Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

14 | 2016
Sérialités

Naissance d'un héros et d'un ensemble sériels : *Arsène Lupin, Gentleman-cambrioleur (1905-1907)*

Daniel Couégnas

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/669>

DOI: 10.4000/belphegor.669

ISSN: 1499-7185

Publisher

LPCM

Electronic reference

Daniel Couégnas, « Naissance d'un héros et d'un ensemble sériels : *Arsène Lupin, Gentleman-cambrioleur (1905-1907)* », *Belphegor* [Online], 14 | 2016, Online since 10 October 2016, connection on 21 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/669> ; DOI : 10.4000/belphegor.669

This text was automatically generated on 21 April 2019.

Belphegor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Naissance d'un héros et d'un ensemble sériels : *Arsène Lupin, Gentleman-cambrioleur* (1905-1907)

Daniel Couégnas

- 1 Le personnage d'Arsène Lupin semble sortir, instantanément achevé – au sens fort du terme – de l'imagination de Maurice Leblanc. Cependant, ses potentialités de héros sériel vont s'actualiser, au-delà de la première aventure, par tâtonnements d'écriture, corrections de trajectoire générique ou thématique, mises en place de procédés techniques judicieusement mis à contribution, ou simplement (!) inventés pour les besoins de la fiction.
- 2 Après avoir examiné cette boîte à double fond que constitue *L'Arrestation d'Arsène Lupin* nous verrons comment se mettent en place les mécanismes sériels ; nous étudierons enfin la manière dont l'auteur compense l'artificialité inévitable d'un univers sériel par l'introduction des divers procédés susceptibles de rendre crédible la fiction.

1. L'ARRESTATION D'ARSENE LUPIN, NOUVELLE SANS SUITE ET/OU DEBUT D'UNE SERIE ?

- 3 En dépit de ses préventions à l'encontre du genre policier, qu'il trouve excessivement populaire, Leblanc compose *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, qui paraît dans le n° 6 de *Je sais tout* (juillet 1905). Et c'est seulement dans le n° 11 (décembre 1905) que l'auteur, harcelé par l'éditeur Lafitte et ses collaborateurs¹, accepte de donner une suite à la nouvelle. Commence ainsi une longue série d'aventures du gentleman-cambrioleur.² Or la nouvelle inaugurale nous apparaît encore aujourd'hui comme un objet textuel étrange. Selon Jacques Derouard : « Il suffit de lire dans *Je sais tout* cette nouvelle pour voir qu'il n'était pas question de lui donner suite »³. En fait, beaucoup plus ambivalente, la nouvelle est constituée pour l'essentiel d'une *trame* narrative sentimentale *refermée sur elle-même* avec, en filigrane, un potentiel de *série* policière.

Une trame sentimentale close sur elle-même ?

- 4 On perçoit l'enjeu de l'association potentiellement conflictuelle qui rapproche Leblanc et Lafitte. Pour le second, qui édite les traductions françaises de Conan Doyle et en observe le succès, la fiction policière devrait accroître l'audience de son magazine. Leblanc, quant à lui, tire le projet du côté de l'aventure sentimentale *high life*... Ainsi se croiseront mondains et escrocs. Paul Bourget lui-même semble attiré par cette veine : *Je sais tout*, dans son n° 11 (décembre 1905), accueillera la deuxième aventure de Lupin en même temps qu'une nouvelle inédite de l'auteur du *Disciple*, *Le Piège*, dans laquelle évolue un escroc mondain qui, bien que peu sympathique, ressemble étrangement à la créature de Leblanc et porte le nom de Darcy.⁴
- 5 Histoire sentimentale mondaine, donc, celle d'Arsène Lupin incognito et de Miss Nelly Underdown, riche héritière franco-américaine, dans le cadre refermé sur lui-même, spatialement et socialement, du pont des « première classe » d'un paquebot voguant vers New York. Rencontre puis séparation, sans doute définitive, de deux personnages attirés l'un par l'autre, et que liera une fugace complicité. On ne retrouve pas exactement le schéma thématique et formel du roman sentimental tel que défini par Ellen Constans, qui distingue « [...] trois phases ou motifs obligatoires : rencontre, disjonction, conjonction finale dans le bonheur ou le malheur »⁵. Il faut donc y regarder de plus près, et le dénouement mérite toute notre attention. On en percevra l'ambivalence en revenant à Ellen Constans pour qui :

« [...] la conjonction finale [...] est une phase brève : l'amour réciproque reçoit confirmation ou se révèle enfin tel, sa valeur suprême est affirmée par les protagonistes. Elle peut se réaliser dans le bonheur ou le malheur. »⁶
- 6 Cette dernière observation est lourde de conséquences, puisqu'elle autorise la critique à établir une distinction capitale entre « le roman d'amour sériel de la littérature de masse [qui] a généralisé la fin heureuse » et

« [l]e roman sentimental reconnu [qui] opère souvent la conjonction finale sur le mode tragique : mort des amants (Tristan et Iseut) ou de l'un d'eux [...]. Est-ce encore une conjonction ? Oui, parce que la catastrophe finale est précédée par la résolution des conflits de la disjonction et par l'aveu ou la confirmation d'un amour réciproque. »⁷
- 7 Qu'en est-il à cet égard dans *L'Arrestation d'Arsène Lupin* ? Quand Ganimard, au moment du débarquement à New York, démasque Lupin, Miss Nelly, comprenant instantanément que le Kodak qu'elle vient de lui remettre son compagnon de traversée contient les billets de banque et les bijoux dérobés sur le paquebot, feint une maladresse et laisse tomber l'appareil dans l'eau du port. Ainsi s'opère une forme de « conjonction » des protagonistes : le geste de la jeune fille constitue, sinon « l'aveu ou la confirmation d'un amour réciproque » dont parle Ellen Constans, du moins la preuve que Miss Nelly n'était pas insensible aux avances de Lupin. Ambivalence du dénouement, ambivalence des sentiments du lecteur... Loin du « happy ending » de la littérature sentimentale sérielle dont, à l'évidence, Leblanc essaie encore de se démarquer, la nouvelle s'achève en demi-teinte, sur fond de mélancolie, de rêverie sur les amours virtuels :

