques littéraires ou les figures rhétoriques et poétiques dont il use, il parvient à provoquer l'émerveillement du lecteur, et même des personnages dans la diégèse. Mais parfois, ce sont la stupéfaction et l'étonnement angoissé que le cadre de l'histoire suscite. Quant à l'appartement du narrateur dans certaines des œuvres, il est un endroit essentiel, foyer du merveilleux dans la globalité de l'œuvre autant qu'endroit où croît l'admiration du lecteur.

Il fait donc un usage varié et d'une grande diversité des lieux d'actions ou de digressions dans les intrigues. Dans le travail de Maurice Leblanc, l'importance des lieux au sein des œuvres, nouvelles ou roman, est bien un aspect à mettre en lumière si l'on veut comprendre comment le merveilleux est inséré et devient omniprésent, tout en étant réinventé.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 104.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 104-105.

Ainsi, loin d'être un point anodin, les lieux sont une véritable source de merveilleux. Maurice Leblanc dévoile son talent d'auteur par le traitement qu'il leur réserve dans ces différentes œuvres. Le corpus présente la variété et la prolixité des cadres géographiques, selon les contraintes imposées par l'esthétique de la nouvelle et celle du roman.

Les lieux uniques empreints de merveilleux que sont châteaux ou autres endroits atypiques (comme l'Aiguille) peuvent être présentés par des descriptions fournies et servir de cadres uniques. Les paysages normands poétiquement dépeints permettent de faire voyager, d'émerveiller et de donner du dynamisme à l'intrigue. A chaque fois, l'auteur relève leurs détails tenant du merveilleux, comme les légendes et leur Histoire, pour amplifier l'enchantement qu'ils produisent naturellement. Cadre réapparaissant, l'appartement de l'auteur est à la fois lieu d'action et point fixe pour la narration duquel découlent de merveilleux récits.

Donc, l'auteur ne se sert pas de ces matériaux de la même manière et n'en fait pas ressortir les mêmes caractéristiques : il réinvente l'enchantement, selon ce qu'il veut mettre en valeur. Mais les sites évoqués sont toujours une source de merveilleux. Cet émerveillement est produit au niveau de la narration chez le lecteur, et dans la diégèse à l'échelle de la fiction chez les protagonistes. Enfin, ces lieux sont, dans le corpus, des décors pour les pièces de théâtre que le héros s'ingénie à mettre en scène dans la fiction, mais aussi dans la narration, car l'auteur donne à ses récits un caractère théâtral fascinant.

Incontestablement, les procédés de Maurice Leblanc pour développer le merveilleux dans les aventures d'Arsène Lupin sont multiples. Feuilletoniste populaire, il présente celles-ci sous des formes diversifiées. Bien qu'appartenant tous deux au genre narratif et se recoupant dans certaines caractéristiques, le roman et la nouvelle se distinguent. Ces différences sont des brèches dans lesquelles l'auteur s'engouffre pour mettre en place des stratégies visant à introduire des effets merveilleux. Si dans les deux types d'œuvres il est possible de retrouver des procédés similaires, certains ne se remarquent que dans les nouvelles ou uniquement dans le roman. Cela enrichit les œuvres, et touche le lecteur. De plus, Maurice Leblanc n'intègre pas les motifs merveilleux de la même manière dans la diégèse, au niveau des personnages, et sur le plan de la narration, auprès du lecteur. Les deux se complètent. Grâce à ce travail méticuleux et repérable que si l'on s'y arrête, le lecteur prend du plaisir à sa lecture et vit l'aventure avec toutes les émotions qu'elle génère. Enfin, parce que le spectacle concerne ce qui se voit et que le merveilleux est surtout perçu par les sens, comme l'indique son étymologie, la théâtralisation des récits est un procédé particulièrement intéressant pour créer des effets. Cette ruse est omniprésente dans l'œuvre lupinienne, par l'insertion du champ lexical du domaine théâtral et par la théâtralisation de certains passages des aventures. Comme s'il assistait à une pièce dont Arsène est le régisseur, à l'instar des autres personnages de la diégèse, le lecteur perçoit les scènes présentées et n'en est que plus étonné, émerveillé. Il l'est d'autant plus que les décors sont mis en exergue aux deux niveaux de l'œuvre, créant de véritables scènes de spectacle, favorisant l'émerveillement. Les lieux sont quant à eux exploités dans toutes leurs richesses et variétés, pour devenir des cadres dans lequel le lecteur est transporté avec plaisir lors de sa lecture.

Mais si cette étude a pour l'instant eu pour but d'analyser la présence du merveilleux dans l'œuvre de Maurice Leblanc, il est à présent temps de s'arrêter sur les conséquences de celle-ci : quel impact le merveilleux a-t-il dans la construction du mythe d'Arsène Lupin toujours aussi vivant à notre époque ? Comment l'aspect paradoxal réel /merveilleux et pluri-identitaire du héros influence-t-il la pensée du lecteur ? Et quels sont les enjeux philosophiques du merveilleux transmis par les aventures de celui qu'on peut nommer un surhomme ?

PARTIE III :

Mythes et identité(s) :
Brouillages, fusions et métamorphoses

I) Brouillage des repères fiction/réalité : un héros plus qu'un personnage

Au cours de ce mémoire, l'omniprésence du merveilleux au sein de l'œuvre de Maurice Leblanc a été étudiée. Il a été remarqué que son oeuvre présente cependant des motifs réalistes et des aspects scientifiques, modernisant les motifs merveilleux traditionnels dans le corpus. Cette insertion de la réalité dans la fiction joue un rôle toutefois plus important dans les ouvrages de Leblanc : c'est un moyen de brouiller les repères du lecteur. L'auteur propose au lecteur une immersion dans une autre réalité, celle de la fiction, qui est pourtant un miroir troublant de la réalité de la fin du XIX^e siècle. Cela influe grandement sur le lecteur, générant une confusion qui le ravit et favorise son émerveillement. Ceci a été quelque peu évoqué dans les parties précédentes. Le but est à présent de découvrir à quel enjeu répond l'aspect réaliste des œuvres, et, plus précisément, en quoi ce brouillage de repères est un moyen de construire le mythe d'Arsène Lupin auprès du lecteur. Car là est aussi l'important pour l'auteur : entretenir une certaine illusion de réel auprès du lecteur pour qu'il croie aux aventures d'Arsène Lupin et au héros lui-même. Illusion de réel, ou illusion dans la réalité, ou transfictionnalité ? L'auteur joue sur l'ambiguïté qu'il crée et maîtrise... dans une certaine mesure. En effet, l'auteur, à force de vouloir persuader le lecteur de la réalité conçue, finit lui-même par douter et se faire prendre à ses propres ruses ! Et Arsène Lupin, ancré dans la réalité autant que merveilleux, troque son statut de personnage fictif pour le complet du gentleman en cape et haut-de-forme, à l'écriture élégante, dès son apparition à la fin du XIX^e siècle, et pour longtemps, puisque de nos jours le lecteur en est toujours émerveillé.

❖ Brouiller les repères par la diégèse et la narration pour émouvoir

Maurice Leblanc le sait pertinemment, « une intrigue bien ficelée est une composante génératrice d'émotions »³⁹¹. L'un des moyens dont dispose l'auteur pour bien « ficeler » ses récits est le merveilleux. Son insertion passe par les motifs du merveilleux traditionnel mais également par la modernisation de celui-ci, comme cela a été expliqué. Seulement, pour être efficace et susciter des émotions, l'auteur crée l'émerveillement d'une autre manière, tout aussi redoutable : il génère des doutes, de la confusion chez le lecteur. Comment cela ? Il utilise des repères réalistes pour troubler. Pris dans ces aventures merveilleuses, le lecteur pourrait être plongé dans la fiction, mais une fois sa lecture terminée, sortir de la diégèse et ne pas être troublé. Or, Maurice Leblanc parvient, lui, à le faire hésiter : ce récit est-il vrai ? Arsène Lupin a-t-il réellement volé le « Collier en esclavage de la Reine » ? L'Aiguille d'Etretat est-elle creuse ? S'il s'interroge sur l'authenticité des aventures, c'est parce que l'auteur-narrateur fait en sorte de brouiller ses repères entre la fiction et la réalité. Après avoir refermé l'ouvrage, le lecteur ne se dit pas avoir lu une histoire fictive, mais plutôt le récit d'une histoire réelle présentée comme fictionnelle. Là se remarquent les stratégies et le travail de Maurice Leblanc, qui réussit à faire fusionner les repères, ce qui a pour impact direct de surprendre, d'étonner le lecteur. Cela favorise également la construction du mythe d'Arsène Lupin, car le héros ne reste pas dans son histoire, il intègre l'Histoire grâce aux ruses de son géniteur littéraire. Mais pour obtenir de tels effets, Maurice Leblanc ne travaille pas seulement au niveau de la narration. Afin de construire une réalité fictive qui se confonde avec la réalité extradiégétique, il réalise aussi un travail sur la diégèse. Il sème ainsi le trouble dans l'esprit du lecteur, à qui la lecture plaît d'autant plus qu'il croit à l'authenticité des faits narrés grâce à divers procédés, aux deux niveaux.

Les lieux mentionnés dans les récits, dans les fictions ou par le narrateur constituent l'un de ces moyens. Cela a déjà fait l'objet d'une étude précédemment, mais ici ce point est mentionné afin d'en démontrer le rôle dans la fusion entre réalité et fiction. Les aventures d'Arsène Lupin sont donc ancrées dans la réalité de la Belle Epoque, du moins en ce qui concerne les œuvres du corpus, car d'autres récits de la série relatent des événements postérieurs à 1914. En proposant au lecteur d'entrer dans un récit dont il connaît le cadre, l'auteur pose des jalons. Par exemple, Lupin évolue dans des villes réelles, que le lecteur connaît, au moins de nom, qui sont des repères visuels et mémoriels.

³⁹¹ U. Eco, *De Superman au surhomme*, Grasset, 1993, p. 12.

Dans le recueil sont cités « les côtes américaines »³⁹² où il se fait arrêter, « Paris » où il est emprisonné et son « l'Ambassade d'Angleterre »³⁹³ par exemple, ou encore les villes et villages normands du « triangle cauchois », tels « Le Havre » ou « Rouen » et « Ambrumésy »³⁹⁴ dans *L'Aiguille creuse*. Ces repères réalistes permettent au lecteur de se figurer les lieux d'actions et le cadre des situations. C'est pour cette raison que lorsqu'il est dit, à la fois par l'auteur et par les personnages, qu'Arsène Lupin est détenu dans une cellule de « la prison de la Santé »³⁹⁵, le lecteur ne peut que trouver cela plausible, puisque la prison parisienne est l'une des plus connues du monde. De la même façon, l'ambiguïté sur l'excavation de l'Aiguille a fasciné pendant des décennies, car les détails énoncés par le personnage dans le dernier chapitre du roman et les indications données par le narrateur sont si précises que le doute s'instille fortement et complètent l'impression de réalité. D'ailleurs, jusqu'à il y a peu, des recherches autour de ce merveilleux monolithe ont été faites, par des spécialistes et des étudiants, visant à prouver l'exactitude des lignes du récit. Cela prouve bien qu'ici la réalité de la fiction vient fusionner avec celle du lecteur, celui du XIX^e siècle comme aujourd'hui, malgré une époque différente. Cela signifie donc que les marqueurs réalistes omniprésents sont dosés par l'auteur et choisis avec précision pour qu'un lecteur d'un autre temps soit lui aussi transporté et ressente le même étonnement que celui de la fin du XIX^e siècle ! Les repères spatio-temporels sont donc un outil permettant d'ancrer les récits dans le « vrai », et d'embrouiller le lecteur : les repères des histoires mentionnés par les personnages ainsi que ceux décrits par le narrateur se trouvent être connus par le lecteur, et ces détails parlants l'étonnent, le laissent croire à l'authenticité des aventures dans son propre univers.

Un autre moyen efficace est la narration de situations semblant merveilleuses mais s'expliquant rationnellement. Si dans la diégèse les faits semblent merveilleux de par leur aspect surnaturel ou extraordinaire, au niveau de la narration, l'auteur les justifie et dévoile parfois les mystifications. Le lecteur est bien entendu étonné et admiratif du héros qui parvient à faire cela, mais il est aussi rassuré car il comprend que ces situations sont alors vraisemblables et plausibles dans la réalité. Cela l'amène donc à penser que les récits peuvent relater des faits réels. Il est plus serein, ce qui est bien la volonté du narrateur, car ainsi il est plus prompt à croire au récit et à l'envisager comme vrai. Cela se retrouve par exemple dans *Le Collier de la reine* ou encore dans *La Perle noire*.

³⁹² M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman- cambrioleur*, *Op. Cit.*, p. 19.

³⁹³ *Ibid.*, p. 53.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 412.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

Le narrateur y indique n'avoir « aucun scrupule à déchirer le voile » afin de connaître la « clef de l'énigme »³⁹⁶, en relatant les faits mystérieux puis leur explication raisonnable. Et dans *La Perle noire* il explique pouvoir raconter cette « exacte et curieuse vérité » grâce à « la participation d'A. Lupin, l'éclair[ant] d'un jour tout spécial »³⁹⁷. Dans *L'Aiguille creuse*, l'auteur se consacre à expliquer « le mystère », par sa narration en rapportant les faits dont il dispose et en les expliquant, mais également par la diégèse, par exemple lorsqu'Isidore ou Lupin révèlent les ruses utilisées. U. Eco explique, au sujet du héros, par exemple, que « les pouvoirs surnaturels ne sont que la réalisation parfaitement aboutie d'un pouvoir naturel »³⁹⁸, ce que le lecteur constate grâce aux ruses de l'auteur pour expliciter les faits, devenant rationnels, bien qu'ils conservent un aspect étonnant. Et c'est en transmettant subtilement cette idée au lecteur que l'auteur parvient à renforcer l'illusion de réalité de ses fictions : troublé et convaincu de la possible réalisation des prouesses du héros, le lecteur ne sait plus si les récits ne sont qu'illusion de réalité ou vérité dont il doit s'émouvoir. La fiction rattrape la réalité, au point de brouiller les repères et augmenter les effets merveilleux savamment distillés de diverses manières dans les œuvres.

L'auteur use aussi du puissant organe qu'est la presse. Il rapporte des articles de journaux, plus réels que fictifs. Les médias écrits représentent le principal moyen d'information et de culture à cette époque. Ainsi, en insérant aux deux niveaux les journaux, il donne un poids supplémentaire aux récits, que ce support extérieur semble légitimer. Cela se constate dans le roman. Les noms de journaux, existants à la Belle Époque, sont mentionnés par l'auteur quand il retranscrit les articles : « *Le Grand Journal* »³⁹⁹ ou « *Le Matin* »⁴⁰⁰ ou bien le journal rapportant la réponse de Lupin. Les personnages de la diégèse en usent aussi, comme lorsqu'ils se font passer de « main en main » le journal dans lequel Lupin fait des « révélations stupéfiantes »⁴⁰¹. Quand bien même le héros favorise le merveilleux par ses articles, le faire par l'intermédiaire d'un journal rend à la fois l'explication davantage merveilleuse mais aussi plus plausible et réelle, car le journal est considéré comme une source de savoir et d'information. L'auteur suscite l'émerveillement et l'admiration par des faits extraordinaires révélant une intelligence hors du commun, mais étonne de par leur possibilité dans la vie réelle. Les aventures en deviennent véridiques pour le lecteur, qui en est ébranlé dans ses repères.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 70.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 117.

³⁹⁸ U. Eco, *De Superman au surhomme*, Grasset, 1993, p. 113.

³⁹⁹ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, *Op. Cit.*, p. 321.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 327.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 391.

Dernier point à soulever rapidement, car il en a été question précédemment : dans la narration et dans la diégèse, des personnages réels sont mentionnés régulièrement. Ou bien, à l'inverse, d'autres personnages fictifs sont présentés comme appartenant à la réalité. Les « Dreux- Soubise » cités dans *Le Collier de la reine* sont, par exemple, deux familles importantes de la noblesse française. Puissantes, elles possédaient effectivement des bijoux royaux. Nul doute donc que le lecteur, en découvrant cette intrigue, ne soit convaincu de son authenticité, puisque sont convoqués des noms suscitant respect et admiration du fait de leur position et par leur Histoire, d'autant plus que l'Affaire du Collier est elle aussi réelle et a été popularisée par le roman de Dumas ! Ainsi, les quelques ajustements que l'auteur fait subir aux faits pour y intégrer A. Lupin n'empêchent pas le lecteur de croire au récit. Justement, par tous ces détails, ses repères sont brouillés entre imaginaire et réel. « Louis Lacombe »⁴⁰² est aussi un personnage trompant le lecteur : à la Belle Époque, il existe bien un Louis Lacombe, un politicien. Dans la nouvelle, bien que décédé, ce personnage est présenté comme un « ingénieur » travaillant sur un projet intéressant pour le « Ministère de la Marine ». Le lien établi entre l'homme réel et le personnage fictif, ainsi que le fait de ne l'insérer dans l'intrigue qu'en tant que personnage secondaire puisque décédé, encourage le lecteur à douter. Il est ainsi davantage porté à croire à l'histoire car ses repères s'embrouillent, et celle-ci n'en est que plus passionnante. Dans le roman, c'est bien entendu le personnage de « l'Anglais »⁴⁰³ H. Sholmes, déformation de Sherlock Holmes, qui enrichit le récit et crée l'illusion. Outre-Manche, le détective littéraire de C. Doyle est considéré comme réel tant il est réaliste. Pour beaucoup, et encore aujourd'hui, le héros anglais crée la confusion tant il est considéré comme un gentleman ayant existé. En le faisant intervenir, M. Leblanc fait certes un clin d'œil intertextuel, mais surtout, il pose face à lui son héros français, renforçant l'illusion de leur réelle existence. Perdu entre ce qu'il sait vrai et ce dont il doute, émerveillé par ces surhommes, étonné par la vraisemblance de leurs actions, le lecteur est piégé avec plaisir.

Pour finir, le plus évident, mais bien délicat : le cas du narrateur. Si dans certains textes le narrateur est omniscient, dans d'autres, il est un personnage. Il est alors un témoin, dans la diégèse, des faits qu'il rapporte ensuite par la narration. Et ce double statut confère de la légitimité à ses dires, ou plutôt à ses écrits... D'autant que l'auteur, M. Leblanc, homme de lettre, ne se défend pas d'être ce narrateur-personnage ! Maurice Leblanc reconnaît recevoir les « confidences » du héros.

⁴⁰² M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, Op. Cit., p. 86.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 414.

Lui, homme et écrivain réel, apporte des « preuves nouvelles » pour expliquer des aventures extraordinaires que « l'existence même de Lupin rendrait impossible »⁴⁰⁴, grâce à sa présence dans la diégèse, et par ses « relations amicales » avec le héros des récits. Il se présente donc comme celui qui authentifie la véracité des aventures, le fait qu'elles aient bien eu lieu, ce qui rend poreuse la frontière entre la fiction et la réalité n'est plus. C'est le cas dès la fin de la première nouvelle, dans laquelle l'auteur, dès le début de la série lupinienne, cherche à faire percevoir les récits comme des anecdotes réelles. A cette fin, il donne des détails et se justifie : grâce à son « amitié » avec le gentleman-cambrioleur, qui lui rend visite à « l'improviste » dans « le silence de son cabinet de travail », il peut ainsi « reconstituer » les aventures et les « actes »⁴⁰⁵ d'Arsène Lupin, et les transmettre au lecteur, plus enclin à le croire... Il peut même en témoigner, comme dans *Le Sept de cœur*, drame dans lequel il est l'un des protagonistes et assiste aux événements extraordinaires du héros, chez lui, « à Neuilly, sur le boulevard Maillot »⁴⁰⁶, lieu de résidence existant dans la réalité non loin de là où habite réellement Leblanc dans la capitale⁴⁰⁷ ; ou dans *L'Aiguille creuse*, au chapitre 4, quand il assiste à l'entrevue avec Isidore Beautrelet, dans son propre appartement. Par les nombreux détails et le ton adopté, le narrateur est le lien, le « médiateur »⁴⁰⁸ entre réalité et fiction car il est aussi l'auteur, un écrivain connu. Lui étant réel et reconnu comme vrai par le lecteur, celui-ci est convaincu par ce qui est narré, quand bien même les faits seraient merveilleux, mystérieux.

