



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

DÉTOURS DE L'ERREUR

a cura di Franca Franchi

gennaio 2016

ELENA MAZZOLENI

Arsène Lupin : fantasmes de l'identité

Depuis l'âge classique l'identité de genre présuppose le respect rigoureux des modèles vestimentaires pour éviter toute sorte de mystifications ou ambiguïtés, condamnées le plus souvent à la peine de mort. Au cours du procès contre Jeanne d'Arc, c'est le vêtement masculin qui se veut comme seul acte d'accusation officiel déterminant la mort de la Pucelle d'Orléans. De nombreux exemples témoignent d'ailleurs du recours au travestissement masculin par des femmes, qui peuvent ainsi détourner les discriminations sociales (c'est le cas, à l'époque moderne, de Georges Sand et de Colette¹).

Les vêtements renseignent sur l'identité et comportent l'appartenance à une classe sociale en assurant par conséquent l'identification à un rôle déterminé. À la cour royale, sous l'Ancien Régime, la condition de visibilité, et donc d'existence, en particulier pour les femmes, est soumise à la possibilité de paraître, de défiler parmi les premiers en portant les vêtements les plus somptueux et singuliers possibles. L'attention des courtisans, pas encore habitués ou ennuyés par les divertissements et les bals royaux, reste ainsi éveillée : on ne risque pas d'être englouti par l'anonymat et l'invisibilité. Dans son ouvrage *Le Livre du Courtisan* (1513-14) Baldassare Castiglione avertit :

¹ Voir, à ce propos, les études de FRANCHI F. (1990), *Le metamorfosi di Zambinella. L'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Bergamo, Lubrina et id. (2012), *L'immaginario androgino. Migrazioni di generi nella contemporaneità*, Bergamo, Sestante Edizioni.

[...] il tachera d'être aux armes non moins propre et adroit, qu'assuré, il mettra peine de contenter les yeux des regardants par le moyen de tout ce qu'il lui semblera pouvoir donner bonne grâce ; il aura un bon cheval bien en conche, habillements propres, il usera de propos convenables, appropriés et d'inventions ingénieuses, qui attireront les yeux des assistants, comme l'aimant attire le fer. Il ne sera jamais des derniers qui comparait pour se montrer, sachant que le monde et principalement les dames, regardent plus attentivement les premiers que les derniers : pour ce que les yeux et les esprits qui sont au commencement désireux de cette nouveauté, notent et retiennent toute chose, et puis par la continuation non seulement saoulent mais aussi se lassent².

Dans ce contexte, la mystification n'est pas un choix, mais davantage une contrainte sociale : la vie mondaine est une sorte de mise en scène collective où chacun joue son rôle conformément au vraisemblable et aux bienséances. Dans son essai *La conversazione come teatro* (2009), Benedetta Craveri met en lumière l'aspect théâtral de la société d'Ancien Régime : chacun se reflète dans les regards d'autrui et ne peut qu'exister dans la constante représentation de soi-même³. À l'occasion des fêtes royales, la cour se laisse amuser par des bals masqués, pendant lesquels on adopte des travestissements qui visent à tromper : les uns conçoivent des hypothèses sur l'identité des autres. Dans ses *Mémoires* (1705), Saint-Simon nous met en garde contre les risques de ce divertissement : le masque peut révéler le visage de la mort. C'est ce qui se passe en 1705, à Versailles, pendant les célébrations du

² CASTIGLIONE B. (1585), *Le Parfait Courtisan du Comte Baltasar Castillonois*, Paris, Chapuis, pp. 170-171. L'orthographe, la ponctuation et l'accentuation ont été modernisées.

³ CRAVERI B. (2009), « La conversazione come teatro », in CARANDINI S. (éd.), *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Roma, Bulzoni Editore, « I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta », pp. 219-233.

carnaval. Tous les invités reçoivent des masques représentant les traits de ceux qui étaient intervenus à la fête de l'année précédente. L'effroi envahit la salle, lorsque les visages en cire des marquis de Bouligneux et de Wartigny, morts en guerre entretemps, font leur entrée : les masques sont curieusement blancs, presque décolorés⁴.