« Puis je la vis s'éloigner.
Sa jolie silhouette se perdit dans la foule, m'apparut de nouveau et disparut. C'était fini, fini pour jamais.
Un instant je restai immobile, triste à la fois et pénétré d'un doux attendrissement,

puis je soupirai, au grand étonnement de Ganimard :

- Dommage, tout de même, de ne pas être un honnête homme... »⁸

- 8 Leblanc se place ainsi dans le droit fil de l'écriture réaliste. Lupin, « triste à la fois et pénétré d'un doux attendrissement » exprime son émotion et ses regrets « en mineure »,⁹ sans excès de souffrance ni intempérance de langage. Maupassant, l'un des modèles de Leblanc, n'est pas très loin.¹⁰ Si une bouffée, une traînée de mélancolie perdure après la lecture, elle n'est nullement tempérée par l'espoir euphorisant d'une suite. S'achevait ici quelque chose d'élégant qui, en l'état, n'était pas censé faire l'objet d'une série...¹¹
- 9 Et pourtant cette nouvelle portait en elle un potentiel sériel incontestable.

Un potentiel sériel

- 10 Découvrant Lupin dans cette *première* aventure, le lecteur est prié paradoxalement de renouer avec ce qu'il est supposé savoir déjà du « fameux Arsène Lupin », de « l'insaisissable cambrioleur dont on racontait les prouesses dans tous les journaux depuis des mois ! »¹². Si Leblanc n'envisageait pas de manière consciente et délibérée d'entreprendre l'écriture d'une série, s'il souhaitait clore définitivement en une nouvelle l'histoire de Lupin, il n'en reste pas moins qu'il a mis en place les signaux inscrivant son héros dans un ensemble récurrent de récits.
- 11 Le pluriel de « prouesses » est en soi une promesse de sérialité, tout autant que la manière dont l'affrontement avec Ganimard est évoqué en termes de « [...] péripéties [qui] se déroulaient de façon si pittoresque ! ».¹³ « Insaisissable »¹⁴, terme clé, concentre en quelques syllabes tout un potentiel d'aventures répétées mais dont chacune, forcément différente des précédentes, génère *ipso facto* surprise et ravissement dans le public ou chez les lecteurs, qui connaissent déjà le dénouement (*répétition* sérielle) mais s'interrogent sur le cheminement narratif permettant d'y arriver (*variation*). Dans l'horizon d'attente du lecteur, les protagonistes reprennent les rôles éternels du gendarme et du voleur. Comment dès lors ne pas voir qu'un tel agencement dramaturgique et narratif s'insère parfaitement dans un ensemble sériel virtuellement interminable, dont le héros est, ainsi que le note Anne Besson, « soustrait au temps ».¹⁵
- 12 Dans ce cadre, en effet, la non-pertinence de l'opposition entre passé et futur paraît s'imposer d'évidence dans le portrait d'Arsène Lupin. Quatre syntagmes nominaux le *figent* instantanément dans son essence : il est « l'insaisissable cambrioleur », « l'énigmatique personnage », « le fantaisiste gentleman », « l'homme aux mille déguisements »¹⁶. Le dernier trait est développé dans une énumération jubilatoire :
- « Arsène Lupin, l'homme aux mille déguisements, tour à tour chauffeur, ténor, bookmaker, fils de famille, adolescent, vieillard, commis-voyageur marseillais, médecin russe, torero espagnol ! »¹⁷
- 13 On voit encore ici combien un tel univers de fiction s'affranchit de la dimension temporelle. La profusion infiniment variée des avatars lupiniens ne procède pas seulement d'un supposé regard *rétrospectif* sur la carrière du gentleman cambrioleur : elle vaut aussi comme *programme narratif sériel*, comme vision *prospective* d'aventures à venir. Répétition (le déguisement) et variété hyperbolique (« mille ») jouent ainsi sur presque tous les critères de transformation : âge, classe sociale, profession, nationalité...¹⁸
- 14 Nouvelle à thématique sentimentale close sur elle-même, *L'Arrestation d'Arsène Lupin* n'en est donc pas moins riche de *potentialités sérielles* dans le domaine des aventures policières.

Pour Maurice Leblanc, l'actualisation de ces potentialités marquait un tournant radical dans sa carrière littéraire. Richard Saint-Gelais observe pertinemment :

« Donner à un récit un prolongement, c'est remettre en question les limites que se fixait l'œuvre originale. Un tel geste ne saurait être innocent dans une culture qui fonde sur l'idée de clôture sa conception de l'œuvre comme totalité autonome, possédant une « forme » déterminée, instaurant son propre « code » et déployant un « réseau de sens » spécifique. »¹⁹

- 15 On verra dans la deuxième partie de cet exposé de quelle manière l'auteur et les éditeurs sont finalement passés à l'acte en proposant aux lecteurs la très sérieuse *Vie extraordinaire d'Arsène Lupin*.

2. MISE EN PLACE DES MECANISMES SERIELS : LA VIE EXTRAORDINAIRE D'ARSENE LUPIN

- 16 La mise en place de la forme sérieuse sera maintenant examinée par l'intermédiaire de trois points : l'appareil paratextuel, les choix liés au modèle d'ensemble romanesque, la composition puis la recomposition du recueil.