Ainsi, pour brouiller les repères du lecteur l'auteur travaille différents procédés au sein de ses œuvres. Au niveau intradiégétique et dans la narration, il fait en sorte de créer la confusion dans l'esprit du lecteur, grâce à des ruses littéraires ou des effets stylistiques. Il manipule le lecteur de sorte que celui-ci croit à la véracité des aventures et des personnages. Cette ambiguïté réel/ fictif favorise l'émerveillement du lecteur ou augmente son étonnement. Encore une fois, son outil le plus efficace est le héros lui-même, qu'il s'ingénie à rendre plus que réaliste. Il fait en sorte de présenter une personne et non un personnage, il construit un mythe.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰⁶ J. Derouard, *Le Dictionnaire d'A. Lupin*, « Neuilly-sur-Seine », Encre, 2001.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁰⁸ J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux. Op. Cit.*, p. 241.

❖ La fusion des repères : présenter un Arsène Lupin plus vrai que littéraire

« Seul Arsène Lupin est Lupin » dit D. Blonde⁴⁰⁹. Cette expression prend tout son sens lorsqu'on analyse un peu plus en profondeur les œuvres se rapportant au gentleman-cambrioleur. Et si cette expression semble si vraie, c'est parce que l'auteur a su façonner un héros tout à fait unique. Comme cela a été expliqué quelques lignes plus haut, M. Leblanc ne s'est pas contenté de poser un cadre réaliste, ou d'user de stratégies narratives pour brouiller les repères du lecteur : son héros est la source première d'émerveillement mais aussi d'ancrage dans la réalité, augmentant l'illusion de réel, et ce par différents aspects.

Pour donner à son personnage une épaisseur, au-delà de l'aspect physique, l'auteur dote le héros d'un passé, d'une histoire personnelle, qui explique sa situation et ses actes. Il est possible pour le lecteur d'en découvrir des bribes tout au long des œuvres. Ses origines sont mentionnées dans *Le Collier de la reine*, par exemple. Dans la première partie de la nouvelle, le lecteur découvre sa mère « Henriette », femme courageuse qui s'est « fâchée avec sa famille pour épouser une sorte d'ouvrier »⁴¹⁰ et donc troqué sa noblesse pour le tablier de servante chez les Dreux-Soubise à la mort de son époux avec son fils. Plus loin, on apprend qu'elle a été « congédi[ée] », puis qu'elle est « tombée subitement malade » et qu'au « bout de six ans, Henriette mourut »⁴¹¹. Le lecteur comprend donc que le petit « Raoul », nom de naissance de Lupin, a eu une enfance mouvementée. Et à la fin de cette nouvelle, il sait que Lupin est bien cet enfant, qui a dérobé le fameux collier. Ainsi, si le lecteur sait par cette nouvelle que Lupin est un voleur depuis sa jeunesse, son acte est « compris » par le contexte et ses origines. Il suscite ainsi l'empathie et l'admiration, tout en posant des bases d'existence au héros en le reliant à un objet réel qu'est le Collier en esclavage de la Reine. Par ces détails, le lecteur comprend également que le père du jeune Lupin était un roturier, et qu'il est décédé depuis de nombreuses années. Dans *L'Évasion d'A. Lupin*, lorsque le héros explique sa prise de « jiu-jitsu », le « udi-shi-ghi »⁴¹², cela se rapporte à l'une des professions de ce père mystérieux, professeur de gymnastique. Il fait de même dans le roman, comme par exemple lorsque dans le dernier chapitre, il est question d'une autre « mère » de Lupin, celle qui l'appelle « mon petit » dans les aventures, un personnage réapparaissant et important, la bonne « Victoire qu'il affectionne, celle qui l'a « élevé », sa « vieille complice »⁴¹³ qui veille et continue de lui prodiguer soins et amour.

⁴⁰⁹ D. Blonde, *Les Voleurs de visage. Op. Cit.*, p. 49.

⁴¹⁰ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur.*, *Op. Cit.*, p. 68.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 70.

⁴¹² *Ibid.*, p. 51.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 447-448.

Ces éléments biographiques, délivrés par touches par l'auteur, expliquent l'histoire du héros. Il semble davantage réel, puisque, comme chaque être, il a des racines, un passé, une expérience de vie l'ayant rendu tel que le lecteur le connaît. Sans justifier sa conduite, l'auteur donne au lecteur des raisons d'admirer l'homme A. Lupin et de s'y attacher. Le lecteur ressent des émotions, telles que la compassion, l'empathie et l'admiration, comme pour un ami, ou du moins pour une personne qu'il connaît. La proximité entre le lecteur et le héros est renforcée par les informations personnelles et temporelles données par l'auteur. Il en donne même tellement que les passionnés sont parvenus à retracer toute la vie d'A. Lupin avec précision, tels J. Derouard et sa biographie présente dans les tomes de la collection des *Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, ou A-F Ruaud avec son ouvrage *A. Lupin, Une vie*. A l'image d'une personne vivant dans la réalité, A. Lupin est pourvu de souvenirs et d'une histoire le rendant plus authentique, faisant l'objet d'études pour comprendre l'homme. Le degré de précision et de cohérence des détails à son sujet dans la série fait vaciller les certitudes du lecteur, qui en vient à être persuadé de son existence.

De plus, Arsène Lupin est pourvu d'une personnalité singulière. Ce n'est pas un personnage sans épaisseur, sans caractère, qui ne serait pas fouillé. Au contraire, il n'est pas « réductible à son apparence »⁴¹⁴ parce que l'auteur le développe au fil des aventures. La série Arsène Lupin dure jusqu'à la mort de son auteur, puisqu'il était encore en train d'écrire sa dernière aventure en 1941. Cette longévité permet à l'auteur de constamment enrichir son héros, afin qu'il entre dans le quotidien de son lecteur comme quelqu'un qu'il connaît. Et, bien que cela accroisse le risque d'anachronismes ou de contradictions, les intrigues se recoupent et se perpétuent avec cohérence. Cela est possible principalement parce que le héros est développé et présente une personnalité propre, un caractère. L'auteur ne se contente pas de le décrire physiquement ou de faire un personnage type, ce qui est d'ailleurs impossible vue les caractéristiques du héros ! Maurice Leblanc dévoile ses qualités et ses défauts dans les divers épisodes, il fouille et s'appuie sur des détails pour le développer. Arsène Lupin est ainsi rendu plus humain et plus vrai : l'auteur parvient à donner l'illusion de décrire et présenter quelqu'un de réel, avec des détails physiques caractéristiques le rendant unique, des forces et des faiblesses. Prenons quelques exemples. Le narrateur attire l'attention du lecteur sur « ses yeux particuliers, sa forme spéciale de figure, son geste propre, sa silhouette et son caractère »⁴¹⁵. Ces points particuliers lui permettent de retrouver son ami derrière ses masques et déguisements et métamorphoses.

⁴¹⁴ D. Blonde, *Les Voleurs de visage*, Op. Cit., p. 48.

⁴¹⁵ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman- cambrioleur*, Op. Cit., p. 21.

Ganimard, lui, reconnaît son « rire d'enfant » et « l'expression »⁴¹⁶ émanant de son visage. Dans *L'Aiguille creuse*, le narrateur le reconnaît aussi grâce à « son rire jeune et clair » teinté « d'ironie »⁴¹⁷. Quant à Beautrelet, il a tout loisir de l'observer lors du dénouement à Etretat, et tout au long du roman de constater sa vitalité, sa forme physique ou encore « ses bras puissants »⁴¹⁸. Ces précisions physiques, d'un héros en perpétuelle transformation, donne des repères au lecteur, qui peut s'y attacher pour se forger une image mentale du jeune homme. Mais en dehors de cela, les œuvres dévoilent aussi les faiblesses et les qualités morales du héros, ce qui lui donnent de l'humanité, ce qui le rend sensible, vulnérable ou fort. Dans tous les cas, cela provoque chez le lecteur sympathie voire admiration et émerveillement. Par exemple, son sentimentalisme est mis en avant dans la première et la dernière nouvelle du recueil, dans lesquelles Miss Nelly influe sur l'attitude du héros. Dans le roman, c'est son amour pour Raymonde qui dicte sa conduite. Le lecteur le constate, notamment à la fin, lorsque Lupin avoue vouloir abandonner sa vie de voleur pour ne plus « rougi[r] quand les yeux de Raymonde [le] regarderont »⁴¹⁹, car il en est amoureux. Les paroles de Lupin, travaillées par la ponctuation, le vocabulaire et ses figures de style, traduisent son émotion : « 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 », et plus loin : « de toutes les joies effrénées que j'ai goûtées dans ma vie d'aventures, il n'y en a 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... »⁴²⁰. Pour la lectrice, ce passage est encore plus touchant que pour le lecteur, qui lui comprend les sentiments de l'homme amoureux. Dans les deux cas, le personnage, en ayant de fortes émotions telles que celle-ci, paraît plus réel et touche celui/ celle qui lit et oublie qu'il s'agit d'une fiction. De manière différente, c'est aussi en évoquant les échecs du héros que l'auteur arrive à cette fin. Cela ressort de la nouvelle *Le Coffre-fort de Mme Imbert*, par laquelle le héros est découvert par le lecteur comme « l'apprenti », le « vulgaire gogo » qui se fait « duper »⁴²¹. Quant au roman, il dévoile aussi certaines faiblesses d'Arsène Lupin, des défauts qui le trahissent et le rendent vulnérables, tels « ces moments d'exaltation, de ces expansions un peu romantiques, théâtrales à la fois et bon enfant, où il lui échapp[e] certains aveux »⁴²²...

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 356.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 449.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 446-448.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 448.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 113.

⁴²² *Ibid.*, p. 409.

Ou bien son « grand défaut de croire [ses] combinaisons infailibles » et « d'oublier »⁴²³ le talent des autres par orgueil, comme l'explique Beautrelet. Son orgueil donc, son principal défaut inhérent à son statut de surhomme, n'est pas minimisé dans les œuvres, ce qui équilibre les qualités et dons « extraordinaires », admirables d'Arsène Lupin, largement mis en avant. Le personnage est merveilleux par son « génie », son intelligence et son organisation puissante, mais cette image est contrebalancée par ses travers humains et masculins. Il est ainsi perçu comme un être réaliste bien que peu ordinaire. Arsène Lupin est un personnage plus vrai que nature, qui sort du cadre de la fiction par sa personnalité forte aux multiples facettes, attachante pour le lecteur connaissant le héros et son histoire depuis peu ou longtemps, qui peut se retrouver dans certaines de ses faiblesses, ou du moins les comprendre et les accepter, comme on le fait pour un ami.

Enfin, il y a également le fait que le personnage côtoie un homme réel, et soit placé dans la réalité, dans la société de son temps. Maurice Leblanc ne dresse pas seulement le portrait d'un homme. Il ne fait pas que stimuler l'imagination par des détails visuels ou des caractéristiques morales. Il a également donné au lecteur un visage, une voix et une écriture à Arsène Lupin, sur la scène publique. Quel meilleur moyen pour le faire entrer dans la réalité, et ainsi la faire fusionner avec la fiction que de présenter au lecteur le « vrai » Arsène Lupin ? Et de lui donner pour ami intime et porte-parole son auteur ? Tout au long de l'existence de M. Leblanc, à partir du moment où A. Lupin est devenu un personnage, il n'a pas hésité à entretenir l'ambiguïté sur la potentielle réalité du héros. Déjà, dans les récits, Lupin dit de lui qu'il est le « seul homme à qui [il se soit] montré sous son véritable aspect »⁴²⁴. Cela enveloppe l'identité du héros de mystère, mais le fait que M. Leblanc puisse le reconnaître signifie qu'il peut être réel. Son ami de longue date raconte ses aventures, mais il les met aussi en scène et les fait vivre à la radio. Arsène Lupin se retrouve avec une voix. Les repères du lecteur sont embrouillés, car le héros se voit doté d'un repère auditif. Plus tard, l'illusion est renforcée par un cliché sur lequel M. Leblanc et Lupin posant ensemble ; donnant cette fois un aspect visuel au lecteur, image qui d'ailleurs deviendra l'ombre du gentleman- cambrioleur. Et puis, dans de nombreux articles, Maurice Leblanc parle d'Arsène Lupin comme de son ami, comme quelqu'un de vivant, telle cette réponse dans une interview au sujet de la venue d'étudiants d'Oxford : « Lorsque je lui eus raconté ce petit incident, il a pleuré de joie »⁴²⁵, ou bien il publie aussi sa signature par exemple.

⁴²³ *Ibid.*, p. 353.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 356.

⁴²⁵ Interview de M. Leblanc par *Le Figaro* en 1927, reprise par J. Derouard dans « Maurice Leblanc », *Op. Cit.*, p. 1207.

Il le mentionne, donne des anecdotes, rapporte des conversations dans des interviews, parle de lui comme d'une personne réelle, qu'il côtoie et avec qui il a vraiment des liens. Ainsi, il renforce l'idée que le personnage n'est pas seulement le héros d'aventures fictives, mais qu'il a bien une dimension réelle. Il brouille les repères du lecteur, fait naître des doutes et le trompe. Il crée du merveilleux en enveloppant A. Lupin de mystère tout en favorisant la proximité avec le lecteur. Plus proche car il a un visage, une enveloppe physique, des particularités reconnaissables. Et ceci de plus en plus au début du XX^e s, période où le cinéma permet de véhiculer l'image du héros à travers le monde. En revanche, si cela favorise le succès des œuvres et augmente la popularité du personnage, la confusion ne touche pas que le lecteur. Maurice Leblanc tombe lui aussi dans son propre piège... Plus il vieillit, plus l'auteur a du mal à distinguer le monde réel de la fiction. A force de travailler sur les textes littéraires et l'image de son héros en vue de persuader le lecteur de l'existence de Lupin, lui-même finit par penser que le héros est un réel cambrioleur. Dans son cabinet de travail du Clos Lupin à Etretat, il tient des conversations avec le gentleman, certain qu'il est caché dans une des pièces secrètes qu'il a fait aménager, par exemple. Quand il participe aux activités de la petite ville, on écrit que « Maurice Leblanc était là, et l'ombre d'A. Lupin planait dans la salle »⁴²⁶ et à la fin de sa vie, il n'hésite pas à faire condamner ses portes de jardin ou à contacter les forces de l'ordre, inquiet, car il croit que son héros, peu reconnaissant, va venir le voler ! Il faut dire qu'Arsène Lupin, cet « excellent ami »⁴²⁷, fait partie du quotidien de l'écrivain depuis des dizaines d'années, et qu'il l'a tellement présenté au monde comme réel qu'il est presque compréhensible que l'illusion le perde aussi. Cela démontre bien à quel point les procédés rendant A. Lupin et ses aventures admissibles et authentiques sont efficaces.

Ainsi, si les aventures d'A. Lupin sont si merveilleuses, c'est aussi parce qu'elles sont insérées dans la réalité, se confondant avec les faits réels. Par de multiples procédés, M. Leblanc forge un personnage qui acquiert sa place dans la société de la Belle Époque. Le cambrioleur, au fil de ses exploits, voit sa renommée grandir autant que sa dimension réelle auprès du lecteur. Son histoire personnelle s'enrichit autant que sa personnalité, qui, malgré ses évolutions, conserve des traits uniques. Les stratégies de M. Leblanc atteignent donc leur but. Plus important encore : il construit la légende, le mythe de son gentleman-cambrioleur. Mais ce mythe est en perpétuelle évolution. Et, derrière le surhomme et ses aventures, se dévoilent la philosophie de l'œuvre de M. Leblanc et ses idéaux au fil du temps.

⁴²⁶ Article du *Mémorial cauchois* de 1935, cité par J. Derouard dans « Maurice Leblanc », *Op. Cit.*, p. 1203.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 1208.

II) La métamorphose d'A. Lupin : évolution d'un mythe et philosophie de l'œuvre de Maurice Leblanc

Arsène Lupin est l'un des héros dont la renommée n'a pas diminué encore aujourd'hui, et à travers le monde. C'est un « personnage connu de tous », car il est un « véritable personnage d'aventures » faisant partie de « la mémoire collective », du « patrimoine imaginaire »⁴²⁸. Il appartient à la famille des surhommes, des héros hors du commun qui peuplent la Littérature, et dont les caractères présentent des points communs. A l'époque où A. Lupin se fait connaître, il n'est pas le seul à occuper le devant de la scène. Il la partage avec d'autres figures littéraires déjà connues du lecteur, et toujours populaires aujourd'hui : Rocambole, Fantômas, Rouletabille, Sherlock Holmes, ou encore les héros dumasien, même si ceux-ci appartiennent plutôt aux années 1840-1850. Il est pertinent de remarquer que ces héros ne sont pas tous les mêmes types de personnages. Bons ou méchants, ils sont pourtant source d'émerveillement. Il est donc intéressant de s'interroger sur le liens entre ces surhommes et l'Arsène Lupin de Leblanc : dans quelle mesure ceux-ci sont-ils une source d'inspiration pour enrichir le héros et construire son mythe, quels parallèles est-il possible de repérer, et comment cela se traduit-il dans les œuvres du corpus ? De plus, le mythe du gentleman- cambrioleur s'est ancré dans la culture dès son apparition à la Belle Époque, et son succès n'a pas faibli. L'une des raisons expliquant cela est la métamorphose du personnage au fil du temps, qui lui permet de toujours attirer le lecteur et qui traduit les idéologies de son auteur et de son temps. Bien qu'il soit un héros merveilleux de par sa personnalité et ses actes, Arsène Lupin évolue : le jeune voleur de la fin du XIX^e siècle ne présente pas les mêmes connotations idéologiques que le héros de l'après-guerre par exemple. S'intéresser et étudier la philosophie de l'œuvre lupinienne permet alors de comprendre la volonté de l'auteur d'insérer le merveilleux et en quel sens il sert à donner une signification aux aventures du héros.

Enfin, cette étude se clôturera par un bref retour au présent, pour constater qu'Arsène Lupin n'a jamais été oublié au cours du XX^e siècle, et que grâce au travail de son auteur et à la volonté de passionner, de perpétuer le mythe, ce héros littéraire émerveille, surprend et fascine toujours autant.

⁴²⁸ R. Bellet, *L'Aventure dans la Littérature populaire au XIX^e s.*, Op. Cit., p. 78.

❖ Des inspirations littéraires pour un surhomme extraordinaire

• Des héros inspirants et évoqués

Arsène Lupin est l'un des « surhomme[s] du roman populaire »⁴²⁹. L'un parce qu'il n'est pas le seul à faire parler de lui à la fin du XIX^e. Depuis le début de ce siècle, des personnages singuliers s'inscrivent dans la Littérature. Sue, Dumas, ou plus tardivement Gaston Leroux ou Conan Doyle, sont des auteurs ayant fabriqué des surhommes. Les héros évoluent dans le même laps de temps et présentent des caractéristiques communes. Arsène Lupin est l'un des derniers nés de cette famille de surhommes. Il est alors intéressant de chercher à mesurer l'inspiration que ses aînés ont pu donner à Maurice Leblanc pour la création du héros ou de ses aventures, et quelle est sa part d'originalité. Car, au départ, Arsène Lupin n'est pas censé être un héros réapparaissant, et la première nouvelle parue devait être la seule. Maurice Leblanc ne crée, initialement, l'univers de Lupin que pour une aventure ne voulant pas se voir lié, d'un point de vue littéraire, par un personnage récurrent, ne croyant pas au succès de ce genre de héros. Ce n'est qu'en se rendant compte de celui de la première nouvelle et de l'enthousiasme du lecteur que l'auteur plie aux sollicitations de réécrire une aventure. Mais si les prémisses d'un aventurier sont déjà ébauchées dans l'une de ses œuvres antérieures à la série, les récits mettant en scène A. Lupin sont beaucoup plus travaillés. Ainsi, lorsque Maurice Leblanc présente Arsène Lupin au lecteur, le personnage n'est pas totalement construit, mais il n'est pas un « brouillon » inabouti. D'ailleurs, il évolue tout au long de son existence, au fil des épisodes.