Le changement d'identité peut avoir aussi des effets favorables, c'est le cas de la pièce de Molière, *Dom Juan ou le festin de pierre*⁵ (1682). En fuite avec son maître, Sganarelle⁶ endosse un costume de médecin : les gens sur son chemin, le croyant tel, s'adressent à lui pour avoir des indications médicales. À grande surprise de Dom Juan, Sganarelle est en mesure de suggérer des thérapies. Dans ce cas, la nouvelle identité garantit au valet de l'autorité et un droit de parole :

⁴ SAINT-SIMON (1987), *Mémoires*, t. VII, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », ch. 148, pp. 1983-1988.

⁵ MOLIÈRE (1994), *Dom Juan ou le festin de Pierre*, Paris, Classiques Bords. Voir les études de GAMBELLI D. (printemps 1996), « Le "Dom Juan" de Molière et les machines de la tragédie », in *Littératures classiques*, 27, pp. 43-52 et id. (1996), « Métamorphoses de l'habit et figures du déguisement dans le "Dom Juan" de Molière », in *Interfaces, Cahier du Centre de Recherches Image Texte Langage*, pp. 47-62 ; et, pour une étude qui saisit la spécificité dramatique de la pièce à la lumière des valeurs socio-culturelles de son époque, CASTOLDI A. (1976), « Le "grimaces" di Don Giovanni », in *Belfagor*, 5, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, pp. 515-541.

⁶ On peut apprécier le lien que le masque de Sganarelle entretient avec le rapport entre vérité et erreur, si l'on songe à l'origine de son nom : il viendrait du verbe italien « sgannare » qui signifie « dessiller », c'est-à-dire « amener à voir ce qu'on ignore ou ce qu'on veut ignorer ». Sganarelle, qui désigne d'ailleurs plusieurs types de personnage, est souvent habillé avec des haut-de-chausses, un mantelet, un pourpoint, un bonnet et un col serré dans une fraise à l'ancienne. Il est probablement emprunté aux pièces des comédiens italiens et introduit sur la scène par Molière, il apparaît notamment dans *Le Médecin volant* (1645), *L'École des maris* (1661), *Le Mariage forcé* (1664) et *Le Médecin malgré lui* (1666). Animés par Tiberio Fiorilli (Scaramouche) et Domenico Biancolelli (Arlequin), les acteurs italiens partagent, depuis 1658, la salle du théâtre du Petit-Bourbon avec la troupe de Molière. À propos de la présence du théâtre italien à Paris au XVII^e siècle, voir en particulier GAMBELLI D. (1993), *Arlecchino a Parigi*, t. I et t. II, Roma, Bulzoni Editore et GUARDENTI R. (1990), *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697)*. *Storia, pratica scenica, iconografia*, t. I et t. II, Roma, Bulzoni Editore.

C'est l'habit d'un vieux médecin, qui a été laissé en gage au lieu où je l'ai pris, et il m'a coûté de l'argent pour l'avoir. Mais savez-vous, Monsieur, que cet habit me met déjà en considération, que je suis salué des gens que je rencontre, et que l'on me vient consulter ainsi qu'un habile homme⁷ ?

Le rapport entre identité et artifice est, comme de nombreux témoignages l'attestent, un thème très répandu dans la fiction et la dramaturgie. L'agnition, par exemple, qui comporte, à la fin d'un parcours à épreuves, la découverte d'une identité sociale différente par rapport à celle supposée, est l'un des cas les plus anciens et répandus. Toutefois, il convient de porter notre attention sur le lien profond entre l'identité et le vêtement. Si ce dernier n'est qu'une programmation d'ordre identitaire, le travestissement implique alors une identité ultérieure, qui ne manque point de mettre en cause le masque que la société identifie comme tel. On peut songer, par exemple, au protagoniste du roman *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo : c'est après qu'il est devenu Monsieur Madeleine que Jean Valjean pourra échapper à la police et être un homme respectable.