L'appareil paratextuel

- 17 Dans le n° 10 (novembre 1905) de *Je sais tout*, quatre mois après l'unique apparition de Lupin dans le magazine, les éditeurs annoncent pour le numéro de Noël le commencement de la publication des « surprenantes, mystérieuses, inattendues, originales et passionnantes aventures du génial escroc, ARSENE LUPIN [...] »²⁰. Sont promis, à Maurice Leblanc « la gloire d'un Conan Doyle français », au public un concours « qui attachera plus puissamment l'intérêt du lecteur à la miraculeuse série [des] hauts faits [de Lupin] »²¹. Curieusement, aucune référence ou allusion n'est faite à la première aventure, *L'Arrestation d'Arsène Lupin*.
- 18 Les deux éléments de l'appareil titulaire caractéristique d'une série apparaissent dans le n° 11, le titre de la nouvelle prenant progressivement plus d'importance sur le plan typographique, alors que le titre de série (« La Vie extraordinaire d'Arsène Lupin »), seul présent dans le sommaire du n° 11, va ensuite passer au second plan au fur et à mesure qu'une « mémoire sérieuse » s'imposera aux lecteurs. Au bas de la première page des nouvelles, une note des éditeurs renvoie sans surprise aux épisodes précédents. À partir de la quatrième aventure (*Le mystérieux Voyageur*), le nom du héros, suffisamment familier et célèbre, disparaît des titres des nouvelles.
- 19 L'expression « Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur » qui donne son titre au volume, apparaît par l'intermédiaire d'une variante introduite dans la seconde version de *L'Arrestation d'Arsène Lupin*²².

Quel(s) modèle(s) d'ensemble romanesque ?

- 20 Leblanc semble hésiter sur la forme de l'ensemble narratif segmenté qu'il entreprend de créer. Les trois premières nouvelles se suivent à la manière feuilletonesque, comme le suggèrent d'emblée leurs titres : « arrestation » puis « en prison » enfin « évasion ». Puis l'auteur modifie le mode de liaison des nouvelles en privilégiant le « principe sériel » (Anne Besson), fondé sur la discontinuité et la réitération. Les aventures de Lupin

deviennent une « série à fin fermée », c'est-à-dire celle « [...] dont les volumes [ici les nouvelles] individuels se suffisent à eux-mêmes, dont chaque intrigue volumique est close. »²³ On ne peut que faire des hypothèses sur les raisons de cette évolution. Peut-être Leblanc et Lafitte le font-ils sans connaître la réflexion de bon sens commercial qui avait été celle de Conan Doyle quelques années auparavant ?

« Je compris [...] que l'on pouvait écrire un feuilleton qui n'apparût pas comme tel – j'entends un feuilleton dans lequel chaque livraison serait susceptible d'être lue comme un récit complet, tout en conservant un lien avec la précédente par l'intermédiaire des personnages principaux –, on obtiendrait un intérêt multiplié que le feuilleton pur et simple ne pouvait faire naître. »²⁴

- 21 Cet efficace plaidoyer en faveur de la série à fin fermée est-il susceptible d'expliquer le choix de Leblanc ? La réponse ne saurait être catégorique. Sans doute la périodicité d'un magazine mensuel est-elle moins adaptée à la publication en feuilleton que celle d'un quotidien. Pourtant, Leblanc publia deux romans dans *Je sais tout* (*La Dame blonde* et *L'Aiguille creuse*), même si la majeure partie de sa production romanesque parut dans le quotidien *Le Journal* après la Première Guerre mondiale. Il est certain que les opportunités éditoriales interviennent dans ces choix génériques (les relations de Leblanc avec Lafitte avant 1914), et sans doute aussi les préférences scripturales des auteurs²⁵. On verra d'ailleurs *infra* que Maurice Leblanc n'a pas voulu – ou pas pu – s'en tenir rigoureusement à son choix de la série à fin fermée.

Des préoriginales au recueil : composition et recomposition de l'ensemble

- 22 Le tableau qui suit indique l'ordre dans lequel s'est déroulée la publication en préoriginales des premières aventures de Lupin ainsi que celui des nouvelles dans l'édition originale en volume :

<u>Préoriginales de <i>Je sais tout</i></u>	<u>Volume <i>A. L. gentleman-cambrioleur</i>(1907)</u>
<i>L'Arrestation d'A. L.</i> , n° 6, juillet 1905	<i>L'Arrestation d'A. L.</i>
<i>A. Lupin en prison</i> , n° 11, décembre 1905	<i>A. Lupin en prison</i>
<i>L'Évasion d'A. L.</i> , n° 12, janvier 1906	<i>L'Évasion d'A. L.</i>
<i>Le mystérieux Voyageur</i> , n° 13, février 1906	<i>Le mystérieux Voyageur</i>
<i>Le Collier de la Reine</i> , n° 15, avril 1906	<i>Le Collier de la Reine</i>
<i>Le Coffre-fort de Mme Imbert</i> , n° 16, mai 1906	<i>Le Sept de cœur</i>
<i>Sherlock Holmes arrive trop tard</i> , n° 17, juin 1906	<i>Le Coffre-fort de Mme Imbert</i>
<i>La Perle noire</i> , n° 18, juillet 1906	<i>La Perle noire</i>
<i>Le Sept de cœur ; comment j'ai connu A. L.</i> n° 28, mai 1907	<i>Herlock Sholmès arrive trop tard</i>