L'auteur a pu prendre pour référence les héros déjà en vogue, qu'il admire. Il ne s'est d'ailleurs jamais caché de ses sources d'inspiration. E. Poe par exemple, l'a inspiré dans ses intrigues, cela a été explicité dans une partie précédente, notamment concernant l'aspect policier. Mais il n'est pas le seul auteur auquel se reporte M. Leblanc. Tant pour son héros que pour les personnages ou situations, d'autres références sont inscrites en filigrane dans les textes des aventures. Prenons quelques exemples du corpus pour appuyer ce fait. Le rapport entre A. Lupin et les héros dumasien, eux aussi surhommes merveilleux et complexes, se remarque dans différents détails. Dans *Le Sept de cœur*, Arsène Lupin se cache derrière l'identité du « dévoué Salvador »⁴³⁰. Salvador est un personnage des *Mohicans de Paris* de Dumas, roman lui-même inspiré des *Mystères de Paris* de Sue. Roman historique, l'œuvre de Dumas présente Salvador comme un surhomme.

⁴²⁹ U. Eco, *De Superman au surhomme*, Op. Cit., p. 8.

⁴³⁰ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, Op. Cit., p. 93.

Prince privé de son titre et lésé, déguisé en roturier de basse condition, le héros est le chef d'une bande se rebellant contre le pouvoir en place. Le personnage émerveille dans le récit mais s'auréole également de merveilleux aux yeux du lecteur. Il est une figure de rébellion contre l'autorité, audacieux et digne d'admiration, qui génère respect et crainte. Il en est de même dans la nouvelle, notamment lorsqu'on analyse la personnalité d'A. Lupin. Le héros agit dans le secret, en envoyant d'abord des articles jetant quelques « clartés... confuses » sur l'affaire, ou dévoilant une « menace brutale ». L'autre avatar de Lupin, Daspry, attire l'attention sur la capacité « du personnage mystérieux » à résoudre l'affaire, lui « qui tire tous les fils », qui a « une action invisible et toute- puissante »⁴³¹, qui peut être le sauveur comme l'indique la signification de son nom. L'ombre derrière laquelle le Salvador de Leblanc évolue suscite des émotions, et met encore plus en valeur la révélation finale de la réelle identité du personnage Arsène Lupin. Le rôle endossé par Lupin est un moyen pour Leblanc de faire un clin d'œil à l'un des personnages fictifs ayant pu l'inspirer. De plus, nombreux sont les héros de Dumas ayant acquis le statut de surhomme, comme A. Lupin. Les œuvres dumasienne sont, en effet, elles aussi empreintes de merveilleux grâce à l'insertion de motifs et de stratégies littéraires de la part de l'auteur, qui façonne les héros aux qualités et charisme extraordinaires. Nul doute que Maurice Leblanc, féru des œuvres de ses pères, connaît et a compris l'esthétique de son prédécesseur. Bien que les aventures de Lupin ne forment pas un ensemble historique comme celles de Dumas, il est toutefois possible de remarquer des points communs entre les esthétiques des œuvres, notamment autour de la notion de surhomme, donc dans le traitement des personnages. Une autre référence à Dumas, est contenue dans *L'Aiguille creuse*. Lorsque Beautrelet comprend que l'énigme se rapporte à un lieu de Normandie, il mentionne différentes affaires reliant Lupin au « triangle cauchois »⁴³². Or, les connaisseurs de Lupin savent qu'en réalité, le choix de ce lieu est lié à une autre aventure particulière du héros : le duel contre la Comtesse de Cagliostro, fille de Joseph Balsamo. Or, l'histoire réelle du Comte de Cagliostro a inspiré l'auteur français, puisque Joseph Balsamo est aussi un personnage important du roman du même nom, de Dumas. M. Leblanc reprend à la fois les faits historiques et des détails de l'œuvre fictive dans son récit. Ainsi, l'œuvre de Dumas est insérée par touches, gravitant autour de son héros ou source d'inspiration pour celui-ci.

Le personnage de Beautrelet, lui, est à mettre en parallèle avec un autre héros de la Belle Époque très connu du public, dès 1908. Si le lecteur d'aujourd'hui fait encore le rapprochement, nul doute que c'est parce qu'il est à remarquer.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 91.

⁴³² *Ibid.*, p. 412.

Il s'agit de Joseph Rouletabille, personnage récurrent de Gaston Leroux. Comme Beutrelet, il est un « tout jeune homme » au style un peu particulier, portant « un pantalon trop court et une jaquette trop étroite »⁴³³. Au début de l'aventure, il se présente comme « collaborateur occasionnel » pour « plusieurs journaux », à l'image de Rouletabille, journaliste. Et tout au long de l'intrigue, il s'avère être l'adversaire redoutable, l'ennemi auquel se heurte Arsène Lupin. Beutrelet est le personnage permettant à l'œuvre d'être équilibrée et de relancer le récit grâce aux rebondissements que sont ses révélations. Il permet aussi au lecteur d'avoir des réponses, puisqu'il est le détective qui éclaire par « raisonnement et par logique »⁴³⁴ les ténèbres que Lupin épaissit volontairement. Il entretient une relation ambiguë avec le héros, puisqu'il cherche à le vaincre, mais en même temps il en est admiratif et ne facilite pas son arrestation, puisqu'il se borne à résoudre le mystère. Or, Leroux use de la même stratégie littéraire, dans *Le Mystère de la chambre jaune*, par exemple, ou *Le Parfum de la dame en noir*, œuvres dans lesquelles Rouletabille est opposé à Larsan, adversaire par lequel il est émerveillé et effrayé en même temps. Grâce au jeune détective étonnant, le mystère est résolu, mais n'amène pas à l'arrestation. Cela dit, Rouletabille possède aussi des caractéristiques du surhomme qui le rapprochent d'A. Lupin, comme le rappelle U. Eco, notamment. Quant au rapport et l'usage des médias, il est un des points de similitude entre leurs esthétiques de romancier d'aventures populaires et policières. D'ailleurs, Leblanc n'avait pas honte qu'on remarque leur même inspiration dans leur travaux, comme il le révèle dans une lettre à l'épouse de G. Leroux en Avril 1927 : « On a rapproché nos deux noms et nos deux œuvres. C'est un honneur dont je suis fier »⁴³⁵.

L'autre personnage de fiction à mettre en relation avec A. Lupin, bien que cette fois il ne soit pas cité dans les œuvres, est Fantômas. Mais il est important d'en faire mention, car il permet de relever un aspect important dans la personnalité d'A. Lupin : le fait que le gentleman- cambrioleur soit « un hors-la-loi sans cruauté, un voleur mis avec grâce, dépourvu de scrupule mais riche de sentiments humains, ridiculisant la police mais sans effusion de sang »⁴³⁶, contrairement à son pendant négatif. En effet, les deux personnages, semblent tous les deux réels au lecteur, appartiennent à la même catégorie, mais sont fondamentalement différents. Et cela génère des émotions contraires chez le lecteur et donc dans la perception du héros.

⁴³³ *Ibid.*, p. 316.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 334.

⁴³⁵ Lettre de M. Leblanc, reprise dans J. Derouard, « Maurice Leblanc », *Op. Cit.*, p. 1199.

⁴³⁶ U. Eco, *De Superman au surhomme*, *Op. Cit.*, p. 107.

Bien que Fantômas présente les traits inhérents au surhomme, il ne suscite pas l'émerveillement comme A. Lupin. Alors que celui-ci fait sourire car il est sympathique au lecteur de par ses qualités et sa manière de mener ses aventures, Fantômas, lui, fait peur. C'est comme s'il était le revers de la médaille, le pendant négatif du bandit. Tandis qu'A. Lupin est populaire et attire la sympathie, Fantômas, lui, semble réel à cause de sa cruauté et la peur qu'il génère. Le lecteur de la fin du XIX^e siècle ne peut que faire la comparaison entre les deux personnages, devenus tous deux mythiques, mais pour des raisons bien différentes. On peut donc dire que si l'Arsène Lupin de M. Leblanc se rapproche du héros de Souvestre et Allain pour son aspect masqué aux multiples identités mystérieuses et sa profession de hors-la-loi, il se distingue complètement de ce personnage effrayant par une personnalité lumineuse et attirante.

Enfin, il y a un autre héros littéraire mentionné, et même actif, dans les aventures d'A. Lupin. « Herlock Sholmes », anagramme de Sherlock Holmes, le « grand policier anglais »⁴³⁷, dont l'auteur n'a pas voulu prêter le nom... Et pour cause, Leblanc en fait le vaincu et Lupin le vainqueur ! L'auteur rappelle subtilement qu'il emprunte le héros à son confrère anglais Conan Doyle en le définissant comme un personnage « sembl[ant] être forgé de toute pièce par l'imagination d'un romancier »⁷⁴. Pourtant, dans les œuvres de M. Leblanc, Herlock Sholmes n'est pas évoqué comme personnage imaginaire, il est aussi réel que Lupin. Les deux héros se trouvent confrontés l'un à l'autre dans les diégèses, présentés comme s'il étaient tous les deux réels. Par exemple, dans *L'Aiguille creuse*, le narrateur évoque « la rencontre de Lupin et de Sholmes, dans le café de la Gare du nord » et se « rappelle » les « deux combattants »⁴³⁸ en ce lieu réel, et en sa présence à lui, un témoin qui existe dans la vraie vie. D'ailleurs, le détective anglais y est bien présenté comme un fameux détective, capable de tout résoudre, dans la dernière partie, et joue même un rôle important dans le dénouement. Toutefois, dans la dernière nouvelle, *Herlock Sholmes arrive trop tard*, le héros n'est pas tout à fait comme le détective anglais initial. L'auteur le modèle pour en faire l'un de ses personnages, et transforme physiquement le héros tout en faisant référence au mythe anglais, et M. Leblanc ne se prive pas de faire allusion au héros de fiction avec humour, notamment lorsqu'il écrit :

On fut un peu déçu, [il] différait si profondément de l'image qu'on se faisait de lui. Il n'avait rien du héros de roman, du personnage énigmatique et diabolique qu'évoque [...] l'idée de H. Sholmes .⁴³⁹

⁴³⁷ M. Leblanc, *Arsène Lupin Gentleman-cambrioleur*, Op. Cit., p. 126.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 359.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 137.

L'auteur s'inspire donc de la légende anglaise (au point que sir C. Doyle lui demande de le transformer). Par exemple, dans la description qu'il donne de lui : « un homme d'une cinquantaine d'années, assez fort, la figure rasée, et dont le costume précisait l'aspect étranger », mais il porte une « lourde canne » et une « sacoche »⁴⁴⁰. Cependant, l'auteur normand ne transforme pas ce pour quoi H. Sholmes est connu, c'est-à-dire, résoudre des enquêtes. S'il est au château de Thibermesnil, et intervient dans l'affaire de l'Aiguille creuse, c'est pour déchiffrer les énigmes et « les secrets à découvrir »⁴⁴¹. M. Leblanc use donc du héros fictif en le traitant comme un personnage réel. Possédant lui aussi son mythe, S. Holmes est un personnage littéraire ayant dépassé la fiction. Mais dans les aventures d'A. Lupin, cette figure connue est remaniée, ou bien comparée à la fictive. Cela prête à sourire mais fait vaciller les repères du lecteur, car il croit autant à Lupin qu'à Holmes ! M. Leblanc joue de cette ambiguïté pour mettre davantage en relief son personnage et le rendre plus authentique. Puisque le lecteur est convaincu de l'existence de Sholmes, alors en l'insérant dans les aventures de Lupin, celui-ci ne peut qu'être lui aussi plus réel. Il justifie l'existence réelle d'un personnage fictif par un autre personnage fictionnel considéré comme réel. Les deux surhommes conservent tous leurs aspects extraordinaires, et en gagnent même, grâce à la présence de l'autre. La dimension surhumaine des talents de Sholmes comme détective est décrite, par exemple par les personnages de la diégèse qui le désignent comme « le plus extraordinaire déchiffreur d'énigme »⁴⁴², ou par le narrateur qui mentionne ses capacités à résoudre les affaires les plus délicates comme celle de l'Aiguille. Ainsi, lorsqu'il rencontre A. Lupin, héros au statut surhumain, l'aspect merveilleux est mis en valeur, ce qui accroît celui des personnages. Par exemple, celle-ci est décrite dans la nouvelle : « spectacle émouvant » où les héros sont « puissamment armés, tous deux vraiment supérieurs et destinés fatalement par leurs aptitudes spéciales à se heurter »⁴⁴³. Ce passage est vraiment très intéressant car l'auteur y insère des locutions merveilleuses et le champ lexical du surnaturel pour les deux surhommes. Et il attise la curiosité du lecteur, tout en instillant l'idée d'une nouvelle rencontre marquante entre eux. Il construit ainsi le mythe d'A. Lupin en s'appuyant sur la dimension merveilleuse du personnage anglais. Quant aux motifs policiers des aventures de Lupin, tel le fait que le héros résolve des intrigues grâce à sa raison, son intelligence sur les faits, comme dans *La Perle noire*, *H. Sholmes arrive trop tard* ou *L'Aiguille creuse*, ils rappellent également l'esthétique de l'écrivain anglais.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 126.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 137.

Sherlock Holmes, ou plutôt Herlock Sholmes, est donc aussi un modèle pour M. Leblanc, qui l'utilise même dans ses œuvres pour rehausser son héros, le légitimer et faire de lui un surhomme.

Dans les aventures d'A. Lupin, des figures littéraires sont convoquées. Ainsi, au-delà de souligner sa culture, les références de l'auteur à d'autres surhommes permettent de façonner un héros légendaire. Malgré cela, il reste unique, seul héros de son type.

- **Arsène Lupin, un héros unique**

Le héros n'est pas un composite d'autres surhommes. Bien que des sources d'inspiration littéraires soient repérables dans les aventures du gentleman- cambrioleur, M. Leblanc ne s'est pas contenté de superposer certaines caractéristiques, ou de reprendre des éléments esthétiques. S'il avait fait cela, son héros n'aurait pas eu grand intérêt, et n'aurait pas connu un tel succès. Plus probant encore, le mythe créé grâce à sa personnalité et ses aventures n'aurait pas perduré. Or, « seul Lupin est Lupin »⁴⁴⁴, il n'y a pas d'autre héros comme lui. Il a même été à son tour source d'inspiration, mais cela sera développé plus loin. A. Lupin est donc un héros unique. Cette singularité est mise en évidence dans la diégèse pour mieux la faire remarquer au lecteur. A nouveau aux deux niveaux des œuvres, l'auteur parvient à véhiculer l'idée que son héros est le seul de son type. Pour cela, il donne à A. Lupin des traits uniques le distinguant de tout autre personnage, de sorte que le lecteur ne peut le confondre avec aucun autre.

Dans les récits, Ganimard, l'ennemi policier du gentleman-cambrioleur, reconnaît quand il s'agit de Lupin, « le grand aventurier, le roi des voleurs »⁴⁴⁵. L'article définit singularise Arsène Lupin de tous les autres voleurs, le sépare de la foule d'individus exerçant : « Un coup de Lupin, ça diffère d'un autre coup comme un visage d'un autre visage », sa manière de procéder, c'est « sa signature »⁴⁴⁶, comme le dit Ganimard. Le « il » par lequel le héros mystérieux et merveilleux est évoqué dans ce même passage de *L'Aiguille creuse* démontre qu'il est différent des autres. Sa manière d'opérer, de voler rend le cambrioleur unique. En justicier, à sa façon, A. Lupin vole ceux dont le bien est mal acquis ou qui possèdent une fortune mais la gèrent mal, comme c'est le cas dans *La Perle noire*, l'intrigue de l'affaire Cahorn ou encore *Le Coffre-fort de Madame Imbert*. Le héros n'est pas un voleur comme tous les autres, il est un peu comme Robin des Bois... sauf qu'il ne rend pas les trésors aux pauvres, il le garde pour lui, « mauvaise habitude » dont il ne veut pas se départir. Un petit exemple est mentionné par le président du tribunal quand il évoque le passé de l'accusé : « A. Lupin peut être aussi celui qui sauva tant de gens par la petite lucarne du Bazar de la Charité... Et les dévalisa. »⁴⁴⁷ Le héros a son propre code d'honneur, sa morale qui le singularise du fait de « la situation sociale »⁴⁴⁸ qu'il a choisie, et le rend sympathique au lecteur.

⁴⁴⁴ D. Blonde, *Les Voleurs de visage*, Op. Cit., p. 49.

⁴⁴⁵ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman- cambrioleur*, Op. Cit., p. 331.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 331.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 432.

De plus, A. Lupin vole par amour de l'art, par passion pour l'aventure et pour le défi que représente le fait de voler des œuvres gardées farouchement. Il explique cela à Beautrelet : il souhaite être « libre de cambrioler »⁴⁴⁹. Lorsqu'ils sont tous deux dans l'Aiguille, Lupin fait faire le tour de l'édifice à son hôte et lui montre ses œuvres volées, ou plutôt « collectionnées avec patience dans tous les musées d'Europe »⁴⁵⁰ ou chez des particuliers, indignes de les apprécier à leur juste valeur. Il précise d'un « air stupéfait », qu'il s'agit des « toiles originales », car en amateur et fin connaisseur il ne pourrait garder des copies... Il qualifie ses trésors de « sacré[s] », « le meilleur du meilleur ». Lupin est donc plus qu'un voleur, il est un esthète, un amateur d'art, qui aime jouir des œuvres les plus belles, comme la Joconde. Cela implique aussi qu'il soit très cultivé et aime apprendre pour parfaire ses connaissances, au contraire de beaucoup de hors-la-loi, peu instruits. En cela, il est unique.

Arsène Lupin est le « gentleman- cambrioleur » par excellence, le mythe s'est donc construit autour de l'idée qu'il n'est pas vulgaire. Il est admiré par les foules dans les récits comme par le lecteur parce qu'il ne correspond pas au profil type du cambrioleur. Il est toujours élégant, respectueux des autres et n'aime pas le sang, ce qui n'est pas le cas des bandits dépeints. D'ailleurs, lui-même tient à s'en démarquer et méprise ces personnages, tels Danègre qu'il ne juge pas comme « un pauvre diable » mais un assassin, ou Brédoux qui n'a pas agi « selon la manière habituelle »⁴⁵¹ en blessant Beautrelet. Lupin, lui, fait preuve de bonnes manières, par exemple en prévenant ses victimes avec la plus grande courtoisie, comme l'illustre sa lettre au Baron Cahorn, ou en restituant les faits comme dans *Le Collier de la reine* ou celles du roman. Au-delà d'épater la galerie par son ton gouailleur, les lettres de Lupin reflètent son éducation et sa volonté de paraître un homme du monde. Même s'il est effronté ou insolent, Arsène Lupin s'exprime toujours avec un vocabulaire recherché et maîtrisé. Et il est galant avec les femmes, cela se constate dans toutes les nouvelles. Preuve de plus, il est tout à fait à l'aise dans les milieux élevés, comme parmi les convives des Dreux-Soubise, chez les Imbert ou le Comte de Gesvres. La légende du héros véhicule l'idée qu'il agit en monocle, gants blancs et haut de forme, tenue peu habituelle pour commettre des larcins. Mais cela renforce l'image d'un héros singulier, ce qui plaît au lecteur. Ce contraste entre sa carrière de cambrioleur et son apparence autant que sa personnalité fait de lui un héros unique qu'on ne retrouve dans aucune autre Littérature.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 358.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 436.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 358.