Que la fiction fasse appel au travestissement est un fait incontestable, mais c'est plutôt le roman policier qui y recourt pour favoriser le développement de ses intrigues. La découverte d'un coupable amène le plus souvent à la révélation d'une identité différente par rapport à celle normalement connue par les autres personnages et adoptée dans le but de tricher les enquêteurs et/ou les lecteurs qui, toujours détournés, poursuivent des vérités insaisissables.

Celui qui a exploité toutes les déclinaisons possibles de cet expédient est sans aucun doute Maurice Leblanc, l'auteur d'Arsène Lupin, un personnage conçu précisément pour prendre au piège ses

⁷ MOLIÈRE (1994), *Dom Juan ou le festin de Pierre*, éd. cit., acte III, scène première.

adversaires. Cela en vertu de son caractère tellement protéiforme qu'il lui empêche même d'endosser un masque « originaire », matriciel par rapport à toutes ses incarnations ultérieures⁸. Lupin, dont le décor de ses aventures est celui de la société du début du XX^e siècle – notamment celle qui inaugure toutes les manifestations les plus diverses des arts du spectacle –, n'a pas de visage, et de masque non plus : il ne laisse aucune trace de lui-même. En effet, ses incursions s'offrent, à toute occasion, comme des apparitions suivant le modèle de la fantasmagorie : il est très inquiétant et ne se fait pas reconnaître par ses traits, mais par les effets de ses actions⁹. D'où l'impossibilité de reconduire ses actions au paradigme indiciaire, qui est d'ailleurs aux origines du roman policier. Si un coup impossible a été réussi, si un vol rocambolesque a été commis, si une fuite impensable a eu lieu, et encore si la police a été dupée, on ne peut que songer à Lupin, dont l'existence est discernée de manière inductive par des symptomatologies. C'est lui-même qui l'avoue :

Pourquoi, dit-il encore, aurais-je une apparence définie ? Pourquoi ne pas éviter ce danger d'une personnalité toujours identique ? Mes actes me désignent suffisamment. [...] Tant mieux si l'on ne peut jamais dire en toute certitude : voici Arsène Lupin. L'essentiel est qu'on dise sans crainte d'erreur : Arsène Lupin a fait cela¹⁰.

Parfois c'est juste sa signature qui témoigne de son passage, comme l'atteste par exemple le récit *L'Aiguille creuse* (1909).

Au cas où on pourrait attribuer une action à Lupin, sa personna-

⁸ Voir BELLEFQIH A. (2003), *Arsène Lupin, la transparence du masque*, Paris, L'Harmattan.

⁹ À propos de la fantasmagorie et ses déclinaisons littéraires et visuelles à l'époque moderne, voir l'édition de ROBERTSON E.-G. (2011), *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute, tome I: La Fantasmagorie*, édition établie et présentée par FRANCHI F., Bergamo-Paris, L'Harmattan-Sestante Edizioni.

¹⁰ LEBLANC M. (2004), *L'Évasion d'Arsène Lupin*, t. I, Villeneuve-d'Ascq, Omnibus, p. 21.



Fig. 1
Couverture du roman *Le Bouchon de cristal* (1912) illustrée par Léon Fontan, Paris, Éditions Pierre Lafitte, Collection « Les Romans d'aventures et d'action ».

lité n'en résulterait pas plus claire car elle est dépourvue d'émotions. Comme le célèbre Monsieur Dupin d'Edgar Allan Poe, il n'est conseillé que par sa raison : il déteste tuer ou se battre et préfère défier la société pour se complaire de la supériorité de son génie. Une sorte de Monsieur Teste engagé dans le monde de l'escroquerie, Lupin incarne le pur esprit et le désir de dominer toute activité mentale¹¹. Il se veut, donc, comme un « non moi », un vide en mesure de projeter autour de lui, presque machinalement, des propagations qui se traduisent en des aventures infinies.

¹¹ VALÉRY P. (1960), *Monsieur Teste*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.