- 23 Sont reprises les huit premières aventures de Lupin prépubliées dans *Je sais tout* en 1905 et 1906. S'y ajoute *Le Sept de cœur*, nouvelle plus tardive, puisque sa prépublication dans le magazine a suivi celle du roman *La Dame blonde* (nov. 1906-avril 1907). L'ordre des nouvelles dans le volume ne respecte pas la chronologie de prépublication. *Le Sept de cœur* est placé après *Le Collier de la Reine* et *Herlock Sholmès arrive trop tard* clôt le volume.
- 24 On perçoit ainsi comment la composition du recueil vise deux objectifs : d'une part donner au volume son statut de point de départ, de base, de « socle » des aventures de Lupin, d'autre part préparer la suite de la série.
- 25 Point de départ de la série, *Arsène Lupin gentleman-cambrioleur* opère des retours en arrière dans la vie du héros. *Le Collier de la Reine* narre la première aventure de l'enfant Lupin, moralement contraint de voler. *Le Coffre-fort de Mme Imbert* revient sur l'unique échec de l'escroc débutant. Par ailleurs, le volume développe et approfondit le motif des liens qui se nouent entre le cambrioleur et celui qui va devenir son confident et historiographe. Dans *Je sais tout*, ce motif apparaissait seulement, d'une manière abrupte, à la fin du *Coffre-fort de Mme Imbert*²⁶. Par souci de cohérence au sein du recueil, Leblanc a procédé à deux aménagements de son texte. D'abord, il a ajouté à *L'Arrestation d'Arsène Lupin*, première nouvelle du recueil, un assez copieux épilogue dans lequel il fait état de ses supposées relations avec Lupin et de son envie de raconter un jour les circonstances de leur rencontre.²⁷ Il passera à l'acte avec l'histoire du *Sept de cœur* qui, écrite plus tard (mai 1907), est insérée logiquement avant *Le Coffre-fort de Mme Imbert*.
- 26 Enfin, *Sherlock Holmes arrive trop tard*, modifié pour les raisons que l'on sait en *Herlock Sholmès* [...], est déplacé en fin de recueil pour renforcer le lien sériel et annoncer comme un « à suivre » la publication en volume d'*Arsène Lupin contre Herlock Sholmès* (1908). On se rapproche ici du cas de figure de la « série à fin ouverte » qui, selon Anne Besson, « [...] en paradoxe apparent avec son principe toujours valable de discontinuité de l'intrigue, adopte un mode de liaison intervolumique linéaire. »²⁸.

3. PROCÉDES DE CREDIBILISATION DE L'UNIVERS SÉRIEL

- 27 En dépit de cela, répétons-le, le mode de narration et de publication des aventures de Lupin tend vers le modèle idéal de la « série à fin fermée », qui caractérise la nouvelle et le roman policier d'énigme : intrigue close sur elle-même, univers de fiction immuable parce que, nous dit Anne Besson, « la série, même si elle mime la chronologie ou la dischronie, est fondamentalement a-chronique »²⁹. En principe, la représentation de l'écoulement du temps est confinée à l'intérieur du roman ou de la nouvelle, entre l'incipit et la clausule. En principe seulement, quand il s'agit d'un univers à tendance réaliste, car mimer la réalité c'est bien, entre autres choses, « mime[r] la chronologie » (Anne Besson). L'illusion référentielle, qui aide le lecteur à adopter la posture de « feintise de créance », lui suggère la réalité de l'existence du héros, dans une continuité temporelle qui ferait le lien entre les multiples aventures narrées. Mais s'extraire des limites du « retour répétitif »³⁰, c'est assez vite également, dans le cas d'un univers para-réaliste, franchir les limites entre fiction et réalité et même succomber à la tentation de la transfictionnalité sherlockienne.

Retours en arrière « biographiques »

- 28 *Le Collier de la Reine*, quatrième aventure de Lupin, bouleverse le déroulement du récit : il s'agit d'une continuation analeptique³¹ ou « prequel »³², un retour en arrière dans la vie du héros. On y voit l'enfant qui deviendra Arsène Lupin perpétrer son premier vol en s'emparant du fameux collier pour venir en aide à sa mère guettée par la misère.
- 29 Cette précocité du génie semble se jouer du temps, donnant au personnage une essence héroïque ou surhumaine. Mais cette atemporalité héroïque ne va pas sans ambiguïté parce que cette relation du premier cambriolage de Lupin se veut aussi *explicative*. Pour Richard Saint-Gelais,
- « [...] le prequel prendrait volontiers une valeur herméneutique, ce qui n'étonnera pas tout à fait dans une culture comme la nôtre, marquée à la fois par le roman policier et la psychanalyse, qui pensent (chacun à sa façon bien sûr) le présent comme un tissu d'indices à partir desquels remonter, à travers divers mouvements interprétatifs, jusqu'à un passé considéré à la fois comme sa cause et son explication. »³³.
- 30 Lupin est devenu ceci (hors-la-loi) *parce qu'il avait été cela* (un enfant malheureux). L'explication causale réintroduit *ipso facto* la dimension temporelle, la relation du passé et du futur, qui participe de l'expérience existentielle du lecteur. Explicable (!), Lupin est plus « réaliste ».
- 31 Dans *Je sais tout*, *Le Coffre-fort de Mme Imbert* suit *Le Collier de la Reine* et constitue un autre jalon dans la carrière de l'escroc. Et, ici aussi de manière très ambivalente, c'est au moment où le cambrioleur prend le nom³⁴ qu'il va rendre célèbre qu'il subit le seul échec de sa carrière...³⁵ Ce surhomme est donc... très humain. Comme tel, il semble évoluer à la fois dans la temporalité cyclique et fragmentée du *mécanisme sériel* et dans celle, continue, orientée et irréversible, de *l'humanité ordinaire*.