Enfin, il y a un dernier procédé qui permet à l'auteur de faire de Lupin un surhomme exceptionnel. Le personnage semble merveilleux au lecteur au point d'être réel, mais il est aussi merveilleux parce qu'il est réaliste. La combinaison de ces deux faits est un atout pour mettre en relief le héros parmi ses pairs. L'une des façons de le rendre merveilleux et réel est de lui octroyer différents rôles. L'auteur met cela en valeur dans sa narration. Dans les récits des aventures, le narrateur ne présente pas A. Lupin seulement comme le cambrioleur ou le policier. Il est décrit certes par l'expression gentleman-cambrioleur ou « voleur national » par Devanne, mais dans le recueil ressortent aussi les expressions « énigmatique personnage », « fantaisiste personnage »⁴⁵², ou un « audacieux personnage », « aventurier »⁴⁵³... Pas seulement des termes se rapportant à son activité illégale donc. Dans *L'Aiguille creuse*, il est le chef de bande, mais il est aussi « l'athlète » et le « dominateur »⁴⁵⁴, le « phénomène d'énergie et de puissance »⁴⁵⁵ et un « être vraiment disproportionné », un « génie »⁴⁵⁶ pour avoir découvert et compris le mystère de l'Aiguille, enfin à nouveau « un grand aventurier »⁴⁵⁷. Ces qualificatifs évoquent bien les multiples facettes du héros. Il en a été question dans les parties précédentes, Arsène Lupin joue différents rôles, mais dans sa nature même, l'auteur le dote de différentes 'casquettes'. S'il le qualifie d'aventurier, c'est parce qu'il occupe différents postes au sein même d'une histoire. Un aventurier vit des expériences de natures différentes desquelles il est au cœur, mais il ne vit pas des expériences ne développant qu'une facette de son personnage. De la même manière, A. Lupin est à la fois le voleur et le détective, l'enquêteur et le bandit, le hors-la-loi et la victime, le roturier et l'homme du monde. Il n'est jamais que l'un ou l'autre. Si l'auteur use d'un vocabulaire aussi étayé et le met dans des situations aussi variées, c'est pour montrer ses multiples aspects. Il en est unique. Dans de nombreuses œuvres, le héros a un don le qualifiant et autour de laquelle s'articulent les récits. C'est le cas dans *L'Aiguille creuse*, ou *La Perle noire*, ou encore *Le Sept de cœur*. Ici, le héros n'a pas qu'une activité, dans les multiples histoires mais aussi au sein de celles-ci. Il est de ce fait merveilleux car inclassable et nuancé. D'autant plus que l'auteur lui constitue un passé précis et daté, ce qui ancre l'individualité du héros chez le lecteur. C'est aussi ce qui fait de lui un surhomme digne d'admiration et de compréhension, donc un personnage unique, dans des œuvres littéraires singulières.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 360.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 395.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 420.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 449.

Ainsi, même si les œuvres de Maurice Leblanc présentent des parallèles avec d'autres héros de la Littérature du XIX^e siècle, elles conservent des particularités qui les distinguent. Arsène Lupin est un héros novateur parmi les autres surhommes de sa génération. Il est unique grâce à diverses méthodes de l'auteur pour le singulariser. Les œuvres sont donc très différentes de celles auxquelles le lecteur a accès à cette époque, mais cela lui plaît et l'embarque dans un autre univers, celui d'A. Lupin, le seul gentleman-cambrioleur de la Littérature, encore aujourd'hui. Bâti avec cette personnalité qui le distingue, il est aussi un héros en constante évolution, incarnant les aléas de son temps.

❖ Un surhomme en évolution, reflet de son auteur et de son époque

• Héros aux multiples visages : avec ou sans identité ?

Tout au long des aventures qu'il narre, Maurice Leblanc exploite toutes les facettes de son héros. En cela, il le renouvelle et permet au lecteur de ne jamais se lasser de le découvrir. En faisant entrer le nom d'Arsène Lupin dans la légende, le feuilletoniste le condamne à toujours exister. Mais cela est un défi pour l'auteur, qui a façonné un héros complexe. Pour ce faire, M. Leblanc joue de la personnalité de celui-ci. Sa capacité à se grimer devient symbolique, elle est un outil révélant les failles du surhomme tout en entretenant le mythe. La « pluralité de personnalités »⁴⁵⁸ et les multiples visages de Lupin génèrent une ambiguïté et un mystère autour de celui-ci. Le héros a beau avoir son identité et de traits propres, sa faculté à se métamorphoser engendre constamment le doute sur qui il est, au niveau intradiégétique et aux yeux du lecteur. Avec ou sans identité.... Qui est Arsène Lupin ? Voici la question que le lecteur, tout comme les autres protagonistes, se posent toujours. Cela suscite l'intérêt et l'émerveillement, c'est un atout formidable dans les aventures pour séduire le lecteur, mais cela est surtout un révélateur. M. Leblanc a fait le choix de ne jamais vraiment dissiper les ténèbres autour de son Lupin, et pourtant, derrière cet aspect versatile du héros, il est possible de remarquer que l'auteur a fait un travail subtil d'une grande finesse psychologique. Les mélanges identitaires du héros lui donnent une apparente superficialité, mais cela augmente au contraire sa profondeur. Analyser la manière dont l'auteur trace les contours et les replis de son personnage est donc passionnant pour comprendre ce que cache le masque initial. Cela révèle notamment une certaine mise en abyme du héros (qui se perd lui à force d'être d'autres). Et en s'appuyant sur l'ensemble de l'œuvre, il est intéressant de voir comme le personnage évolue, traduisant les mouvements de son époque.

Comme cela a été démontré précédemment, Arsène Lupin est un héros masqué, avouant ne s'être montré sous son vrai visage qu'au narrateur. Dans les diégèses ou dans la narration le héros ne se montre jamais vraiment sous son véritable jour... Et même s'il le fait, les personnages et le lecteur ne savent pas s'il faut y croire. Par exemple, dans la partie finale du roman, il apparaît sous le visage de Louis Valméras, censé être « le vrai Lupin »⁴⁵⁹. Est-ce la personnalité et le visage de Valméras porté par Lupin ou le vrai Lupin prenant un autre nom ? Le doute plane donc malgré tout pour le personnage et le lecteur.

⁴⁵⁸ R. Bellet, *L'Aventure dans la Littérature populaire au XIX^e s.*, Op. Cit., p. 79.

⁴⁵⁹ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse.*, Op. Cit. p. 432.

Autre illustration, la ressemblance de Vermont et Lupin dans la dernière nouvelle. G. Devanne remarque la « ressemblance » et la « physionomie identique »⁴⁶⁰ entre Vermont et une photographie de Lupin, mais l'idée que Vermont est Lupin ne fait que l'« effleurer »⁴⁶¹ lors du cambriolage, car il a confiance en Vermont et ne sait pas si le cliché est réellement le visage du cambrioleur. Comme le héros porte toujours un masque, il est difficile d'identifier qui est physiquement Lupin. En passant, cela démontre que l'auteur a dû accentuer ses spécificités de caractère, tel son rire, son intelligence et son exubérance insolente, ainsi les objets « symboles »⁴⁶² le définissant, comme sa tenue élégante, pour donner des repères et ancrer son personnage, puisque chaque description physique diffère selon les aventures et même au sein de celle-ci. Par exemple, sa « carte de visite lui confère un pouvoir magique et fait de lui un surhomme »⁴⁶³, car elle le désigne, lui et ses actes, même si physiquement il est méconnaissable. Ainsi, même s'il a des multiples apparences, Lupin reste unique.

Cependant, il est nécessaire de s'interroger sur la raison de ce brouillage identitaire dans l'oeuvre de M. Leblanc. Première idée, en présentant un héros capable d'être tout le monde, l'auteur favorise l'émerveillement. Au sein des récits, les autres personnages sont surpris quand ils apprennent sous quelle identité a agi A. Lupin, tel Isidore lorsqu'il le découvre sous les traits de Massiban ou de Valméras, ou bien ils sont dubitatifs voire effrayés, comme lorsque Lupin se désigne sous le nom de Floriani dans *Le Collier de la reine*. De même, le lecteur est étonné des multiples identités endossées par le personnage, mais il en est aussi dérouté. Dans le roman, Lupin jongle entre différents visages, chacun ayant un nom et des traits uniques, tout comme dans *Le Sept de cœur*, où il se présente sous deux alias différents : Jean Daspry pour le narrateur et Mme Andermatt, mais aussi Salvador pour eux et Varin, alors qu'en réalité il est un seul et même personnage, A. Lupin. Cela est perturbant pour le lecteur, forcé de se concentrer pour saisir toutes ces ambivalences. En revanche, si cela est un bon moyen pour susciter l'admiration du lecteur, séduit par cette habileté à se métamorphoser et à devenir plusieurs personnes à la fois, c'est aussi une manière de permettre à tous de s'identifier. Le surhomme est capable de prendre l'apparence de tout type d'homme. En présentant un homme aux « mille déguisements : chauffeur, ténor, book-maker, fils de famille, adolescent, vieillard, commis voyageur marseillais, médecin russe, torero espagnol »⁴⁶⁴, Lupin parle à tous.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁶² R. Bellet, *L'Aventure dans la Littérature populaire au XIX^e s.*, *Op. Cit.*, p. 79.

⁴⁶³ D. Blonde, *Les Voleurs de visages.*, *Op. Cit.*, p. 67.

⁴⁶⁴ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman-cambrioleur*, *Op. Cit.*, p. 12.

Il permet à chacun de penser qu'il peut être comme ce héros. Arsène Lupin émerveille également parce qu'il est mystérieux alors qu'il a l'identité de n'importe qui. Comme il est sans cesse quelqu'un de différent, du plus commun au plus extravagant ou distingué, il conserve une part d'ombre quant à sa réelle nature. Il est troublant pour le lecteur de ne pas pouvoir poser de visage sur un être aussi exceptionnel et imposant par ses actes. Il favorise donc la curiosité, et cela, l'auteur l'entretient au fil des œuvres, car il sait que c'est en générant ces émotions qu'il retient le lecteur. Multiplier les identités est donc un moyen de s'assurer du succès du héros et de ses aventures, dans lesquelles il est merveilleux de différentes manières.

Toutefois, cela révèle aussi l'envie de l'auteur de forger un héros compliqué et avec une épaisseur psychologique. M. Leblanc est un auteur de roman psychologique avant d'être le père d'Arsène Lupin, et cela se ressent dans ses œuvres pré-lupiniennes autant que dans la série. L'écrivain aime fouiller ses personnages, leur construire une enveloppe et une personnalité cachée expliquant leur façade. Loin d'être superficiels, les protagonistes de ses œuvres sont très travaillés. A. Lupin ne diffère pas. Il est vrai, dans sa première aventure, que le héros n'est pas très développé, et pour cause, il ne devait vivre que le temps de cet épisode. Mais au fil de ses aventures, M. Leblanc lui fait acquérir cette profondeur remarquable. Au cours du temps, aventure après aventure, l'auteur révèle un peu plus l'identité de son personnage, ou justement ce trouble identitaire. Le héros se construit sous la plume de l'écrivain, et devient un surhomme identifiable parmi tous. Un héros différent justement parce que son identité est troublante, à la fois très pesante et très absente. « L'ambivalence lupinienne »⁴⁶⁵ relative à l'identité ou non-identité du héros est le « leitmotiv » de ses aventures, ce qui le définit et le rend complexe, profond, donc passionnant. Par exemple, sa polynomie malade traduit son mal-être. Il usurpe des identités, les noms voire les physiques, ce qui lui permet de se démultiplier, de vivre plusieurs vies dans une seule existence, mais il ne peut pas s'empêcher de révéler qui il est et de brandir son nom comme un bouclier pour se différencier. Quand il s'invente des identités, souvent les noms qu'il choisit sont des anagrammes, choix minutieux révélateurs, ou bien le prénom choisi est son vrai prénom « Raoul », comme dans *L'Arrestation d'A. Lupin*. Ses pseudonymes racontent son histoire et ses expériences cachées, dévoilent le mal-être du héros, constamment quelqu'un d'autre. Il est dans une spirale de mise en abyme de lui-même. Il se perd dans ses identités, se saoule en vivant toutes les vies possibles, au point de ne plus savoir qui il est.

⁴⁶⁵ D. Blonde, *Les Voleurs de visage*, Op. Cit., p. 115.

A force de chercher qui il est en étant tout le monde, il ne se sent plus personne et doit « se retrouver ». Il l'avoue lui-même avec mélancolie à Ganimard après son évasion lorsqu'il évoque ses projets :

C'est très bien [...] de changer de personnalité comme de chemise et de choisir son apparence, sa voix, son regard son écriture. Mais il arrive qu'on ne s'y reconnaît plus ⁴⁶⁶.

A force de se déguiser et de se chercher, de vivre par procuration, le voleur « finit par se perdre », et sa « quête identitaire »⁴⁶⁷ se transforme en perte d'identité. En cela, il peut d'ailleurs être rapproché de héros romantiques, tels Fantasio ou Lorenzaccio de Musset, héros masqués qui finissent eux aussi par se perdre. Tout ceci le lecteur ne le comprend qu'en étudiant le personnage, en lisant entre les lignes, en voyant au-delà des frasques de son héros merveilleux. La gaieté qu'il présente et le spectacle omniprésent qu'il propose sans arrêt cachent en réalité une instabilité et une faille psychologique. L'auteur n'en donne que des aperçus, comme dans les propos, les confidences, que Lupin tient à Beautrelet, où il dit « ne voul[oir] être plus rien... Plus rien qu'un homme qui aime »⁴⁶⁸. Le mystère que Lupin entretient par ses multiples identités et visages est en réalité sa faiblesse. Et ainsi, ce qui plaît tant au lecteur, sans qu'il s'en aperçoive, c'est que ce surhomme ait aussi des failles, une part d'ombre.

Enfin, un dernier point relatif à la question de l'identité du héros réside dans le symbole qu'est le nom Arsène Lupin. Au-delà du personnage, c'est aussi ce qu'il représente qui importe. Étant un personnage feuilletonnesque récurrent, le héros devient aussi une étiquette. Le mythe du gentleman-cambrioleur est relié au nom « A. Lupin » et à l'image du surhomme voleur et élégant. Lui-même, dans les diégèses, précise qu'il importe plus d'être reconnu pour ce qu'il fait sous son nom que ce qu'il est. Pour preuve, il démasque le faux Lupin dans *Le Mystérieux Voyageur*, et précise qu'il n'est en rien comme l'assassin. Pareillement, il aime que ses coups d'éclats soient associés à son nom, en apposant sa signature, par exemple dans l'aiguille en « grosses lettres » avec un « morceau de craie rouge »⁴⁶⁹. Comme son nom est devenu aussi légendaire que le héros un mythe, et que l'auteur en fait un nom propre, le lecteur s'attend à ce qu'il ne meurt jamais. Son statut de divinité extraordinaire ainsi que l'effet que produit son nom permet aux aventures de se multiplier sans avoir de fin. Dans la diégèse du roman, le héros explique ne pas être de « ceux qui meurent »⁴⁷⁰, parce qu'il est Arsène Lupin, que les légendes ne meurent pas.

⁴⁶⁶ M. Leblanc, *A. Lupin, Gentleman- cambrioleur, Op. Cit.*, p. 52

⁴⁶⁷ D. Blonde, *Les voleurs de visage, Op. Cit.*, p. 73.

⁴⁶⁸ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse, Op. Cit.*, p. 446.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 439.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 356.

Cela lui donne une dimension encore plus merveilleuse, digne d'admiration... Lupin renaît toujours, et quel que soit le nom sous lequel il revient, il reste le voleur élégant, et le revendique par la suite en brandissant son nom comme un qualificatif, notamment par les médias. Et parce qu'il porte ce nom, parce qu'il a façonné son identité de héros autour de cette dénomination, il se doit de correspondre à l'image qu'il véhicule. La puissance de ce nom est donc ambiguë car elle fixe ce qu'il est, et ce qu'il ne peut pas être. A. Lupin ne peut pas être oublié, dans les récits comme aux yeux du lecteur. C'est pourquoi, à la fin du roman, alors qu'il aspire à n'être plus qu'un homme, ses projets sont contrecarrés et il part en héros tragique, par exemple. Au final donc, « Arsène Lupin ne peut être que A. Lupin »⁴⁷¹.

Maurice Leblanc permet donc au lecteur de découvrir un personnage qu'il construit au fil de ses aventures, mais qui n'est pas dénué de personnalité. Bien que possédant de multiples visages, Arsène Lupin est un être fouillé psychologiquement, et qui possède une épaisseur. Cette absence d'identité, en réalité, exprime l'impossibilité qu'il a à se définir et se trouver en tant qu'être, à dévoiler ses failles intimes, liées à son passé et à ses volontés de devenir. Par ailleurs, d'un point de vue littéraire, la pluralité de figures d'un seul héros est un bon moyen pour permettre au lecteur de se sentir proche de lui, et même de s'identifier à l'une de ses innombrables silhouettes, en plus de donner un moyen de le faire perdurer dans l'horizon littéraire du lecteur, jamais lassé car toujours au contact d'une nouvelle aventure avec un personnage nuancé. Il est ainsi difficile de définir qui est A. Lupin, mais ce qui est certain, c'est que le surhomme « ne peut se définir que par lui-même. Comme Yaweh, il ne peut que dire 'je suis celui qui suis'. Je suis qui je suis. Arsène Lupin est son nom »⁴⁷², un nom qui participe à l'élaboration et la pérennité du mythe. Et quand bien même l'auteur tente de le faire mourir, il ne le peut, tant le lecteur tient au héros. Mais, il est tout de même possible de dégager des œuvres de M. Leblanc une évolution dans le personnage et ses idéaux. Comme il se renouvelle et que ses aventures perdurent au fil des ans, A. Lupin ne peut qu'évoluer, car il est le fruit du travail d'un auteur singulier et humain, avec ses idéaux et ses limites, au sein d'une société en pleine mutation, à une période complexe de l'Histoire. Le héros en est donc aussi le reflet, ce qui permet de saisir la philosophie de l'œuvre de M. Leblanc.

⁴⁷¹ D. Blonde, *Les Voleurs de visage*, Op. Cit., p. 133.

⁴⁷² *Idem*.

- **De l'anarchisme au patriotisme : un dandy miroir de son temps**

'Pluri-identitaire' ou sans réelle identité, difficile de savoir qui est Arsène Lupin en tant qu'homme physique. Il n'a pas de fiche anthropométrique, comme il le rappelle à Ganimard, il se transforme et se renouvelle. Ses actes le définissent plus que sa personne ou son physique. L'auteur fait se raccrocher le lecteur à la lueur de son regard, à son rire ou son charisme pour donner des repères visuels, si l'on peut dire. Il exploite davantage les mobiles du héros, ses motivations à agir. Ce qui fait de Lupin ce qu'il est, ce qui le rend reconnaissable parmi les autres héros, c'est sa philosophie de vie, sa manière de concevoir l'existence et sa façon d'agir, toute particulière. Cependant, le surhomme, bien que ce serait une erreur de dire qu'il est versatile, change au cours de son existence livresque. L'Arsène Lupin du premier recueil n'est pas celui que le lecteur découvre dans le roman *Les Dents du Tigre*, ni celui du *Dernier Amour d'A. Lupin*. D'anarchiste, jeune rebelle insolent, Lupin devient un patriote dans le dernier ouvrage, en passant par le dandysme... Par l'évolution du personnage dans les situations racontées, et aussi par la manière dont sont présentés les récits, il est possible de constater que la philosophie véhiculée évolue. En fait, la constante évolution des idéaux du héros reflète les changements de la société de l'époque à laquelle paraissent les œuvres et l'évolution des pensées de l'auteur. Car, derrière le narrateur des aventures du gentleman- cambrioleur, la voix de Maurice Leblanc et de son temps se font entendre.