D'où l'impossibilité de l'identifier, ce qui produit toujours des erreurs et crée un malaise par rapport à une « vérité », dont Lupin non plus est le détenteur.

Si le gentilhomme-cambrioleur ne manque pas de résoudre tous les énigmes, cela n'empêche qu'il doive réaliser des enquêtes et qu'il se trouve pris au piège par la formulation de ses hypothèses. Il lui arrive d'être dépisté par les malfaiteurs avec qui il rivalise, en particulier s'ils ne sont pas moins doués que lui, comme par exemple le méchant député Daubrecq, le protagoniste du roman *Le Bouchon de cristal* (1912¹²) [Fig. 1]. Dans ce cas le modèle, d'ailleurs explicitement évoqué, est le célèbre récit de Poe, *La Lettre volée* (1844).

Il paraît que Daubrecq puisse exercer un chantage sur de nombreuses personnes de la bonne société, vingt-sept précisément, toutes concernées par une grande opération illégale, et dont lui seul, détient la liste. Le problème consiste à découvrir ce catalogue situé chez le député, probablement caché sur son bureau et contenu à l'intérieur d'un bouchon de cristal impossible à trouver. Une fois que le bouchon a été détecté – il était effectivement sur le bureau, dans une tabatière que personne, y compris la police, n'avait vue –, Lupin se rend compte d'avoir été triché lui aussi. Sa longue *errance* d'une erreur à l'autre n'est pas achevée. C'est seulement une fois qu'il a appris que la liste était roulée en boule dans l'œil de verre de Daubrecq, dont personne ne s'était méfié car ce dernier portait toujours des lunettes de soleil, qu'il pourra terminer sa *quête*.

En dehors des expédients plus ou moins ingénieux et sensationnels conçus par Leblanc, il convient de remarquer, afin d'en saisir les principes d'élaboration et les attentes des lecteurs, que c'est aussi l'époque, d'une part, de Conan Doyle, l'auteur de Sherlock Holmes à qui Leblanc fait écho à travers son investigateur Her-

¹² LEBLANC M. (1974), *Le Bouchon de cristal*, Paris, Le Livre de poche.

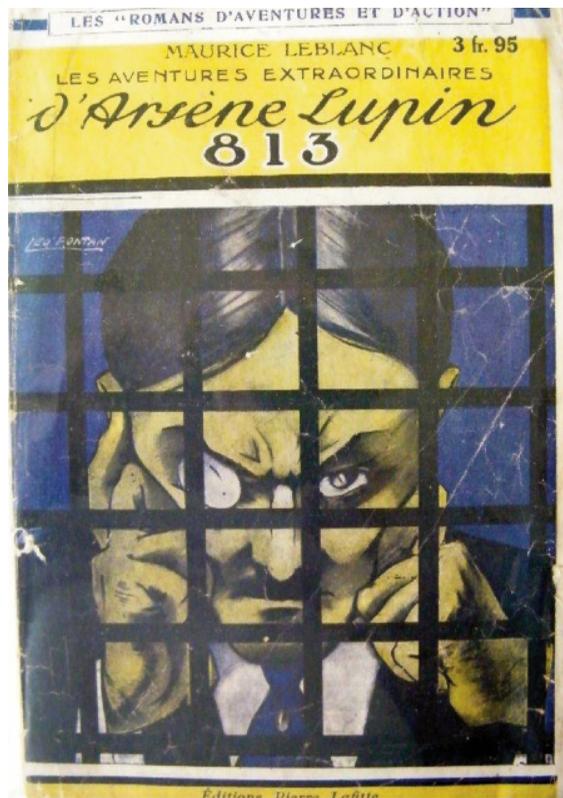


Fig. 2
Couverture du roman 813, *la double vie d'Arsène Lupin* (1910) illustrée par Léon Fontan, Paris, Éditions Pierre Lafitte, Collection « Les Romans d'aventures et d'action ».

lock Scholmès ; et, de l'autre, de Sigmund Freud, dont les analyses se veulent comme de vrais textes narratifs, où les erreurs produits par les hypothèses avancées s'appuient parfois à des virtuosités herméneutiques, comme par exemple dans *L'Homme aux loups: à partir d'une histoire de névrose infantile* (1919).