Perméabilité fiction-réalité

- 32 À la différence de la liste des avatars du héros énumérés plaisamment dans *L'Arrestation d'Arsène Lupin* (cf. *supra*, 1.2), celle que le président du tribunal propose au public (*L'Évasion d'Arsène Lupin*) est accompagnée de jalons temporels (« il y a trois ans [...], il y a huit ans [...], il y a six ans [...] »).³⁶ Des événements notoires sont mentionnés : « l'Exposition » (de 1900 ?) et l'incendie du Bazar de la Charité (1897). La « petite lucarne » dudit Bazar par laquelle Lupin « sauva tant de gens [...] ... et les dévalisa »³⁷ fait ainsi figure de sas, *d'espace hybride entre deux univers*, celui de la réalité et celui de la fiction, tout en rappelant l'oxymore identitaire (« gentleman-cambrioleur ») du héros.
- 33 Objet tout aussi hybride, le fameux « coffre-fort » de la sixième nouvelle parue dans *Je sais tout* n'est autre que le double fictif de celui, très réel, d'une affaire d'escroquerie qui passionna le public au tournant du siècle. Ce coffre vide, ou à peu près, censé contenir les cent millions d'un héritage provisoirement contesté, servit de garantie à Thérèse Humbert et son époux pour pouvoir emprunter pendant une vingtaine d'années la somme de cinquante-six millions avec laquelle ils menèrent une vie fastueuse dont profita largement le tout-Paris de l'époque. Arrêtés, confondus et jugés en 1902, condamnés à cinq ans de réclusion, les époux Humbert furent libérés en septembre 1906³⁸. La nouvelle de Maurice Leblanc suit de près le modèle de la réalité, les noms propres, à peine modifiés (Humbert/Imbert, Crawford/Brawford), ne laissent aucun doute au lecteur. Lupin, en

dépité de son habileté, tombe comme tout le monde dans le piège : le contenu du coffre-fort est dénué de toute valeur. Réintroduit dans la réalité par la petite porte, comique, celle de l'arroseur arrosé, le héros y gagne, ici encore, en humanité. Insérant son personnage dans la réalité quotidienne et journalistique d'une affaire judiciaire célèbre, Leblanc, soucieux de vraisemblance, prend garde de ne pas aller contre des événements connus de tous dont la brève rencontre de Lupin avec les Imbert/Humbert ne modifie pas le cours.

- 34 Le lecteur pourra y croire, ou feindre d'y croire, d'autant plus aisément que l'environnement rédactionnel du magazine l'y invite. Dans le numéro précédent (n° 15, avril 1906) avait paru un article de Fernand Hauser, « La Dame aux cent millions : *Je sais tout* interviewe Thérèse Humbert ». Entré dans la Maison Centrale de Rennes par un moyen prétendument mystérieux, non dévoilé, mais dont une photo et sa légende laissent clairement entendre qu'il s'agirait d'un panier d'osier de la voiture du blanchisseur, le reporter, au terme de l'article, semble douter de la culpabilité de la détenue : « Et je me demandai si cette femme n'expiait pas à Rennes, les crimes... mettons les crimes du vieux Crawford. »³⁹. Au lecteur de s'interroger – avec délices – sur l'étrange tresse narrative au sein de laquelle se croisent et s'entremêlent fiction et réalité, nouvelle et reportage.
- 35 Ce mélange des genres, soigneusement entretenu par les éditeurs du magazine, Maurice Leblanc en joue également, arguant de la demande du public, pour se glisser dans le personnage du confident-historiographe d'Arsène Lupin. Raconter les circonstances de leur rencontre, c'est en même temps tirer l'auteur (réel) vers l'univers fictionnel et rapprocher un peu plus le personnage imaginaire de la réalité des lecteurs. Le texte d'une page ajouté à la fin de la première nouvelle au moment de la publication en volume tient lieu de récit-cadre introduisant le recueil (en dépit de sa position insolite) et accentue l'effet de réel. La nouvelle *Le Sept de cœur* est annoncée⁴⁰. Dans *Je sais tout*, la préoriginale de la nouvelle comportait trois illustrations du dessinateur De Parys qui donnait au personnage-confident en pleine action le front dégarni et la moustache abondante du vrai Maurice Leblanc... Et, dans le recueil *Arsène Lupin Gentleman Cambrioleur*, l'auteur introduit ainsi *Le Sept de cœur* :
- « Une question se pose et elle me fut souvent posée :
- Comment ai-je connu Arsène Lupin ?
Personne ne doute que je le connaisse. Les détails que j'accumule sur cet homme
déconcertant, les faits irréfutables que j'expose, les preuves formelles que j'apporte
[...] tout cela prouve bien [...] des relations amicales et des confidences suivies. »⁴¹.
- 36 Cette entrée en matière, pétrie de malice et de complicité avec le lecteur, fait fond sur le principe universel selon lequel le besoin de croire génère tout naturellement une pseudo-réalité. L'illustration en est faite, non sans humour, au début de la nouvelle, par le récit de la fameuse nuit durant laquelle le narrateur, prisonnier de son imagination, reste immobile, subjugué par le pli inquiétant d'un rideau...
- 37 Leblanc nous semble ainsi plus hardi que Conan Doyle, dont le docteur Watson, double assez lointain de l'auteur, reste un personnage strictement cantonné dans l'univers fictionnel. Plus encore, dans cette logique ambivalente du franchissement allègre des limites, le créateur de Lupin, très tôt qualifié de « Conan Doyle français », prend le slogan publicitaire à la lettre : il fraie la voie de la transfictionnalité holmésienne.