En introduction, un portrait sommaire de l'écrivain normand a été dressé. Dans cette présentation, il a été mentionné que les idées politiques de M. Leblanc ont muté au fil de sa vie, influant sur sa carrière d'écrivain. Et cela non sans raison, car il a vécu à une époque tourmentée. Les bouleversements politiques, la guerre et ses traumatismes, le retour à une vie plus calme, tout cela est inscrit dans ses œuvres, et notamment les aventures d'A. Lupin, dont le caractère mime aussi parfois celui de son auteur et les situations la vie à la fin XIX^e et début XX^e s. D'abord, A. Lupin apparaît à une période troublée politiquement et socialement. Or, lui est un personnage merveilleux, « vivant de toute sa vie », « résolu à jouir de cette heureuse indépendance »⁴⁷³ qu'il s'est forgée, abordant la vie comme « une chose adorable » avec le « primesaut »⁴⁷⁴ qui le caractérise tant. Sa vision positive et sa volonté de profiter pleinement de la vie contrastent avec les événements troublés ayant lieu en France, mais grâce à ce personnage plein de vie, le lecteur est amené à partager cet enthousiasme.

⁴⁷³ M. Leblanc, *L'Aiguille creuse*, Op. Cit., p. 357.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 408.

L'humour inséré par l'auteur dans la narration ajoute de la saveur aux œuvres policières. La force positive émanant du personnage fait de lui « l'incarnation du héros français, représentant un élan vital »⁴⁷⁵, cette envie de vivre pleinement malgré une ambiance pesante, ce qui est un reflet idéologique de la génération de l'auteur. En outre, A. Lupin aime éblouir, autant qu'il aime ce qui est beau, ce qui peut embellir son quotidien, en témoigne son goût pour les bijoux et les toiles de maître au sein de l'Aiguille. En « artisan sensible, habile à deviner » les besoins de son lecteur, M. Leblanc sait qu'en présentant un héros vivant et plein d'énergie cherchant à acquérir et rendre son quotidien éblouissant, il va sembler merveilleux et attirant et ainsi plaire au lecteur.

Autre point pertinent et lié au précédent : A. Lupin veut une revanche sur la vie. Il fait en sorte de l'embellir autour de lui, et de vivre comme il l'entend, même si cela le fait tomber dans le crime. Il est un jeune anarchiste, se rebellant contre l'autorité, imposant son code moral, à l'image de cette philosophie politique : il méprise les riches impitoyables, veut renverser l'ordre social hiérarchisé et défie la justice instituée. Par exemple, la manière dont Lupin s'adresse et se joue de la figure de l'Etat symbolise bien son insolence. Dans *L'Évasion d'A. Lupin*, le héros « ri[t] de bon cœur » en expliquant que, dans l'affaire Cahorn, il faut faire « arrêter Ganimard par Ganimard »⁴⁷⁶. De même dans *L'Aiguille creuse*, le ton emphatique mais comique et son insolence face au policier en s'enfuyant prête à sourire et prouve cette opposition aux règles. Il lui dit par exemple « Mais fiche-moi donc la paix, Ganimard ! », « triple idiot », ou « mon vieux », alors qu'il se montre en pleine fuite pour agiter « son mouchoir » et s'exclamer « dieu que je m'amuse ! »⁴⁷⁷. Sa légèreté, tantôt réelle, tantôt feinte, illustre son mépris des règles. Exemple suprême, il se déguise en policier dans *La Perle noire*, afin de récupérer à l'assassin l'objet qu'il est venu chercher, en précisant au narrateur que « le crime est toujours puni et la vertu récompensée »⁴⁷⁸, signifiant ainsi que lui, le voleur, est l'outil pour faire appliquer la justice. Et dans le roman, point paroxysmique de l'insolence du héros, il « lègue à la France tous les trésors de l'Aiguille », dont il a volé une bonne partie, afin d'être « quitte » et à condition qu'ils soient exposés dans les « salles A. Lupin »⁴⁷⁹ ! Forcément, en mettant son héros dans ces situations, l'auteur dévoile son idéologie d'anarchiste, courant de grande ampleur à l'époque, visant à renverser le système en place pour éliminer « l'oppression », promouvant des idéaux libertaires. Son surhomme se place au-dessus du système, en joue et le ridiculise, avec une audace raffinée et subtile.

⁴⁷⁵ U. Eco, *De Superman au surhomme*, Op. Cit., p. 108.

⁴⁷⁶ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman- cambrioleur*, Op. Cit., p. 34.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 441.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 439.

Ainsi il émerveille le lecteur, se délectant en ce héros franchissant les limites avec gaieté, alors que lui ne l'oserait jamais dans sa situation de l'époque. Mais, bien que méprisant les normes, A. Lupin est aussi assoiffé de pouvoir et reconnaissance sociale. Cela rend le personnage complexe, et paradoxal. Pourtant, son mépris de l'autorité est aussi expliqué par son envie de reconnaissance sociale. Ne pouvant accéder à son statut par la voie régulière, le héros se forme sa propre loi et tourne en ridicule les institutions le desservant. Comment se manifeste ce désir de légitimité dans le corpus ? Dans la nouvelle initiale, il est « Bernard d'Andrézy »⁴⁸⁰, tout comme dans d'autres nouvelles il porte un nom avec une particule. Cela traduit son désir de retrouver cette noblesse dont il a été privé mais qui lui revient de droit de par sa mère. En quête de pouvoir et de statut social, il prend des pseudonymes qui font de lui bien souvent un noble. Il acquiert richesses et œuvres d'art, tout cela par soif de pouvoir, jusqu'à l'Aiguille et le trésor des Rois de France, l'anoblissant le dernier descendant de la « lignée », « le Roi du monde »⁴⁸¹. Il recherche la reconnaissance : il fait connaître ses délits et s'enorgueillit de ses actes. Mais, en même temps, il méprise cette caste et les riches, qu'il spolie et à qui il montre sa supériorité et son talent, tels les vols des trésors du baron Cahorn ou du Comte de Gesvres, où il signe bien Arsène Lupin, nom de famille de son père, simple roturier au passé douteux. Il prend ainsi sa revanche sur la société aristocratique élitiste, mais pas tout à fait comme héros rebelle, puisqu'il agit selon son propre intérêt. Cette dualité du personnage, reflétant sa rébellion contre l'ordre établi et son envie de succès, est signifiée par l'identité qu'il porte bien souvent « Raoul d'Andrézy », nom noble de sa mère mais prénom originel venant de son père, fusion de ses deux origines sociales. Lupin est sur ce point le miroir de Leblanc, car dans la réalité, l'auteur est aussi, dans ses années de jeunesse, un fervent sympathisant anarchiste. Issu d'un milieu aisé mais étouffant, il est en quête de liberté et de reconnaissance de son individualité tout en cherchant à atteindre les sommets par lui-même. Volontairement ou non, ses œuvres et son héros traduisent sa rébellion et son mépris des convenances sociales.

Mais, au fil des œuvres, la mentalité du personnage se nuance. Petit à petit, le rebelle se teinte de dandysme, à l'image de son auteur plus connu, ayant acquis une certaine aisance sociale, fréquentant les cercles littéraires et les salons, notamment grâce à son Lupin. Le dandy montre sa supériorité sur la société par sa tenue d'une frivolité arrogante, recherchée et exagérée. Il est au-dessus des codes par son attitude altière reflet de sa révolte, mais sans snobisme. Arsène Lupin présente des détails typiques du dandy, le nuancant de l'anarchisme initial : il cultive l'originalité et l'extraordinaire.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.20.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 439.

Il veut émerveiller par ses actes, mais aussi par ses tenues, son attitude. Il est un anticonformiste : un voleur mais un justicier, un gentleman mais un cambrioleur, un sentimental mais un homme à femmes, un roturier en quête de noblesse mais méprisant une partie des nobles. Il est impertinent mais avec un respect infini. Arsène Lupin est un héros merveilleux, sortant de l'ordinaire, arrogant et ironique, portant un regard singulier sur le monde qui l'entoure. C'est bien que l'on retrouve dans certains passages du corpus, bien que ce ne soient pas les œuvres les plus probantes. Par exemple, comme l'exprime ce bel oxymore, il est « amusant et grave, éloquent et spirituel »⁴⁸² pour plaire, il sait être badin et très sérieux dans son attitude... Ou bien il se met en scène et théâtralise ses entrées et ses sorties pour générer des émotions merveilleuses par des scènes surprenantes, comme dans *L'Aiguille creuse*. Cette facette est plus discrète mais elle apparaît tout au long des publications. Dans ses œuvres d'après-guerre, quand il retrouve une ambiance plus légère, M. Leblanc fait ressortir ce trait idéologique chez le héros, bien que le dandy se pare un peu de l'aspect bourgeois au grand cœur, comme son auteur, notamment quand il lui fait prendre les identités de l'excentrique et très original Jim Barnett, ou du mystérieux et particulier Prince Sernine : des hommes aidant les autres sans contrepartie officielle.

Mais avec la Première Guerre mondiale et ses conséquences dramatiques, les œuvres de Leblanc s'obscurcissent, comme les sentiments de l'écrivain, cela a été évoqué précédemment. Les récits deviennent plus sombres. Le registre négatif, l'omniprésence de la mort, du merveilleux obscur, effrayant et l'évocation de situations mimant la réalité hantent les aventures du voleur frivole. Le héros n'est pas épargné par ces changements, et lui aussi évolue. Même s'il continue d'agir pour son propre compte, Arsène Lupin devient patriote. On sait que M. Leblanc n'a pas pu participer à la guerre à cause de sa santé et que cela lui a beaucoup pesé, même au niveau de sa carrière. A. Lupin est moins présent sur la scène littéraire, ou bien il fait de courtes apparitions dans des œuvres auxquelles il n'est pas relié initialement. Mais, quand il vit des aventures pendant cette période et même après, le héros n'est plus le rebelle, le surhomme outrepassant les lois. Ou du moins, il ne l'est plus tout à fait, et pas avec les mêmes motivations. Par exemple, dans le roman de guerre *L'Eclat d'Obus*, il agit pour venir en aide au protagoniste avec discrétion et déjouer les plans allemands, et dans *Le Triangle d'or*, il retrouve une énorme somme d'argent et la reverse à la France. Quant à *L'Île aux trente cercueils*⁴⁸³, il y apparaît avec un statut de surhomme mais tourné vers les autres, comme un *deus ex machina*, l'être merveilleux permettant la résolution de l'intrigue et le sauveur de situations enténébrées.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 134.

⁴⁸³ Ces idées sont examinées à la lumière de l'ouvrage de A- F. Ruaud, *Arsène Lupin, Une Vie, Op. Cit.*

Son patriotisme, sa volonté de soutenir la France et ses faiblesses se révèlent aussi quand il devient Don Louis Perenna, engagé volontaire dans la Légion étrangère combattant pour la France dans *Les Dents du Tigre*⁴⁸⁴. Enfin, dans *Le Dernier Amour Arsène Lupin*, il agit vraiment comme un patriote. Sans renier son passé ni son identité de gentleman-cambrioleur, il se sert de son expérience pour faire un retour sur sa vie. Il devient le « Capitaine Cocorico », surnom tout à fait révélateur, instruisant aux enfants de banlieues la « morale civique » et de « bonnes valeurs »⁴⁸⁵. Ayant connu des épreuves et des expériences intenses, le héros évolue avec le temps. De lutteur combattant contre l'ordre établi il devient un défenseur, un justicier, contre les injustices.

Il en est de même pour la période mature du héros, et par lui de l'écrivain. Si le héros conserve sa fantaisie et son goût pour l'aventure, et, comme ce a été écrit quelques lignes au-dessus, si le héros se manifeste en dandy, il paraît aussi en homme plus posé, presque philanthrope. Il donne l'image d'un homme menant une vie confortable, profitant de ses biens en dilettante, venant en aide aux autres et s'impliquant dans des affaires à sa guise. Aventures dont il n'est pas forcément l'instigateur, telles *La Demeure mystérieuse* ou *La Barre-y-va*, ou bien dans lesquelles il est l'enquêteur au sens propre, sous l'identité d'un policier, dans *Victor de la Brigade mondaine*. Cette nouvelle facette du héros est développée dans les œuvres de 1920-1930, correspondant à la période de maturité de M. Leblanc, qui mène une existence confortable financièrement et socialement malgré sa santé fragile. Les exemples illustrant ces évolutions sont moins présents dans le corpus, car *L'Aiguille creuse* et le recueil sont les premières œuvres de M. Leblanc, datant de la Belle Époque et de la jeunesse du feuilletoniste, contrairement à celles du XX^e s évoquées ci-dessus. Mais pour comprendre le personnage et en saisir toutes les nuances, il était important d'élargir quelque peu les objets d'étude, sans entrer dans le détail. Car finalement, ce sont tous ces aspects qui donnent au héros sa dimension de surhomme et expliquent la philosophie transmise par les aventures du héros.

Jeune et fougueux anarchiste, le dandy de Maurice Leblanc revendique sa liberté de ne pas avoir de visage à l'ère du conformisme, veut s'affranchir des autorités pour mieux grimper dans l'échelle sociale et prendre sa revanche sur la vie et sur les autres. Au fur et à mesure de ses aventures, le héros évolue tout comme son auteur, devenant plus patriote et sombre pendant la guerre, puis plus posé, et bourgeois au grand cœur après des années difficiles...

⁴⁸⁴ Cf note 483.

⁴⁸⁵ M. Leblanc, *Le Dernier Amour d'Arsène Lupin*, Balland, 2011.

Toutefois, il reste avant tout Arsène Lupin, si bien que quelles que soient les situations, les facettes tant appréciées du lecteur sont celles qui sont mises en exergue et font de lui un être unique et complexe. Éternellement vivant, extraordinaire, générant l'émerveillement par ses actes comme sa personnalité étonnante et ambiguë, il est un héros singulier entré dans la catégorie des mythes, quelles que soient les idéologies inscrites en filigrane. Toutes ces facettes servent de base à l'auteur pour enrichir le mythe, et sont devenues, d'ailleurs, une source d'inspiration jusqu'à aujourd'hui.

III) Un mythe constamment enrichi

Petit à petit, grâce aux aventures qu'il narre et aux émotions qu'il suscite, Maurice Leblanc façonne le mythe d'un surhomme. En fait, à force de faire en sorte de lui faire acquérir une place d'homme, « le personnage qu'il croit avoir inventé finit par exister »⁴⁸⁶. Il mythifie le héros et ne cesse de l'enrichir au fil des œuvres. Le lecteur fait plus que connaître Arsène Lupin, il participe à l'élaboration de la légende, par le crédit qu'il lui accorde et la place qu'il lui fait dans sa bibliothèque comme dans son monde. Sans le lecteur, le mythe du personnage de fiction ne se transmettrait pas, et si le lecteur restait sans réaction, l'auteur ne saurait pas quelle direction donner à ses œuvres pour toucher le lecteur. Or, c'est la réception de l'œuvre qui permet de définir la portée et la pérennité de celle-ci. Dès le début de sa conception et de sa publication, l'œuvre doit donc attirer l'attention, et le personnage central, ici Arsène Lupin, doit interpeller. Maurice Leblanc y réussit magistralement, puisqu'il crée un héros unique, un surhomme moderne voire avant-gardiste, perçu comme un être à la fois humain et extraordinaire, par la diégèse et la panoplie de procédés utilisée dans la narration.

Et au cours du temps, le mythe n'a cessé de se propager, et d'évoluer. Grâce aux nouveaux outils, ou nouvelles formes de Littérature et à l'intérêt constant du lecteur, le mythe d'A. Lupin n'a pas faibli jusqu'à aujourd'hui. Les aventures du hors-la-loi français ont continué de s'exporter et d'être détournées sous diverses formes. Le gentleman-cambrioleur, intemporel, a continué de séduire lecteurs et spectateurs, et il est toujours aussi attrayant. La pérennité du mythe mérite qu'on y porte attention, car sa constance dans la culture démontre que le merveilleux instillé par Maurice Leblanc au début des années 1900 génère toujours autant d'émotions. Arsène Lupin stupéfie, émerveille et interroge toujours, alors que l'époque a bien changé.

⁴⁸⁶ R. Bellet, *L'Aventure dans la littérature populaire au XIX^e siècle*, Presses Univ. de Lyon, 1985, p. 77.

❖ Enrichir le mythe dans et par les aventures du héros

Premièrement, Arsène Lupin n'est pas un homme comme les autres. Si ses aventures, aussi nombreuses (ce qui déjà exceptionnel), sont racontées, c'est parce qu'elles ne sont pas communes. En effet, l'originalité et la complexité des histoires de M. Leblanc les rendent agréables au lecteur, qui se délecte d'entrer dans des péripéties et des lieux particuliers. Par exemple, le fait que le héros raconte son arrestation sur un « transatlantique » de l'autre côté du monde sort de la normalité, surtout à la fin du XIX^e siècle, tout comme découvrir le mystérieux « secret »⁴⁸⁷ de Thibermesnil interloque et passionne. Ou bien comprendre comment il parvient à sauver Madame Andermatt tout en récupérant les plans et résolvant l'énigme du *Sept de cœur*. Quant à l'aventure de *L'Aiguille creuse*, elle mêle Histoire, légendes, enquête et sentiments, ingrédients rarement regroupés dans les œuvres de cette période. Forcément, pour le lecteur, le tour de force littéraire de M. Leblanc attire et plaît, et par extension les exploits de Lupin aussi, car ils sont originaux et mettent en valeur le héros. Car, c'est bien lui qui résout le mystère merveilleux, attire les éloges et échappe à la Police. Pour cela, il fait preuve d'une intelligence hors du commun, et met en œuvre des plans d'actions démesurés. Cela fait de lui un personnage héroïque, et pas seulement aux yeux du lecteur. Dans le roman, les termes renvoyant à l'admiration sont d'abord des expressions des personnages qui s'extasient sur le héros, ou bien des propos du narrateur qui traduit leurs sentiments. S'ils ressentent cela, c'est parce que le personnage est mis en valeur de manière à être considéré comme extraordinaire. La « mythifiabilité du héros » vient de « l'invention de situations inattendues »⁴⁸⁸ visant à faire de lui un être légendaire. Tout comme les héros anciens sont devenus des mythes car ils étaient loués pour leurs exploits ou leurs réussites dans des situations jugées inextricables, A. Lupin fait l'objet d'admiration et mérite donc son statut de héros. Les personnages des diégèses relaient ses exploits par des articles et renforcent sa légende en lui reconnaissant ses réussites, tout comme le narrateur ne tarit pas d'éloge. Il entretient auprès du lecteur cette impression de surnaturel, une enveloppe merveilleuse autour de Lupin, et donne à ses récits une connotation d'épopée héroïque, ce qui favorise la construction du mythe. Dans les nouvelles, la « réputation » de Lupin est souvent mentionnée par le narrateur, qui le considère donc comme une légende.

Ce terme est d'ailleurs présent dans *Le Coffre-fort de Mme Imbert*.

⁴⁸⁷ M. Leblanc, A. *Lupin Gentleman- cambrioleur*, Op. Cit., p. 126.

⁴⁸⁸ U. Eco, *De Superman au surhomme*, Op. Cit., p. 117.