Le roman qui met le mieux en lumière les qualités de Lupin est avec toute probabilité *813, la double vie d'Arsène Lupin* (1910) [Fig. 2]. Lupin agit sous le nom de Prince Sernine, puisqu'il est soupçonné d'avoir tué le collectionneur de diamants, Rudolph Kesselbach. Le chef de la police, Monsieur Lenormand, dont les opinions jouissent d'une très haute considération en raison de son prestige, a des doutes sur la culpabilité de Lupin. Son entrée en

scène retient l'attention du lecteur car il est présenté de façon singulière et par la *concidentia oppositorum*, comme s'il s'agissait d'un double :

Lenormand était un homme encore jeune, si l'on considérait l'expression même de son visage, ses yeux qui brillaient sous ses lunettes ; mais c'était presque un vieillard si l'on notait son dos voûté, sa peau sèche et comme jaunie à la cire, sa barbe et ses cheveux grisonnants, toute son apparence brisée, hésitante, malade¹³.

Pendant ses enquêtes, il fait preuve d'ailleurs d'être doué des capacités qui n'ont rien à envier à celles de Lupin :

Et, en chacun de ces postes, il avait montré une invention si curieuse dans les procédés, de telles ressources, des qualités si neuves, si originales, et surtout il avait abouti à des résultats si précis dans la conduite des quatre ou cinq derniers scandales qui avait passionné l'opinion publique, qu'on opposait son nom à celui des plus illustres policiers¹⁴.

Le défi se joue entre Lupin et Lenormand. Les soupçons de Lupin, lui aussi aux prises avec l'enquête, convergent sur le Major Parbury lequel traque, avec la police, un certain Pierre Leduc. Il paraît que ce dernier partage avec Kesselbach un projet légendaire, dont tout le monde voudrait en connaître le secret. Pierre Leduc est tué de façon inattendue et Lupin, qui voudrait dénicher l'assassin, décide de créer un « autre » Leduc en attribuant l'identité du défunt à un autre individu. Pour accomplir son dessein, il se sert de Gérard Baupré, un jeune poète sur le point de se suicider. Il ne lui empêche pas de se pendre, mais le sauve *in extremis* et remplace

¹³ LEBLANC M. (2004), *813, la double vie d'Arsène Lupin*, t. I, Villeneuve-d'Ascq, Omnibus, p. 572.

¹⁴ *Ibid.*

son corps avec celui de Leduc, qui prend maintenant l'identité de Baupré. Lupin propose, ou plutôt impose à ce dernier, encore entre la vie et la mort, de devenir à son tour Pierre Leduc :

Gérard Baupré est là, dans la chambre voisine. Veux-tu le voir ? Il est suspendu au clou où tu l'as accroché. Sur la table se trouve la lettre par laquelle tu as signé sa mort. Tout cela est bien régulier, tout cela est définitif. Il n'y a plus à revenir sur ce fait irrévocable et brutal : Gérard Baupré n'existe plus¹⁵ !

Le jeune homme est maintenant dépourvu d'identité car un autre a pris sa place. Lupin-Sernine ne perd pas l'occasion de faire l'éloge de cette condition, qui représente la liberté absolue :

Tu as effacé ce numéro matricule que la société avait imprimé sur toi comme un fer rouge sur l'épaule. Tu es libre ! Dans ce monde d'esclaves où chacun porte son étiquette, toi tu peux, ou bien aller et venir inconnu, invisible, comme si tu possédais l'anneau de Gygès... ou bien choisir ton étiquette, celle qui te plaît ! Comprends-tu ? Comprends-tu le trésor magnifique que tu représentes pour un artiste, pour toi si tu le veux ? Une vie vierge, toute neuve ! Ta vie, c'est de la cire que tu as le droit de modeler à ta guise, selon les fantaisies de ton imagination ou les conseils de ta raison¹⁶.