Transfictionnalité par « croisement mixte »⁴²

- 38 Richard Saint-Gelais affirme ne connaître qu'« un exemple net » – c'est celui même qui nous occupe – de ce procédé « [...] qui consiste, pour un auteur, à opérer un croisement entre une fiction due à ses soins et la fiction d'un autre écrivain. »⁴³ La septième aventure de Lupin prépubliée dans *Je sais tout* s'intitule en effet « Sherlock Holmes arrive trop tard ».
- 39 Ce texte constitue une nouvelle étape au sein de la série dans l'*accentuation du brouillage fiction/réalité* que Leblanc développe avec une ironique et retorse virtuosité. Antérieurement, dans *Le Coffre-fort de Mme Imbert*, cohabitaient deux univers qui s'interpénétraient par l'intermédiaire du jeu sur les noms (univers « réel » du lecteur : « Thérèse Humbert » / univers fictionnel : « Gervaise Imbert »). Dans les deux versions (*Sherlock Holmes arrive trop tard* et *Herlock Sholmès arrive trop tard*) de la nouvelle, Leblanc joue avec trois univers : celui, fictionnel, de Lupin, celui tout aussi fictionnel, créé par Conan Doyle, et celui de la réalité. La première version, celle de *Je sais tout*, était proprement *transfictionnelle*, puisque Lupin avait pour protagoniste un Sherlock Holmes proche de la créature de Conan Doyle, « [...] un homme d'une cinquantaine d'années peut-être, très mince, aux longues jambes, et dont le costume précisait l'aspect étranger »⁴⁴. La seconde version, celle du recueil *Arsène Lupin Gentleman Cambrioleur*, change de statut générique et procède des mécanismes d'*hypertextualité*⁴⁵ jouant sur le pastiche, voire la parodie.⁴⁶ Dans le passage cité *supra* et modifié, *Herlock Sholmès* y est affublé d'un physique plus banal, « assez fort, la figure rasée »⁴⁷, qui le rapproche peut-être de Watson.
- 40 Le projet de Conan Doyle était sans doute de rendre son *personnage* crédible en créant l'illusion d'une *personne*, exceptionnelle, certes, mais s'insérant dans une représentation vraisemblable du monde du lecteur. On sait avec quel succès il y parvint, et les déboires qui s'ensuivirent. Leblanc, à l'inverse, présente Sherlock Holmes (/Herlock Sholmès) comme une *personne* réelle (dans l'univers de fiction de Lupin) qui ressemblerait, au moins intellectuellement, à un héros de roman, à un « [...] prodigieux *personnage* qui semble forgé [ajout *Arsène Lupin Gentleman Cambrioleur*: « de toutes pièces »] par l'imagination d'un romancier »⁴⁸.
- 41 Ainsi, superposés, ou enchâssés, ou imbriqués les uns dans les autres, entraînés dans un tourbillon qui provoque chez le lecteur un vertige délicieux, les différents univers que fait se rencontrer Leblanc nous semblent susceptibles d'induire deux effets qui, perçus au premier abord comme antagonistes, cohabitent néanmoins au cœur, paradoxalement, de l'acte de lecture. Sans doute l'introduction d'éléments d'une autre fiction au sein de la diégèse peut-elle stimuler un *regard distancié*, critique ou ironique à l'égard de cette dernière. Pourtant, simultanément, joue pleinement dans ce cas de figure le besoin de fiction, la *suspension d'incrédulité* qui, dans toute sa force irrationnelle, abolit la frontière entre le monde de la réalité et celui de la diégèse. Eco en avait déjà fait la remarque⁴⁹, et Saint-Gelais le confirme catégoriquement : « Nul doute que la transfictionnalité contribue [...] à exacerber l'illusion référentielle. »⁵⁰.
- 42 Classiquement, les deux faces d'une même feuille de papier peuvent figurer de manière désespérante l'impossibilité pour le lecteur amateur d'illusion référentielle de faire se rencontrer réalité et fiction. Ici, à l'inverse, c'est plutôt le paradoxal *ruban de Moebius à face unique* qui pourrait rendre compte métaphoriquement de l'absence de solution de continuité entre l'univers du lecteur et celui de ses héros. En se déplaçant le long du

ruban, il devient possible de glisser sans encombre du *monde de la réalité* (écrivains Leblanc et Conan Doyle, lecteurs réels, Thérèse Humbert, Crawford...) vers un *espace transitionnel réalité-fiction* (Leblanc narrateur-confident-historiographe, lecteur-type, Gervaise Imbert, Crawford...), puis vers *l'espace fictionnel F2* issu de l'imagination du romancier (Lupin, Ganimard...); chemin faisant, voici un autre morceau d'espace *transitionnel, transfictionnel, puis hypertextuel* (Sherlock Holmes, puis Herlock Sholmès, Wilson...) qui nous fait passer dans un autre secteur de *l'espace fictionnel, F1* (Sherlock Holmes et Watson), lequel nous ramène, de manière moins progressive il est vrai (mais le Conan Doyle réel et le Watson fictif partagent tout de même la profession médicale et le goût de l'écriture) vers le *monde de la réalité* (auteurs et lecteurs réels). Et l'on peut répéter le parcours en boucle sur ce ruban de Moebius⁵¹...