Le narrateur y explique que sa « célébrité » est induite par ses « exploits retentissants » tels que « l'affaire Cahorn ou son évasion de la Santé »⁴⁸⁹, et que c'est par cette « affaire » que le nom Arsène Lupin va entrer dans le mythe. Dans la nouvelle rapportant son évasion, le narrateur explique pourquoi il « plaît tant à la foule » : « sa verve, sa gaieté, sa diversité, son génie d'invention et le mystère de sa vie »⁴⁹⁰ le différencient des hors-la-loi ou « personnages ». Dans le roman, à plusieurs reprises, le narrateur montre à quel point le héros est perçu comme merveilleux et comme le mythe est déjà présent, en exprimant les sentiments et les pensées des foules et lecteurs de journaux. Il donne son avis, du fait de son statut de personnage et de témoin. Cependant, la renommée du héros est aussi mentionnée par les personnages. Par exemple, au début de *H. Sholmes arrive trop tard*, la discussion porte sur les « fameux coup[s] » d'A. Lupin, et la possibilité qu'il agisse à Thibermesnil : sa légende de gentleman- cambrioleur, et le fait de connaître les frasques antérieures et les capacités du héros amènent Devanne à prendre des « précautions », craignant une « visite domiciliaire »⁴⁹¹. De la même façon, la dame du train est extrêmement nerveuse à cause de « lui », ce héros au « nom inquiétant » dont les actes ont déjà forgé la réputation et génère des émotions. Le mythe se façonne à l'intérieur des récits, favorisant le développement de celui du personnage hors de la fiction. L'auteur crée une légende à son héros dans ses aventures pour mieux l'ancrer dans la réalité. Cela dépasse même ses espérances, puisque le personnage finit par faire davantage parler de lui que l'écrivain : « Qui, parmi les lecteurs des années 1910, était capable de citer M. Leblanc ? [...] c'est A. Lupin [...] qui occupe le devant de la scène ». Cette « phagocytose »⁴⁹² du « père » du héros est possible car celui-ci a su comment transformer un voleur fictionnel en gentleman-cambrioleur réel. Pour cela, il développe son personnage de manière à le pourvoir d'une personnalité appuyée, qui marque les esprits et suscite l'admiration. Les effets merveilleux des actions de celui-ci découlent de ses qualités et de sa personnalité singulière. En effet, « pour entrer dans la légende, le héros doit avoir une personnalité forte qui s'exprime »⁴⁹³, parfois même dans des détails. Tel est le cas chez Arsène Lupin, et cela se perçoit dans les œuvres du corpus. Par exemple, sa capacité à « domine[r] » ses nerfs et ses émotions les plus intenses est mise en exergue dans *La Perle noire*. Lui-même avoue qu'il s'agit d'une des aventures dont il est le « plus fier », et il s'en explique.

⁴⁸⁹ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman- cambrioleur*, *Op. Cit.*, p. 106.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁹² J-C. Vareille, *Le Roman populaire français*, PULIM., 1994.

⁴⁹³ R. Bellet, *L'Aventure dans la Littérature populaire au XIX^e s*, *Op. Cit.*, p. 78.

Il admet avoir eu un « éclair génie » : il a « devin[é] en une seconde »⁴⁹⁴ la teneur du crime pour confondre l'assassin et lui reprendre la perle. *L'Arrestation d'A. Lupin* développe certes son ingéniosité et sa force, qualités héroïques, mais la nouvelle souligne un point le rendant davantage admirable, comme tout chevalier légendaire : son respect pour les innocents. Quand Lupin parle avec Ganimard, il précise qu'il ne pouvait « admettre que l'on condamn[e] Baudru Désiré »⁴⁹⁵, un « pauvre innocent » qu'il fait en sorte de libérer. Cette humanité le fait être encore plus apprécié et donc reconnu. Enfin, le roman fait l'éloge des capacités exceptionnelles du héros.

L'Aiguille creuse participe grandement à la mythification du surhomme, car Arsène Lupin est le personnage qui « plane au-dessus de tout »⁴⁹⁶, comme une divinité toute-puissante. Il n'est pas de « ceux qui meurent » et qui peuvent « consenti[r] » à être tués « une balle tirée dans le dos »⁴⁹⁷, il est le héros qui déchiffre le mystère de l'Aiguille et qui est « la réalité prodigieuse qui [a] pour nom A. Lupin »⁴⁹⁸. Arsène Lupin qui est loin d'être « le premier venu »⁴⁹⁹, a des qualités qui le font être perçu comme un demi-dieu, presque un dieu, méritant respect et admiration. Par conséquent, ses qualités démesurées lui permettent d'exercer un ascendant sur les autres personnages dans les récits, ce qui entretient sa légende. Par exemple, Beautrelet se « soumet »⁵⁰⁰ à Lupin tant par sa posture que par ses paroles à la fin de leur duel chez le narrateur, au point qu'il ne tente même pas de lui résister à la fin, émerveillé par la prestance et l'attitude du héros.

Dans les nouvelles, il est possible d'observer le même phénomène, « le prestige du surhomme ne naît pas seulement de ses actes, mais il émane naturellement de sa personne »⁵⁰¹. Il charme merveilleusement par ce qui se dégage de lui, lorsqu'il rit, lorsqu'il observe de son regard singulier, par sa posture... C'est ce qui ressort du recueil dans *Le Sept de cœur* : Varin est « absolument dompté » par « l'autorité » d'A. Lupin, d'ordinaire si « doux »⁵⁰². L'homme « chancelle[e], assommé comme par un coup de massue » en apprenant le nom du héros. Pourquoi cette réaction ? Parce que « ces deux mots lui enlevaient toute espérance »⁵⁰³, signifiant que c'est la réputation de Lupin, gentleman-cambrioleur surpuissant, invincible, qui lui ôte avec certitude la possibilité de se venger.

⁴⁹⁴ M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman- cambrioleur*, *Op. Cit.*, p. 124.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 344.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 356.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 412.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 365.

⁵⁰¹ J. Anselmini, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, *Op. Cit.*, p. 30.

⁵⁰² M. Leblanc, *A. Lupin Gentleman- cambrioleur*, *Op. Cit.*, p. 98.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 102.

Et le narrateur a la même réaction de surprise en apprenant cette information, comme le montre le texte, explicite et expressif. Ne connaissant que le héros légendaire dont les exploits sont rapportés, il est aussi impressionné ici par ce qu'il vient d'accomplir sous ses yeux que par sa découverte sur celui qu'il nomme « un grand homme »⁵⁰⁴. De manière différente, l'attitude et le charisme de Lupin déguisé en Grimaudan dans *La Perle noire* interpelle. Grâce à la manière dont il parle, regarde et accule Danègre, le héros donne à l'homme « l'impression qu'il n'y avait rien à faire » pour lutter et s'en trouve « vaincu, impuissant »⁵⁰⁵. La forte personnalité du héros terrasse tous les efforts de ceux à qui il se heurte. Et grâce à ces traits marqués, l'auteur suscite le respect et l'admiration pour A. Lupin, ce qui nourrit et enrichit le mythe littéraire. Maurice Leblanc a bien compris qu'en donnant à son héros une personnalité supérieure et surprenante, et en le présentant comme un être supérieur dans la diégèse, il influe sur la perception du lecteur. Ce procédé de mise en relief de la superpuissance du héros, étonnant et ainsi merveilleux, lui permet de faire entrer son héros dans la catégorie des êtres mythiques. Ses aventures sont « extraordinaires » car le protagoniste a une dimension surnaturelle mais en même temps très humaine. Cela fait d'Arsène Lupin un surhomme attirant.

L'auteur enrichit le mythe au fil des récits en dévoilant de nouvelles facettes du héros ou en en accentuant d'autres. Il n'est pas seulement le voleur. Il devient l'enquêteur, la figure de la justice, le génie découvrant les mystères de l'Histoire, le sauveur, le vainqueur sur Herlock Sholmes, etc... Cela aussi est important, dans la richesse de la légende du voleur. Il a une personnalité propre et forte le rendant unique, des traits distinctifs qui le singularisent des autres héros littéraires, et pourtant dans ses aventures, il n'est jamais vraiment le même. Il a différents visages, divers rôles aussi. Cet aspect paradoxal contribue cependant à l'élaboration et à l'ancrage du mythe Arsène Lupin. Sa pluralité de personnalités, ses métamorphoses perpétuelles n'empêchent en rien de fixer le personnage. Au contraire, cela le définit comme surhomme, car cela prouve que tout en gardant ses qualités et défauts, il sait aussi se renouveler. Il entretient son mystère aussi, parce qu'en se présentant toujours sous un jour différent, il empêche la lassitude et conserve une dimension merveilleuse propre au mythe. Et surtout, il étonne continuellement : il provoque des émotions et l'admiration, interloque le lecteur, mais le laisse dans l'étonnement voire le doute, et cette dualité d'émotions suscite l'engouement pour le personnage. L'auteur donne sans cesse un nouveau souffle à Arsène Lupin tout en conservant ce qui fait de lui le héros apprécié.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 121.

M. Leblanc brouille donc les repères de son lecteur, qui ne sait jamais si Lupin est réel ou imaginaire, s'il peut croire à ses aventures plausibles mais extraordinaires. Cette ambivalence brouille la frontière entre la fiction et la réalité, et c'est ainsi que le personnage devient une figure mythique pour le lecteur réel, en plus de l'être au niveau intradiégétique. Arsène Lupin est à la fois unique et multiple, indéfinissable et inclassable, ce qui fait de lui un personnage digne d'être une légende, un mythe, en constante évolution. En revanche, son individualité n'est pas fixe. Arsène Lupin change au cours du temps, il évolue comme tout être humain, ce qui donne à l'œuvre une autre portée. Idéologiquement, philosophiquement, une lente transformation du surhomme est remarquable, comme cela a été dit.

Mais, tout au long du XX^e et du XXI^e s, le mythe d'Arsène Lupin est resté vivant, et il est intéressant de comprendre comment, car cela démontre à quel point le merveilleux déployé par M. Leblanc est toujours aussi efficace.

❖ Pérennité du mythe : A. Lupin à travers le XX^e et XXI^e s

Tout au long de cette étude, il a été expliqué en quoi les œuvres et le héros lupiniens sont merveilleux, et comment Maurice Leblanc parvient à intégrer et susciter le merveilleux au sein des aventures du gentleman- cambrioleur. L'analyse du roman et celle du recueil de nouvelles notamment ont montré pourquoi et comment Arsène Lupin est sorti de son statut de personnage pour acquérir celui de surhomme, au point de se forger une renommée mythique auprès des lecteurs depuis son apparition dans la revue *Je sais tout* de la Belle-Époque. Seulement si son succès à cette période a été examiné, il est tout aussi important de revenir en quelques mots sur l'évolution de celui-ci à travers le XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui. Car cela est la preuve qu'A. Lupin est bel et bien ancré dans le patrimoine littéraire, pas seulement en France, et qu'il a acquis sa place en tant que légende parmi les autres héros issus de la plume. Car, effectivement, ce phénomène concerne d'autres héros d'œuvres populaires, telles celles de Dumas, notamment *Les Trois Mousquetaires*.

Dès le début de la publication des œuvres, le succès d'A. Lupin a en effet très vite dépassé les espérances de l'auteur et de l'éditeur. C'est la raison pour laquelle d'autres écrivains ont voulu profiter de la fulgurante renommée du héros. Dès 1909, soit juste après la publication des nouvelles et du roman exceptionnel de *L'Aiguille creuse*, de petits auteurs proposent des pastiches, racontant des aventures inédites du gentleman- cambrioleur, malgré les refus répétés de M. Leblanc. Ces récits apocryphes visent à imiter ceux de Leblanc, mais, l'écrivain sortant des sentiers battus, est difficile à égaler, et ces œuvres ne rencontrent pas autant de succès. Les pastiches ne cessent pas avec le temps. De nombreuses œuvres mettent en scène Lupin, ou ses descendants tout au long du XX^e et aujourd'hui encore. Par exemple, en 1945 paraît *Sous le masque d'A. Lupin* de C. Varenne⁵⁰⁶, et entre 1946 et 1979 paraissent des romans par le duo d'auteurs Boileau-Narcejac, autorisés par la famille Leblanc, et plutôt proches de l'écriture de l'auteur. Pour le XXI^e siècle, on peut citer les œuvres de C. Polsaniec et M. Bussy intitulées *Crimes parfaits : nouvelles policières*⁵⁰⁷ et *Code Lupin : un Da Vinci Code normand*⁵⁰⁸, tandis que le couple Cayol publie en 2006 un roman dans lequel le petit fils d'A. Lupin est le protagoniste⁵⁰⁹. Il faut remarquer que dans ces œuvres, les sources d'inspiration émanent autant des motifs merveilleux présents dans les récits initiaux que de l'aspect policier des aventures.

⁵⁰⁶ C. Varenne, *Sous le masque d'A. Lupin*, Paris, O. Zeluch, 1945.

⁵⁰⁷ C. Polsaniec, *Crimes parfaits : nouvelles policières*, Paris, Ecole des Loisirs, 1999.

⁵⁰⁸ M. Bussy, *Code Lupin : Un Da Vinci Code normand*, Edition PTC, 2015.

⁵⁰⁹ D. et C. Cayol, *Les lupins de Vincent*, Benevent, 2006.

Et, ce qui pousse également à la réécriture, c'est évidemment le héros, que ces auteurs redéfinissent ou dont ils exploitent un trait.

Mais il n'y a pas que dans les œuvres françaises que le héros est inséré. Par exemple, en 1912, la célèbre Carolyn Wells fait apparaître Arsène Lupin dans sa nouvelle *Le Mystère de la Joconde*. Boris Akounine, auteur russe, reprend le personnage dans le tome 1 de *La Prisonnière de la Tour* en 2007. Les mangakas japonais se sont aussi prêtés à l'exercice en produisant plusieurs tomes consacrés au héros, très populaire, touchant ainsi de nouveaux lecteurs par leurs mangas. Et ne sont pas mentionnées ici les innombrables références aux aventures ou au héros faites dans d'autres œuvres. A. Lupin a inspiré des auteurs, qui ont exploité une facette du personnage ou bien ont repris les procédés littéraires de Leblanc, ou se sont inspirés des aventures pour leurs propres œuvres. Parfois, le clin d'œil est discret, mais d'autres fois la référence est explicite. Un exemple récent accrédite cette idée : dans le roman policier *Que serai-je sans toi ?* de Guillaume Musso, le voleur recherché opère à la manière d'A. Lupin et reprend des traits de personnalité du surhomme, dont il est fait mention à plusieurs reprises d'ailleurs. Ainsi, par ces pastiches, A. Lupin a gardé sa notoriété, puisqu'il a été sans cesse remis sur le devant de la scène littéraire. Davantage encore au XXI^e siècle puisque les œuvres sont tombées dans le domaine public. Le lecteur n'a pas pu oublier ses extraordinaires aventures car elles ont constamment été reprises. Au XXI^e siècle, il n'est toujours pas mis de côté, soit en étant au cœur de nouvelles intrigues, soit en étant cité dans d'autres œuvres, piquant alors la curiosité du lecteur et le poussant à faire (ou refaire) connaissance avec lui. Selon la même idée, il faut aussi rappeler que les œuvres de M. Leblanc ont fait l'objet de traductions dans différentes langues. Ainsi le lecteur anglais, puis américain a autant eu accès aux aventures d'A. Lupin que le flamand ou le français, et cela dès les premières publications. Dans le monde entier, les aventures du voleur ont été connues, ce qui a incontestablement favorisé la construction du mythe autour de ce personnage merveilleux, et finalement universel.

Mais il n'y a pas que par l'écrit que le héros a pu se faire connaître et voir sa légende s'étendre à travers le monde. M. Leblanc a reçu des propositions pour des adaptations cinématographiques et en pièces de théâtre de la part de pays étrangers par exemple. A Barcelone en 1909, c'est la nouvelle *A. Lupin contre H. Sholmes* qui est reprise sur scène et en 1910, *L'Aiguille creuse*, à Madrid. Dès 1920, une pièce est produite à Broadway, mettant en scène les aventures du gentleman- cambrioleur avec la touche américaine. Il en a été fait mention, l'auteur était plutôt réticent au progrès que représentait le cinéma. Mais c'est de cette manière que les œuvres ont pu être exportées vers d'autres pays.

Par exemple, en 1908, alors que sont à peine parues les premières aventures, les Etats-Unis proposent déjà une adaptation courte : *The Gentleman Burglar*. A. Lupin connaît aussi une carrière au cinéma en Allemagne, où Viggo Larsen propose un court métrage se basant sur A. Lupin contre H. Sholmes, et même au Japon en 1923 ! Et puis, très rapidement, ce sont pour de longs métrages que Leblanc est sollicité constamment. Le premier est américain, date de 1919 et reprend une intrigue simplifiée des *Dents du Tigre*. S'ensuivent d'autres films, tels celui des frères Barrymore de 1932, traduit même pour les Français, ou l'adaptation japonaise *813- Rupimono* de Mizoguchi. Toujours au Japon, des films d'adaptation sont produits dans les années 1890-1990, et actuellement, le héros fait l'objet de mangas adaptés à l'écran. Et récemment, une célèbre série américaine présente un personnage, qui, s'il n'en porte pas le nom, incarne l'image d'un A. Lupin moderne : un gentleman, séducteur et séduisant, au passé complexe, amateur d'art cultivé, mais roi des cambrioleurs. La transposition est évidente et assumée.

En France aussi les œuvres de M. Leblanc font l'objet d'adaptation ou sont source d'inspiration. Elles sont transformées en films ou en épisodes de séries. Bien que l'auteur se soit battu pour éviter certaines adaptations, la célébrité de son héros lui échappe et le succès du cinéma le pousse à travailler avec l'industrie du film. C'est pourquoi il négocie les adaptations et réécrit parfois lui-même certains textes pour correspondre aux nouvelles attentes du public. Michel Carré adapte les premières aventures du héros en 1909 et 1914, mais peu nombreux sont les films français produits jusqu'à celui du « talentueux Henri Diamant Berger » permettant que « l'orgueil national [soit] sauf »⁵¹⁰ : un épisode de *L'Agence Barnett & cie*. En 1957, *Les Aventures d'A. Lupin* est la superproduction mettant en valeur le héros sous les traits de Robert Lamoureux, tandis que J-C Brialy l'incarne en 1962 dans *A. Lupin contre A. Lupin. Les Nouveaux Exploits d'A. Lupin*, série d'épisodes, séduisent en 1995-1996, « servis par intelligence par François Dunoyer », acteur considérant Lupin comme un personnage « appartenant à la mythologie »⁵¹¹. Enfin, de nos jours, A. Lupin a pour visage celui de Roman Duris, dans un long métrage de 2004. Le réalisateur n'a pas seulement voulu reprendre une aventure, il a tenté de raconter en images le héros, regroupant différents épisodes de la vie du gentleman-cambrioleur et explorant sa psychologie, et cela en se basant sur *La Comtesse de Cagliostro*, qu'il venait de relire. Mais, pour beaucoup, lorsqu'on évoque A. Lupin au petit ou grand écran, c'est la bande originale chantée par Jacques Dutronc qui résonne, et le héros joué par G. Descrières qui s'impose.

⁵¹⁰ J. Derouard, *A. Lupin au cinéma*, postface des *Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, Op. Cit., p. 1007.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 1015.

La série produite de 1970 à 1974 a permis de perpétuer le mythe et de garder vivante l'image du gentleman- cambrioleur aventureux pour toute une génération. Ce qui est intéressant dans cette analyse des adaptations, ce n'est pas simplement d'énumérer leur multitude (même si cela démontre la pérennité du succès des œuvres), c'est plutôt de constater à quel point l'univers et les personnages de la série lupinienne ont été source d'inspiration, et comme les récits autorisent différentes interprétations par leur merveilleux. De par la volonté et le travail de l'auteur, les aventures de Lupin suscitent des émotions. Or, les sentiments sont par essence subjectifs. L'émerveillement ressenti est donc unique même s'il est guidé selon la direction voulue par M. Leblanc, laissant à chacun le soin de se forger son interprétation. En plus, les zones d'ombres et le mystère dont est auréolé le personnage central, au-delà des motifs merveilleux qui le composent ou qu'il fait naître, sont des failles dans lesquelles il est possible que chaque imagination s'engouffre. C'est la raison pour laquelle chaque vision d'A. Lupin et ses aventures sera différente, et en conséquence, cela explique la variété d'interprétations du personnage et des récits sur les écrans. Les acteurs décident de jouer le héros de telle manière, de magnifier ou de réduire tel ou tel aspect du héros selon la perception qu'ils en ont, de sorte que les A. Lupin adaptés ne se ressemblent pas. Comme l'œuvre a traversé le XX^e siècle et toutes ses évolutions, les adaptations à travers le temps sont aussi déterminées par la culture et les codes de chaque génération. Par exemple, Georges Descrières joue un A. Lupin mûr, élégant, entretenant son côté séducteur, tandis que dans les versions antérieures, les réalisateurs et acteurs s'attachent à faire naître le mystère, dans leurs films en noir et blanc, par le jeu des ombres ou par une musique haletante et des plans proches saccadés dont les transitions ménagent le suspense. Ainsi, sont suscitées la crainte voire la peur. Dans l'adaptation la plus récente, avec Romain Duris, les personnages féminins, que sont La comtesse de Cagliostro et Clarisse, sont autant étudiés que le héros, et le jeune acteur, lui, propose un héros moderne, aventureux et mystérieux, ce qui génère étonnement et curiosité. Les actions sont mises en valeur dans des mises en scène spectaculaires en couleur, des effets spéciaux stupéfiants et des reconstitutions d'époque, dans lesquelles les autres personnages admirent cet A. Lupin, ce qui favorise également l'admiration du spectateur. Selon les différentes interprétations, le merveilleux des adaptations n'est pas le même, et ainsi le spectateur ressent diverses émotions. Néanmoins, toutes mettent en valeur le héros et mettent en exergue les traits l'ayant rendu mythique. Malgré le temps qui passe, A. Lupin n'est donc jamais désuet ou dépassé. Il est un surhomme intemporel, qui ravit et touche le lecteur, dans l'espace et dans le temps, et cela notamment grâce à l'omniprésence du merveilleux.

Enfin, le fait qu'A. Lupin soit inscrit dans la culture populaire et y ait toujours sa place aujourd'hui contribue à valider l'idée que le mythe du héros s'est consolidé tout au long du XX^e siècle et que celui-ci est loin d'être démodé. Cette affirmation mérite d'être étayée par quelques exemples.

Un peu plus haut, il a été expliqué que le héros de M. Leblanc a été repris ou cité en référence par de nombreux auteurs. Inspirés par le personnage autant que par les situations rocambolesques décrites dans les récits, ces auteurs modernes ont permis que l'histoire du gentleman-cambrioleur soit diffusée et connue. Or, si grâce à ces ouvrages le lecteur peut être interpellé, il peut aussi apprendre des détails par d'autres moyens. Les aventures d'Arsène Lupin font partie des textes les plus étudiés par les élèves français pour découvrir la nouvelle policière, et sont une lecture préconisée par les enseignants, ce qui entretient la curiosité pour le héros. Des expressions utilisées encore aujourd'hui se réfèrent à lui, comme par exemple « être un Arsène Lupin moderne », expression courante et populaire pour désigner un malfaiteur ne commettant pas de crimes sanglants, ou bien des citations des œuvres sont devenues populaires.

La falaise d'Etretat et sa fameuse Aiguille sont le plus souvent associées à l'aventure du prodigieux voleur, et font l'objet de milliers de visites par curiosité de découvrir ce site perçu comme merveilleux, ce qui développe l'attrait pour les œuvres ou renforce l'impression d'émerveillement. Le Clos Lupin, ancienne demeure de M. Leblanc, devenu le Musée du héros, est un lieu incontournable pour bon nombre de touristes. Le visiteur est plongé dans l'univers de Lupin, il découvre des notes ou son matériel de transformation au son de la voix du voleur, qui devient ainsi plus réel mais aussi plus merveilleux, ce qui perpétue un peu plus encore le mythe du surhomme aux aventures extraordinaires. Il peut même faire quelques achats de produits dérivés. La commercialisation d'objets est d'ailleurs déjà mise en place dès le début du XX^e siècle : cartes postales, gants, parfums ou jeux de société... Et puis, il y a toujours aujourd'hui des passionnés pour étudier ces œuvres et attirer l'attention sur leur richesse littéraire...

Enfin, dernière preuve appuyant ce propos : une enquête⁵¹² menée auprès d'un panel représentatif. Deux questions ont été posées à de potentiels lecteurs d'âges, sexes, et catégories sociales différents, au sujet du héros, afin de savoir si celui-ci est connu d'eux et par quel moyen ils en ont eu connaissance. Il ressort de cette enquête que 82% du panel total connaît A. Lupin.

⁵¹² Voir annexe.

Donc, quelles que soient les générations ou catégories sociales, le héros fait partie des figures connues, il est encore aujourd'hui un personnage littéraire apprécié. Et petit détail édifiant, tous ont cru, à un moment à un autre, qu'A. Lupin était un personnage historique ayant réellement existé. Les résultats démontrent également que selon l'âge des participants, la source de connaissance diffère et se révèle même étonnante. Par exemple, chez les plus de 50ans, 100% des interrogés ont connu A. Lupin grâce à la série, ce qui n'est pas le cas chez les 20-49ans, qui sont 33% à avoir découvert le gentleman- cambrioleur grâce à quelqu'un de leur famille ou quelqu'un d'autre. Les plus jeunes interrogés eux, de 15 à 19 ans, sont 66% à avoir été mis en contact avec le héros par l'école. Bien que cette enquête n'ait été réalisée que sur un panel français, à petite échelle, cette simple étude démontre que le personnage de M. Leblanc n'est pas un inconnu, grâce à ses textes bien sûr, mais aussi par tous les autres moyens utilisés pour véhiculer le mythe.

Ces quelques exemples illustrent que la popularité du héros n'a pas faibli depuis sa création. Au contraire, tout ce qui a été fait au siècle précédent et encore de nos jours prouve qu'Arsène Lupin est intégré au patrimoine culturel et littéraire, et que ses aventures sont toujours inspirantes. Le mythe du gentleman- cambrioleur ne s'essouffle pas, et génère toujours autant d'émotions.

Si aujourd'hui on ne se souvient pas toujours du nom de Maurice Leblanc quand on pense aux premières intrigues policières, le nom d'Arsène Lupin, lui, fait toujours réagir. Plus que le personnage emblématique de la Littérature, il est pour beaucoup l'incarnation d'un héros singulier. Comme d'autres surhommes de son époque, A. Lupin participe à la valorisation du roman populaire policier, et fait partie des héros d'un nouveau type. Mais le gentleman-cambrioleur brise ses liens avec la fiction pour entrer dans la réalité du lecteur, celui de la Belle Époque comme celui du XXI^e siècle, grâce aux diverses astuces de Maurice Leblanc pour embrouiller ses repères. L'auteur façonne son héros à chaque aventure et lui fait porter ses valeurs, ou du moins les idéologies de son temps fort perturbé et changeant. Il est au fil du temps un jeune anarchiste, mais aussi un dandy et, dans ses dernières aventures, c'est son esprit cocardier, teinté le patriotisme qui ressort. Maurice Leblanc donne à Arsène Lupin une personnalité en constante évolution mais dont le lecteur se sent proche car avide de liberté et de justice. Son mythe se construit grâce aux effets que les récits produisent sur le lecteur autant que par les aspects merveilleux du surhomme dont il découvre toujours une facette nouvelle. Au fil du temps, sa renommée ne s'est pas érodée. Elle s'est transmise et diffusée, et le personnage fait toujours partie du patrimoine littéraire. En ce début de XXI^e siècle, bien que les temps aient changé et le contexte évolué, Arsène Lupin semble toujours résolument moderne, et inspire encore.

CONCLUSION

S'il est une œuvre dans laquelle le merveilleux est omniprésent, c'est donc bien celle de Maurice Leblanc. Les aventures de son gentleman- cambrioleur ne peuvent laisser indifférent, car l'auteur fait en sorte de susciter tout un panel d'émotions chez le lecteur par sa narration, et par la diégèse, au cœur de l'intrigue. Qu'il s'agisse du recueil de nouvelles *Arsène Lupin Gentleman- cambrioleur* ou du roman très connu *L'Aiguille creuse*, le lecteur de la Belle Époque, comme celui d'aujourd'hui, fait plus que lire : il vit les rocambolesques aventures du plus célèbre des voleurs au grand cœur.

Le merveilleux, ce qui étonne, stupéfie, remplit d'admiration ou d'effroi, est omniprésent grâce à divers procédés au sein de l'œuvre. En premier lieu, l'auteur n'hésite pas à utiliser et actualiser les formes littéraires traditionnelles où le merveilleux occupe une place prépondérante. Mythe antique, légende moyenâgeuse, conte féerique et caractéristiques du fantastique se côtoient et se mêlent dans les nouvelles et le roman. Ces motifs traditionnels sont omniprésents et pourtant amenés avec subtilité, si bien que le lecteur trouve des repères littéraires connus grâce à ces références sans qu'il ne s'en aperçoive. Cela favorise l'émergence d'émotions, générateur de plaisir à la lecture. Pour autant, ces renvois aux formes littéraires antérieures n'ôtent en rien l'aspect novateur du travail de Leblanc, car sa manière d'introduire les différents types de merveilleux sort de l'ordinaire. Il parvient à transporter son lecteur dans un autre univers où les thèmes fantastiques sont associés aux motifs de l'émerveillement magique de la féerie ou aux décors quasi surnaturels des légendes. Mais les textes de l'auteur sont cohérents et, sans lourdeur. Il façonne un cadre singulier autant qu'un héros relevant du mythe avec grande intelligence. Les motifs du merveilleux traditionnels sont essentiels pour susciter admiration et surprise.

Cependant, la fin du XIX^e siècle, période à laquelle Maurice Leblanc débute la série lupinienne, est un siècle de modernité et de Progrès. La Science, plus particulièrement, est au cœur de tous les domaines. La Littérature ne déroge pas à cette scientification, et c'est pourquoi M. Leblanc procède à la modernisation du merveilleux dans son œuvre. En effet, le merveilleux est en pleine mutation à la Belle Époque, à l'image de la société, d'ailleurs. Ce ne sont plus les mêmes choses qui stupéfient et semblent extraordinaires. Et cette évolution perdure au XX^e siècle et de nos jours encore. A la fin du XIX^e siècle, les nouveaux visages de la société apparus suite aux bouleversements sociaux, à la situation politique complexe dans le pays, à l'Industrialisation croissante liée aux découvertes scientifiques et le culte du Progrès, engendrent un renouveau dans le traitement du merveilleux.

L'auteur actualise les procédés plus anciens, créant l'émerveillement, et en ajoute de nouveaux afin de continuer de toucher le lecteur. Le nouvel extraordinaire scientifique que met en place Leblanc est à relier à l'apparition de courants littéraires très importants, tels le Réalisme et le Naturalisme. Basés sur la Science, les auteurs de ces romans veulent refléter la réalité, en dépeignant la nature humaine à l'aide des nouvelles sciences, font une étude scientifique du contexte et des hommes. Bien que n'appartenant pas à ces courants ayant laissé une trace indélébile dans la Littérature, M. Leblanc propose des textes dans lesquels il est possible de noter l'impact de ces aspects scientifiques, dans sa manière de présenter les faits ou encore de construire des personnages fouillés. Matériau précieux pour générer l'admiration ou la crainte chez le lecteur, la Science génère l'émerveillement, par les diverses facettes dont use le père du voleur. C'est pourquoi A. Lupin est un héros moderne et scientifique, qui utilise lui-même la Science pour créer des effets dans la diégèse. Par exemple, A. Lupin maîtrise l'art des nouvelles techniques médicales pour se transformer, fait usage des dernières technologies pour se déplacer, tandis que les découvertes de cette période favorisent les aventures du héros. Ou encore, dans le texte, M. Leblanc mentionne les changements importants marquant son époque. Cela se traduit aussi par la rationalisation, qui est au cœur des œuvres. La voix rationnelle, scientifique, contrebalance les faits extraordinaires. Les motifs merveilleux sont expliqués. Mais cela n'empêche pas des émotions : l'explication de ce qui semblait si impossible ou incompréhensible suscite d'autant plus l'admiration pour le personnage capable de créer l'illusion de la merveille, son ingéniosité est louée, et parfois génère de la crainte. Et ceci aux deux niveaux de l'œuvre, car la stupéfaction des personnages dans la diégèse augmente celle que ressent le lecteur.

Enfin, cette modernisation du merveilleux passe aussi par les genres auxquels peuvent être reliées les aventures d'A. Lupin. Au XIX^e s, et début du XX^e siècle, les genres littéraires ont besoin d'être renouvelés afin que les œuvres soient lues et vendues. Le lectorat s'élargit, et la mutation du monde de l'édition tout comme l'activité de lecture est importante. C'est ainsi que les romans d'aventures et ce qui commence à être appelé le roman populaire prennent un bel essor. Bien que peu valorisés par les grands auteurs littéraires car ils ne visent pas seulement un lectorat d'élite, ces genres en pleine croissance présentent des motifs scientifiques et merveilleux grâce à de nouveaux procédés, plaisant à tous types de lecteurs. Les caractéristiques du roman policier commencent aussi à se fixer, bien que ce n'en soit encore que les prémisses de ce qui est devenu le genre le plus prisé des lecteurs. Arsène Lupin est un aventurier, dont les traits sont attirants et plaisent aux lecteurs et lectrices de tous âges, et de toutes catégories sociales.

Mais ces aventures portent l'empreinte de l'enquête policière, pour le plus grand plaisir du lecteur qui entre facilement dans cet univers où le héros est si singulier, unique, aux multiples rôles. Effectivement, A. Lupin est bien plus que le voleur aux aventures rocambolesques et sentimentales pleines de rebondissements : il lutte, aide ou devient l'enquêteur, l'énigme est bien souvent le point de départ de l'intrigue, et le vocabulaire autant que les procédés de l'auteur visent à créer les effets inhérents au roman policier. Par sa personnalité et ses actions, autant que le contexte dans lequel il évolue, A. Lupin est l'outil de M. Leblanc pour redéfinir les genres et marquer la Littérature de son temps. Son héros influe sur l'évolution de ces genres romanesques et permet de fixer certains traits caractéristiques autant que d'en brouiller d'autres. Maurice Leblanc joue aussi avec leurs frontières. Leur perméabilité est un atout pour construire son propre style, façonner le mythe de son Arsène Lupin, et pour enrichir le roman populaire, policier et d'aventures.

La seconde partie, elle, a mis en évidence la présence du merveilleux dans les deux formes narratives du corpus, et la manière dont l'auteur devient aussi dramaturge en créant un héros magicien qui fait son spectacle dans son univers. Roman et nouvelle sont proches, mais leurs différences revêtent un grand intérêt pour susciter l'émerveillement. Dans la formule longue, l'auteur ne fait pas usage des mêmes procédés que dans les nouvelles. Et les effets ne sont pas les mêmes non plus. Cela assure une cohérence dans l'œuvre de Leblanc et présente un même sujet par différents procédés qui se complètent. Le héros vit de courtes aventures dans le recueil, et cette brièveté plaît au lecteur. Mais il prend aussi du plaisir lors de la lecture du roman grâce aux caractéristiques de celui-ci. De plus, c'est aux deux niveaux de l'œuvre que l'auteur travaille. Dans sa narration, il met en place des stratégies pour susciter le merveilleux, mais il le travaille également au plan de la diégèse. Par exemple, les effets générés sur les personnages par les facéties du héros et l'aspect extraordinaire de ses actes permettent au lecteur de s'identifier et de ressentir à son tour ces émotions. Quoi qu'il en soit, aux deux plans de ses aventures, la théâtralisation est importante pour le protagoniste et l'écrivain. Originellement, il y a un lien entre l'émerveillement et le spectacle. M. Leblanc n'hésite pas à faire appel aux origines du théâtre pour provoquer l'émerveillement par et dans l'histoire grâce à ses procédés narratifs. Il fait d'A. Lupin un magicien : le héros manipule les événements et programme des mises en scène, il se masque pour jouer divers rôles, et théâtralise des moments choisis pour émerveiller. Il parvient ainsi à se faire admirer ou/et craindre par les autres personnages, et par ricochet par le lecteur.

L'auteur lui, à son niveau, narre de véritables scènes de théâtre, par sa manière de présenter le texte sous forme de répliques, et en les détaillant comme un spectateur pointilleux, ou en usant de ruses rhétoriques pour donner aux nouvelles et au roman un aspect théâtral. Enfin, les paysages normands et autres maisons parisiennes deviennent des décors. Et ils sont particulièrement détaillés, afin que, quand y sont jouées les scènes d'actions, l'œuvre n'en soit que plus vivante et réaliste. L'auteur sublime ce qui l'entoure au quotidien. L'Aiguille creuse, les villes du triangle cauchois, Paris et ses hôtels particuliers ou encore les magnifiques points-de-vue que l'auteur a tant admirés durant ses périples de jeunesse lui servent de cadres réels, mais présentés de manière fabuleuse, pour les aventures extraordinaires du héros. Les lieux sont de première importance pour créer des effets reliant avec le merveilleux et le théâtre, et faire s'évader le lecteur. Celui-ci n'est alors plus seulement l'admirateur d'un héros magicien étonnant, mais aussi le spectateur par procuration de scènes policières dans des cadres réels devenus fabuleux, narrés par un narrateur-spectateur et personnage.

A force de brouiller les repères du lecteur entre réalité et fiction par divers procédés et stratégies, le héros fictif acquiert le statut de surhomme réel. Pourtant merveilleux, Arsène Lupin semble vraisemblable, plausible et prend sa place parmi les figures de la fin du XIX^{es}. Le lecteur est constamment hésitant entre considérer le personnage comme vrai ou seulement réaliste. Les aventures prennent sans cesse une nouvelle dimension, teintées de merveilleux, mais en même temps ancrées dans le réel. En outre, le héros n'est pas sans avoir des traits ressemblant à ceux d'autres surhommes littéraires, tels Rouletabille ou S. Holmes, même s'il conserve toute son unicité, sa singularité ! Petit à petit, le gentleman-cambrioleur gagne sa place parmi les surhommes de la Littérature et dans le cœur des lecteurs de toutes les générations, jusqu'à aujourd'hui. Cela dit, le héros n'est pas figé. Au fur et à mesure de ses aventures, le personnage mythique évolue : son auteur dévoile de nouvelles facettes de sa personnalité, ou plutôt lui fait porter la personnalité de divers personnages, au point qu'à force de se grimer, le héros ne sait plus tout à fait qui il est et s'il a une réelle identité. Ou, en écrivant des aventures le mettant dans des situations auxquelles il n'avait jamais été confronté, M. Leblanc renouvelle son héros et entretient l'intérêt du lecteur ainsi que son émerveillement pour ce voleur de visages et d'œuvres d'art. Il tente même de le faire mourir. Mais A. Lupin appartient dorénavant au public, et sa qualité de surhomme le rend immortel... M. Leblanc ne peut que lui faire poursuivre sa vie jusqu'à sa mort à lui.

Quant aux idéologies politiques et la philosophie de vie de Lupin, elles reflètent celles de son père littéraire, en étant d'abord un jeune anarchiste, rebellé contre les institutions et en quête de renommée personnelle, puis un dandy, et finissant sa vie en bourgeois cocardier. Mais ces idéologies ont une grande portée de résonance, car le héros est aussi le symbole de la génération qui, après avoir connu la Belle Époque, survit à la grande Guerre. Le mythe s'enrichit donc du vivant de l'écrivain normand, qui insère la merveille de bien des façons.