CONCLUSION

- 43 Ainsi nous apparaissent les prémices des aventures de Lupin. Tout commence par une nouvelle « *one-shot* », initialement refermée sur une intrigue sentimentalo-policière. Le succès déverrouille les potentialités d'une suite qui, d'abord de type *feuilletonesque*, affirme sa structure *sérielle*, néanmoins tentée par les effets de *cycle*. On assiste par ailleurs à la mise en place sophistiquée des divers procédés susceptibles de brouiller les limites réalité-fiction : transposition de fait divers, métamorphose du romancier en confident-historiographe, transfictionnalité.
- 44 Bien qu'invité à succomber aux tentations de l'illusion référentielle, le « lecteur modèle » (Eco)⁵², qui se dessine ici est rien moins que simple et naïf. Il sera tout ensemble lecteur de série et lecteur de cycle, lecteur crédule et lecteur distancié.
- 45 Création, achevée dès la première nouvelle, d'un personnage au potentiel sériel foisonnant, narrateur autodiégétique confondu avec le coupable⁵³(vingt ans avant *Le Meurtre de Roger Ackroyd*), transfictionnalité holmésienne pionnière (peut-être la première du genre) : dans ces années 1905-1907 où naît le héros sériel Arsène Lupin, Maurice Leblanc est au sommet d'une virtuosité narrative à l'éblouissante créativité.

NOTES

1. Jacques DEROUARD, *Maurice Leblanc, Arsène Lupin malgré lui*, Librairie Séguier, Paris, 1989, pp. 269-270.
2. La dernière, *Le Dernier Amour d'Arsène Lupin*, vient de paraître de façon posthume (mai 2012) chez Balland. Avant-propos de Florence LEBLANC, préface de Jacques DEROUARD.
3. *Op. cit.*, p. 265, note 16.
4. « Robert Darcy ! Cela ne vous a-t-il pas un air de scandale et d'élégance ? Quel pseudonyme d'escroc du monde, avec la sonorité de l'ensemble, l'équivoque du *Da*, qui invite à l'apostrophe, l'aristocratie de l'y grec ? Et l'homme a la physionomie de l'emploi : pas d'âge, entre trente-cinq très usés et cinquante-cinq très conservés, un masque flétri, maigre et arrogant de grand seigneur... ou d'enfoncéur, une politesse de diplomate... ou d'aigrefin. » (*Je sais tout*, n° 11, p. 568).

5. *Parlez-moi d'amour ; le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*, PULIM, 1999, p. 20.
6. *Ibid.*, p. 23. Souligné par moi.
7. *Ibid.*
8. C'est ici la clausule du texte prépublié dans *Je sais tout* n° 6 (juillet 1905). Dans le volume *Arsène Lupin. Gentleman cambrioleur*, la nouvelle est complétée par un ajout d'une page environ sur lequel nous reviendrons *infra*.
9. Dans l'écriture réaliste, Philippe HAMON note « [...] des fins de chapitre ou de récits en « mineure », sans accent fort, sans paroxysmes [...] ». (« Un discours contraint », in R. BARTHES, L. BERSANI, Ph. HAMON, M. RIFFATERRE, Y. WATT, *Littérature et réalité*, « Points », Seuil, Paris, 1982, pp. 161-162).
10. Cf. la clausule de *Une Vie* dans laquelle, par la bouche de la servante Rosalie, s'exprime une vérité en demi-teinte que Maupassant avait adaptée d'un passage d'une lettre de Flaubert : « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit. » (Garnier Flammarion, 2009, p. 294). Pour une analyse un peu plus détaillée de cette clausule, cf. notre communication : « Dénouement romanesque et consolation » au colloque « Littérature et consolation », université d'Arras, 21 et 22 janvier 2010. Actes à paraître.
11. L'examen de la bibliographie de Leblanc établie par J. DEROUARD, *op. cit.*, indique qu'avant Lupin, l'écrivain n'avait jamais donné de « suite » à un de ses récits.
12. *Je sais tout*, n° 6 (juillet 1905), p. 709.
13. *Je sais tout*, *ibid.*
14. *Ibid.*
15. *D'Asimov à Tolkien, Cycles et séries dans la littérature de genre*, CNRS Éditions, Paris, 2004, p. 18.
16. *Je sais tout*, *ibid.*
17. *Ibid.*
18. À noter que le critère du sexe est absent de cette liste. De fait, jamais, tout au long de ses nombreuses aventures, Lupin ne se déguisera en femme. C'est également, sauf erreur, le cas de Sherlock Holmes, autre spécialiste du déguisement.
19. Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 2011, p. 71.
20. *JST* n° 10, p. 512.
21. *Ibid.*
22. *JST* n° 6, p. 709 : « Arsène Lupin [...] avait laissé sa carte avec ces mots : « Reviendrai quand les meubles seront authentiques. » » ; texte modifié ainsi dans le volume *ALGC*, p. 13 : « [...] avait laissé sa carte ornée de cette formule : « Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur, reviendra quand les meubles seront authentiques. » ».
23. Anne BESSON, *op. cit.*, p. 24.
24. « Conan Doyle tells the true story of Sherlock Holmes » (« La véritable histoire de Sherlock Holmes ») fut publié dans le numéro spécial de *Tit-Bits* du 15 déc. 1900. Nous reprenons notre traduction de ce texte parue dans *Les Cahiers de l'Imaginaire*, n° 21 (1986), dossier « Conan Doyle II », p. 9.
25. La série *Lupin* est plus riche en romans (15 romans et 36 nouvelles) que la série *Sherlock Holmes* (4 romans et 56 nouvelles).
26. « Tels sont les faits, et telle est l'explication que donne à certains d'entre eux l'intervention d'Arsène Lupin. J'en tiens le récit de lui-même, un jour qu'il était en veine de confiance. Ce jour-là, il se promenait dans mon cabinet de travail [...] » (*Je sais tout*, n° 16, p. 464).
27. *Arsène Lupin Gentleman Cambrioleur*, Livre de poche, p. 24.
28. Anne BESSON, *op. cit.*, p. 25. C'est moi qui souligne.
29. *Ibid.*, p. 97, note 77. C'est précisément à Holmes et à Lupin que l'auteur se réfère ici.
30. *Ibid.*, p. 22.