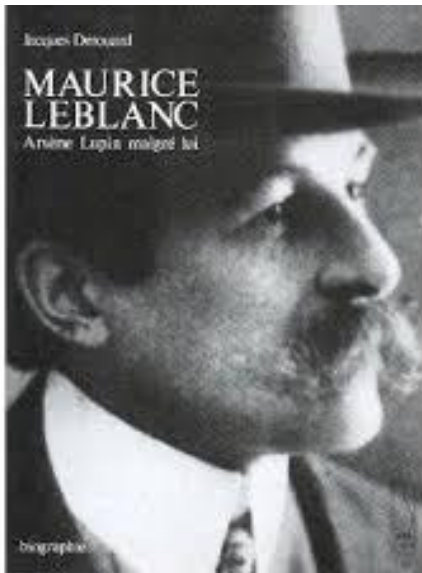
Mais la légende d'Arsène Lupin ne faiblit pas au cours du XX^e siècle, et le héros ne tombe pas dans l'oubli. Au contraire, il ne cesse d'émerveiller malgré les changements de culture et les évolutions de ce siècle, grâce à des auteurs qui rendent le mythe pérenne : tout en reprenant le héros ou certaines de ses aventures, ils écrivent de nouvelles œuvres et font circuler la légende lupinienne. Hommages ou pastiches, ces écrits permettent au héros de rester le gentleman- cambrioleur le plus connu du monde, et de renforcer le mythe, puisque ce sont ses traits distinctifs souvent admirés qui sont mis en valeur. Des produits dérivés au Septième Art, le héros de Maurice Leblanc n'a rien perdu de son auréole merveilleuse en étant représenté tout au long du XX^e s. Il est toujours aussi prisé à notre époque.

Le lecteur est aujourd'hui encore conquis par cet « aventurier extraordinaire, au sens premier du terme », ⁵¹³ ce personnage plus réel que fictif, qui accomplit des actes extraordinaires dans des cadres réalistes, outrepassant la loi avec une effronterie séduisante qui prête à sourire et une élégance inégalable.

⁵¹³ A. Sezarin, *A. Lupin et l'illusion romanesque : faire croire à l'incroyable*, Mémoire M2, Univ de Nantes, 09/2019.

ANNEXES

Cette partie propose différents documents ajoutés en relation avec les explications ou en supports visuels.



Cliché représentant Maurice Leblanc sur l'ouvrage de J.Derouard :

Maurice Leblanc, A. Lupin malgré lui, Séguier, 1989.



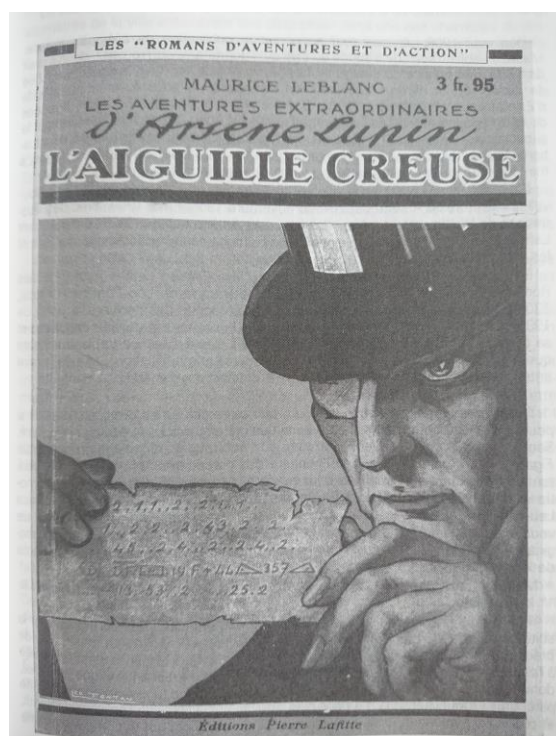
Le Clos Lupin, villa de M. Leblanc à Etretat, aujourd'hui musée.

Site etretat.net



Photographie de 1908 représentant Arsène Lupin (A. Brûlé) entouré par M. Leblanc et F. De Croisset lors d'une représentation : A. Lupin est ancré dans le réel.

Cliché issu de *Les Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, t. 2, annexe, Omnibus, 2012.



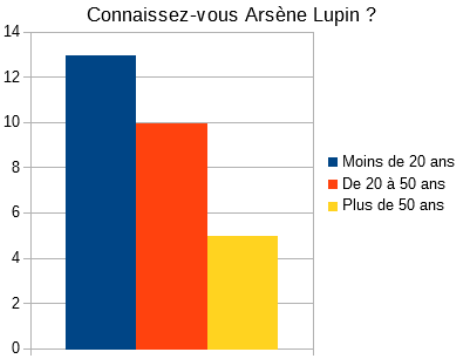
Premières éditions de *A. Lupin Gentleman-cambrioleur* et *L'Aiguille creuse* chez P. Lafitte, illustrées par Léo Fontan, qui a figé le héros en jeune gentleman au monocle, canne et haut de forme, image mythique d'A. Lupin, que le lecteur a toujours de nos jours.

Clichés personnels pris sur *Les Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, t.1, Omnibus, 2012.

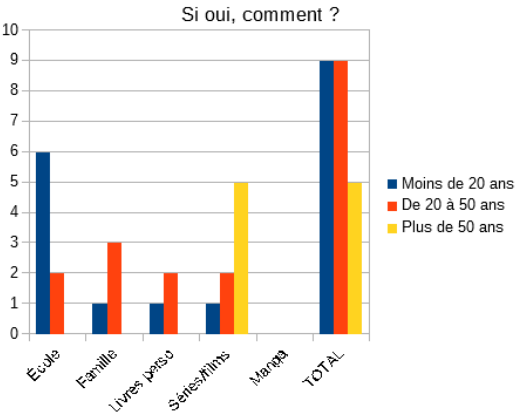


Illustration de couverture pour le roman *L'Aiguille creuse* par Léo Fontan, 1909.

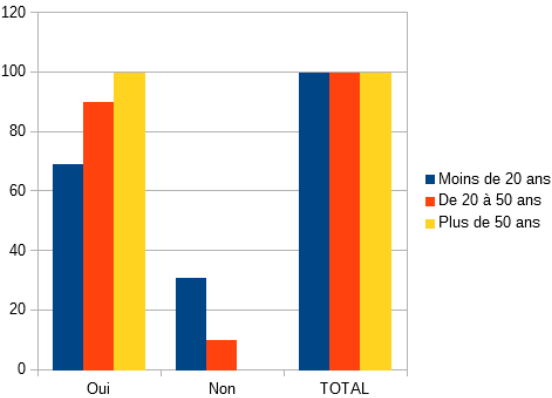
	Moins de 20 ans	De 20 à 50 ans	Plus de 50 ans
Oui	9	9	5
Non	4	1	0
TOTAL	13	10	5



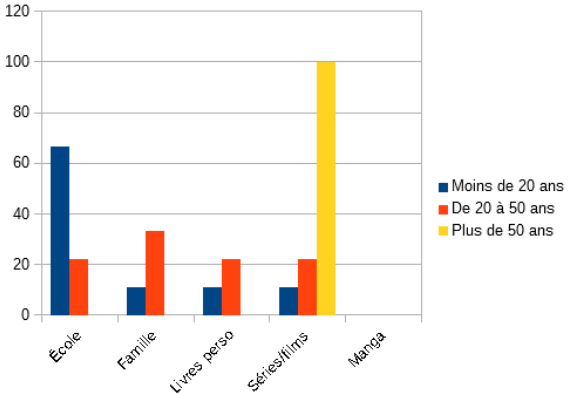
	Moins de 20 ans	De 20 à 50 ans	Plus de 50 ans
Ecole	6	2	0
Famille	1	3	0
Livres perso	1	2	0
Séries/films	1	2	5
Manga	0	0	0
TOTAL	9	9	5



	Moins de 20 ans	De 20 à 50 ans	Plus de 50 ans
Oui	69,2307692307692	90	100
Non	30,7692307692308	10	0
TOTAL	100	100	100



	Moins de 20 ans	De 20 à 50 ans	Plus de 50 ans
Ecole	66,6666666666667	22,2222222222222	0
Famille	11,1111111111111	33,3333333333333	0
Livres perso	11,1111111111111	22,2222222222222	0
Séries/films	11,1111111111111	22,2222222222222	100
Manga	0	0	0
TOTAL	100	100	100



Enquête sur un panel de personnes habitant en France, d'âges et sexes différents ainsi que de divers milieux, travail personnel 2019.

BIBLIOGRAPHIE

- Œuvres de références pour le corpus :

LEBLANC. Maurice, *Arsène Lupin Gentleman-cambrioleur*, in *Les Extraordinaires Aventures d'Arsène Lupin*, tome1, Omnibus, 2012.

LEBLANC. Maurice, *L'Aiguille creuse*, in *Les Extraordinaires Aventures d'Arsène Lupin*, tome1, Omnibus, 2012.

Autres œuvres de M. Leblanc : *Les Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, t.2,3 Op. Cit.

Le Dernier Amour d'A. Lupin (1936), Balland, 2012.

- Sur Maurice Leblanc et Arsène Lupin :

BELLEFGIH. A, *Arsène Lupin : la transparence du masque*, L'Harmattan, 2001, et
Version revue et augmentée : *La Lecture des aventures d'Arsène Lupin : Du jeu au "je"*,
L'Harmattan, 2010.

COMPTE- SPONVILLE. A, et GEORGE. F, *Arsène Lupin : gentilhomme-philosopheur*, Les
éditions du Félin, coll. « Vifs », 1996.

DE COME. P, *Arsène Lupin : De A à Z*, Saint-Malo, Pascal Galodé, 2012.

DEROUARD. J, *Maurice Leblanc, Arsène Lupin malgré lui*, Séguier, 1989.

DEROUARD. J, *Dictionnaire d'Arsène Lupin*, Belles Lettres, 2003.

DEROUARD. J, « Maurice Leblanc », in *Les Extraordinaires Aventures d'A. Lupin*, Omnibus,
2012.

DEROUARD. J, *Le Monde d'Arsène Lupin*, Belles Lettres, 2003.

FORESTIER. F, *Arsène Lupin est de retour : qui était vraiment Maurice
Leblanc ?*, *BibliObs*, décembre 2017.

FOURNIER. X, *Super-héros : une histoire française*, Hugin et Munin, 2014.

GAYOT. P et BAUDOU. J, *Dictionnaire de lupinologie : Arsène Lupin dans tous ses états*,
Éditions de l'Œil du sphinx, 2016.

LACASSIN. F, *La Vraie Vie d'Arsène Lupin*, Omnibus, 2004.

MARILL ALBERES. F, *Le Dernier des dandies : Arsène Lupin : Étude de mythes*, A.-G.
Nizet, 1979.

RUAUD. A-F, *Arsène Lupin, Une vie*, Moutons Électriques, 2011.

SERAZIN. A, *A. Lupin et l'illusion romanesque : faire croire à l'incroyable*, Univ Nantes, 2019.

Et Articles :

- ACHER. L, « Mystification et mythification dans L'Aiguille creuse et La Comtesse de Cagliostro », *Etudes normandes*, n. 1 « Arsène Lupin, gentleman normand », 2006.
- ARANDA. D, « Maurice Leblanc et la résurgence de la « série » dans la littérature romanesque française », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, PUF. Vol103, du 02/2013.
- BUSNEL. F, « Comment est né le vrai, l'unique A. Lupin », in *L'Express*, du 09/2004.
- COUEGNAS. D, « Naissance d'un héros et d'un ensemble sériels : Arsène Lupin, Gentleman-cambrioleur (1905-1907) », *Sérialités* n° 14, 2016.
- DINGUIRARD. J-C, « Un lustre d'études lupiniennes », in *Littératures*, Univ. de Toulouse Le Mirail, 1972.
- DOLTO. F, « Dandy, solitaire et singulier », in CARRASSUS. F, *Le Mythe du dandy*, Colin, 1971.
- DUBOURG. M, « A. Lupin témoin de son temps et de l'histoire », *Europe*, 08-09/1979.
- NOISETTE DE CRAUZAT. C, « Le paysage normand dans l'oeuvre de M. Leblanc », in *Le Paysage normand dans la Littérature et dans l'Art*, Presses Univ. Rouen, 1980.
- PREVOST. M, « A. Lupin hors-jeu : M. Leblanc et le complexe de Holmes », *Etudes littéraires*, n°44, 2013.

- Ouvrages consultés dans la préparation du mémoire pour le merveilleux :

- ANSELMINI. J, *Le Roman d'A. Dumas père ou la réinvention du Merveilleux*, Droz, 2010.
- BARONIAN. J-B, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Editions Table ronde, 2010.
- GUYENOT. L, *La Mort féérique. Anthropologie du merveilleux du XII^e au XV^e siècles*, Ganimard, 2011.
- LETOURNEUX. M, *Fictions à la chaîne*, Seuil, 2017.
- MARTIN. R, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes*, Champion, 2007.
- TODOROV. T, *Introduction à la Littérature fantastique*, Seuil, 1970.

- Ouvrages consultés sur le roman populaire et policier :

BELLET. R, *L'Aventure dans la Littérature populaire au XIX^e s*, Presses de l'Université de LYON, 1985.

BLONDE. D, *Les Voleurs de visage*, Métailié, 1992.

CHAUVEAU. S, *Le Mouvement social*, n°248, 2014.

DUFLO. C (dir), *Philosophie du roman policier*, feuillet ENS de Fontenay St Cloud, 1995.

ECO. U, *De Superman au surhomme*, Grasset, 1993.

LITZ. M, *Le Genre policier dans tous ses états, d'A. Lupin à Navarro*, Presses universitaires LIMOGES, 1994.

MESSAC. R, *Le « Detective Novel » l'influence de la pensée scientifique*, Champion, 1929.

QUEFFELEC. L, *Le Roman-feuilleton au XIX^e s*, PUF « Que sais-je ? », 1989.

TORTEL. J, « Le roman policier », in *Histoire des Littératures*, tome 3, La Pléiade, 1958.

TOURTEAU. J-J, *D'A. Lupin à San Antonio, le roman policier 1900 à 1970*, Mame, 1970.

VAREILLE. J-C, *Filatures, itinéraire à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, PUG, 1980.

VAREILLE. J-C, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Presses univ. de Lyon, 1989.

VAREILLE. J-C, *Préhistoire du roman policier*, PULIM, 1986.

VAREILLE. J-C, *Le roman populaire français*, PULIM, 1994.

- Variété :

Cours Licence Lettres Modernes de Mme DUFOUR, 2014-2015.

Cours Licence Lettres Modernes de Mme GUERET-LAFERTE, 2015-2016.

Cours Licence Lettres Modernes de M. GHEERAERT, 2015-2016.

GENETTE. G, *Figures III*, Seuil, Coll. « Poétique », 1972.

JOUE. V, *Pouvoirs de la fiction, pourquoi aime-t-on les histoires ?*, Armand Colin, 2019.

LECLERC. Y, *Crimes écrits, la Littérature en procès au XIX^e s*, Plon, 1991.

- Sites internet consultés pendant ces deux années de Master de recherches :

encyclopoedia-universalis.fr

gallica.bnf.fr

Site de la chaîne NatGeo Voyage : émission « *Légendes de France : Normandie* » 2018.

republique-des-lettres.fr/454-maurice-leblanc.php.

La notion de « Merveilleux »
dans les aventures d'Arsène LUPIN

Table des matières

INTRODUCTION	p3
❖ Maurice Leblanc et Arsène Lupin :	
- Le « père » du « Gentleman-cambrioleur » : Maurice Leblanc.....	p4
- Un héros surhumain, une légende : le célèbre Arsène Lupin.....	p7
❖ La problématique :	
- Le « Merveilleux » et le corpus : définitions.....	p9
- Le merveilleux tributaire d'une époque : contexte riche aux nombreux enjeux...	p11
- Une notion mise en œuvre dans deux genres : Un roman, une nouvelle	p14
❖ Corpus et plan du mémoire :	
- <i>L'Aiguille creuse</i> et <i>A. Lupin Gentleman-cambrioleur</i>	p19

PARTIE I : Typologie et modernisation du merveilleux aux XIX ^e et XX ^e s (1880-1936) dans l'œuvre de M. Leblanc.....	p23
I) Mutation du merveilleux : le nouvel extraordinaire scientifique (1880-1936)	p25
❖ Typologie du merveilleux et présence dans le corpus	
- Origines et évolutions.....	p26
- Les différents types de merveilleux et leur présence dans les œuvres : héritages et nouveautés de chaque époque.....	p30
• Mythes de l'Antiquité	p30
• Légendes du Moyen- Âge	p34
• Contes de fées du XVII^e et XVIII^e s	p39
• Veine Fantastique du XIX^e s	p44
❖ Un contexte qui influence la Littérature	p50
• Evolution sociale : le besoin d'un nouveau merveilleux	p50
• Situation politique et guerre : impact sur le merveilleux de M. Leblanc	p55
• Industrialisation, découvertes scientifiques et progrès : sources d'aventures	p61
❖ Le nouveau matériau du merveilleux : la Science	p64
• Courants littéraires au XIX^e s : montée en puissance de la Science	p64
• Arsène Lupin et la Science : un nouveau merveilleux	p72
• Rationalisation et dévoilement : voix scientifique qui dévoile l'extraordinaire et suscite des émotions	p76
II) Arsène Lupin et le renouvellement des genres	p80
❖ Renouveler les genres, un besoin en cette période féconde	p81
• Un lectorat en évolution	p81
• Mutation de l'activité de lecture et de l'édition	p87
❖ Roman populaire et policier, l'essence de la série Arsène Lupin	p95
• Roman d'aventures et policier : nouveaux genres merveilleux et scientifiques	p95
• A. Lupin : un nouveau héros merveilleux qui redéfinit les genres	p104

PARTIE II : Ruses et effets du merveilleux, mise en scène aux deux niveaux..... p113

I) Le merveilleux aux deux niveaux de l'œuvre, dans deux formes narratives p114

❖ Formule longue et formule courte : roman et nouvelle..... p115

❖ Procédés et effets sur les personnages dans les aventures intradiégétiques, et pour le lecteur par le travail narratif de l'auteur p122

• L'émerveillement dans la diégèse..... p122

• Les effets de M. Leblanc : l'art de conter pour émerveiller..... p127

II) Arsène Lupin, le héros magicien..... p134

❖ Le merveilleux et le spectacle : théâtralisation par un héros magicien..... p135

• « *Mirror, ari* », définition du merveilleux..... p135

• Arsène Lupin magicien : un héros manipulateur qui émerveille....p138

❖ Scènes de théâtre : « décors » créant des effets chez les protagonistes dans la diégèse et chez le lecteur dans la narration..... p145

• Arsène Lupin metteur en scène, et les décors dans la fiction.....p146

• Ruses rhétoriques : caractère théâtral du roman..... p150

III) L'importance des lieux pour susciter le merveilleux..... p156

❖ L'Aiguille creuse, ses châteaux, son cadre : Etretat, un lieu de légendes et de merveilles..... p157

• Un château merveilleux..... p158

• Des paysages qui émerveillent..... p159

• L'Aiguille creuse : des légendes, une merveille..... p161

• Légendes locales.....p163

❖ Les nouvelles : des cadres multiples pour créer admiration et sensations..... p165

• Un lieu précis pour une intrigue..... p166

• Cadres dynamiques et multiplicité des lieux..... p171

• Un lieu réapparaissant : l'appartement du narrateur..... p177

PARTIE III : Mythe et identité(s) : brouillages, fusions, et métamorphoses.....	p182
I) Brouillage des repères fiction/réalité : un héros plus qu'un personnage.....	p184
❖ Brouiller les repères par la diégèse et la narration.....	p185
❖ Un Arsène Lupin merveilleux plus vrai que fictionnel, la fusion des repères.....	p190
II) La métamorphose d'A. Lupin : évolution d'un mythe et philosophie de l'œuvre de Maurice Leblanc.....	p195
❖ Des inspirations et parallèles littéraires pour un surhomme extraordinaire.....	p196
• Des héros inspirants et évoqués.....	p196
• Arsène Lupin, un héros unique.....	p202
❖ Un surhomme en évolution, reflet de son auteur et de son époque.....	p206
• Héros aux multiples visages : avec ou sans identité ?.....	p206
• De l'anarchisme au patriotisme : un dandy miroir de son temps...	p211
III) Un mythe constamment enrichi.....	p217
❖ Enrichir le mythe dans et par les aventures du héros.....	p218
❖ Pérennité du mythe : A. Lupin à travers le XX ^e et XXI ^e s.....	p223
Conclusion.....	p230
Annexes.....	p235
Bibliographie.....	p239
Table des matières.....	p242