31. G. GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », 1982, p. 197.
32. Cf. A. BESSON, *op. cit.*, p. 242 pour les définitions de « prequel/sequel ».
33. *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 81.
34. Apparaît dans le volume ALGC l'ajout suivant : « Il ne s'appelait même pas Arsène Lupin. Ce nom auquel l'avenir réservait un tel lustre fut spécialement imaginé pour désigner le sauveur de M. Imbert, et l'on peut dire que c'est dans cette affaire qu'il reçut le baptême du feu. Prêt au combat, il est vrai, armé de toutes pièces, mais sans ressources, sans l'autorité que donne le succès. Arsène Lupin n'était qu'apprenti dans une profession où il devait bientôt passer maître. » (*Arsène Lupin Gentleman Cambrioleur*, Livre de poche, p. 135). Souligné par moi.
35. Clausule de la nouvelle : « - C'est la seule fois que j'ai été roulé de ma vie. Mais fichtre ! Je l'ai bien été cette fois-là, et proprement, dans les grands prix !... » (*Arsène Lupin Gentleman Cambrioleur*, *op. cit.*, p. 145).
36. *Je sais tout*, n° 12, janv. 1906, p. 737.
37. *Ibid.*
38. Sur l'affaire Humbert-Crawford, cf. entre autres *Les Grands Dossiers de L'Illustration : les grandes affaires judiciaires*, Le Livre de Paris, 1987, pp. 95-106.
39. *Je sais tout* n° 15, p. 318.
40. « Le hasard d'incidents dont j'écirai quelque jour le récit avait noué entre nous des liens... dirais-je d'amitié ? » » (*Arsène Lupin Gentleman Cambrioleur*, p. 24).
41. *Arsène Lupin Gentleman Cambrioleur*, p. 99.
42. Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, « Poétique », 2011, p. 200.
43. *Ibid.*, p. 201.
44. *Je Sais Tout* n° 17, juin 1906, p. 550. L'illustration de Macchiati (p. 543) n'omet pas la fameuse et convenue casquette de chasseur...
45. Pour la différence entre « transfictionnalité » et « hypertextualité », cf. SAINT-GELAIS, *op. cit.*, p. 10.
46. *Ibid.*, p. 201, note 2, pour cette question de l'intention parodique évidente de Leblanc dans le recueil qui suit, *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*.
47. *Arsène Lupin Gentleman Cambrioleur*, Livre de poche, p. 175.
48. *Je Sais Tout* n° 17, p. 544. C'est moi qui souligne.
49. « Quand les personnages fictifs peuvent émigrer de texte en texte, cela signifie qu'ils ont acquis un droit de citoyenneté dans le monde réel, s'affranchissant du récit qui les a créés. » (*Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* [1994], Grasset, 1996, p. 167. Souligné par moi.
50. *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 14. Souligné par moi.
51. L'utilité heuristique de ce schéma reste très hypothétique ! Quelques remarques :
 1. Sa structure circulaire est peut-être complètement arbitraire, mais a le mérite de suggérer le glissement sans heurts, dans un sens ou dans un autre, vers le monde de la fiction ou celui de la réalité.
 2. Le premier espace transitionnel se constitue par intersection (recouvrement partiel) de la réalité et de la fiction ; de même, le deuxième espace transitionnel, transfictionnel (puis hypertextuel), se constitue à partir des espaces fictionnels de Conan Doyle (F1) et de Leblanc (F2).
 3. Il faut bien faire la distinction entre le « Sherlock Holmes » de Conan Doyle, celui, transfictionnel, de Leblanc, et le « Herlock Sholmès » hypertextuel.
 4. L'espace transitionnel réalité-fiction, présent chez Leblanc (grâce au narrateur représenté autodiégétique Leblanc bis), est absent chez Conan Doyle : Watson participe seulement du monde de la fiction, en dépit de ses points communs avec le romancier.
52. « Un lecteur-type que le texte prévoit comme collaborateur, et qu'il essaie de créer. » (*Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 17).

53. Cette question, qui n'entre pas directement dans la problématique de la sérialité, et dont l'examen aurait allongé la durée de l'exposé, a été volontairement laissée de côté.

ABSTRACTS

Pour le magazine mensuel *Je sais tout*, Maurice Leblanc crée en 1905 le personnage de Lupin dans une nouvelle initialement refermée sur une intrigue sentimentalo-policrière, mais dont le succès déverrouille les potentialités sérielles, d'abord de type feuilletonesque, puis à tendance cyclique. Leblanc joue avec virtuosité des procédés susceptibles de rendre crédible l'univers sériel en brouillant les limites réalité-fiction : transposition de fait divers, métamorphose du romancier en confident-historiographe, transfictionnalité.

INDEX

Mots-clés: Cycle, feuilleton, Je sais tout, Leblanc, Lupin, récit policier, récit sentimental, série, tranfictionnalité.

AUTHOR

DANIEL COUÉGNAS

Maître de conférences honoraire de littérature générale et comparée, Université de Nantes, Habilitation à diriger des recherches en langue et littératures françaises.

Animation des *Cahiers de l'Imaginaire* (1980-1992), *Introduction à la paralittérature* (Seuil, 1992), *Fictions, Énigmes, Images* (Pulim, 2001). *Le Roman historique ; récit et Histoire* (codir. avec D. Peyrache-Leborgne, éd. Pleins Feux, Nantes, 2000), *Poétiques du roman d'aventures* (codir. avec A.-M. Boyer, éd. Cécile Defaut, Nantes, 2004), *Seconds rôles et comparses dans le récit de grande consommation* (dir. de dossier, *Belphégor*, 2006).