Mais lorsque Baupré avoue qu'il ne sait pas quoi faire de sa liberté, Lupin réplique : « Si tu n'es pas un artiste, j'en suis un, moi ! Et enthousiaste, inépuisable, indomptable, débordant. Si tu n'as pas le feu sacré, je l'ai moi ! Où tu as échoué, je réussirai, moi ! Donne-moi ta vie¹⁷ ». Ce Lupin artiste, qui d'ailleurs peut compter sur des qualités tout à fait similaires à celles du chef de la po-

¹⁵ *Ibid.*, p. 617.

¹⁶ *Ibid.*, p. 618.

¹⁷ *Ibid.*

lice Monsieur Lenormand, a l'apparence d'un vampire : il n'existe qu'à condition de s'emparer des identités d'autrui. Si tout le monde le connaît comme Prince Sernine, pour ce jeune homme il sera le Maître : « Je suis le plus puissant que les plus forts, car leur force est à mon service¹⁸ ». À l'instar du docteur Cornélius Kramm, le protagoniste du roman contemporain de Gustave Le Rouge *Sculpteur de chair humaine* (1912) qui transfigure le criminel Baruch Jorgell pour lui attribuer une autre identité¹⁹, Lupin transforme Baupré en Leduc, non sans lui faire payer un prix, la coupure d'une phalange du doigt et une entaille sur son visage : « Tu prendras la place de celui-là. *Tu es celui-là*²⁰ ».

L'identification s'avère néanmoins assez compliquée, car Pierre Leduc n'est pas le vrai nom de celui qui le porte. On apprendra en effet que ce dernier est Hermann IV, Granduc de Deux-Ponts-Veldenz, Prince de Bercastel, Comte di Fistingen, Seigneur de Wiesbaden; et que, en outre, le Major Parbury, lui aussi en quête de Leduc, se fait passer pour Juan Ribeira, mais finit par se révéler être, d'abord, le Baron Altenheim et ensuite Raoul de Malreich. Dolores, la femme de Kesselbach, a une fausse identité aussi : elle appartient à la famille de Malreich, est la sœur d'un assassin et d'une jeune fille démente. Voilà pourquoi Kesselbach l'avait épousée en Hollande, sous un faux nom, Dolores Aimonti. Ce sera, enfin, à Parbury-Altenheim-de Malreich de dénoncer l'identité de Lupin et de Sernine à la police, étant donné que Paul Sernine n'est rien moins que l'anagramme d'Arsène Lupin. Une fois emprisonné et désormais sur le point de mourir, Altenheim pourra même avouer

¹⁸ *Ibid.*, p. 619.

¹⁹ La première version de la nouvelle, qui date de 1904, a comme titre *Le Voleur des visages*, in LE ROUGE G. (1986), *Le Mystérieux Docteur Cornélius*, Paris, Laffont. Les opérations chirurgicales du docteur Cornélius Kramm, destinées à échouer, renvoient à celles pratiquées par Lupin sur lui-même, par exemple les injections de paraffine. Voici comment le docteur décrit son travail : « Je peux pétrir à mon gré la face humaine, mes doigts modèlent la chair vive comme de l'argile ! », *ibid.*, p. 144.

²⁰ LEBLANC M. (2004), 813, éd. cit., p. 619.

que, non seulement Sernine est Lupin, mais que Lupin est Lenormand !

Mais cela est encore loin de clarifier l'identité du gentilhomme-cambrioleur, qui ne cesse de se présenter comme l'« Autre » par excellence : il est le plus souvent un investigateur qui travaille pour la police. En prison, Lupin est interrogé par le juge d'instruction qui avoue : « Malgré toutes nos recherches, nous n'avons aucune donnée précise sur votre nom véritable²¹ ». La réponse de Lupin ne pourrait être plus bouleversante : « Comme c'est bizarre ! moi non plus. [...] J'ai vécu sous tant de noms différents que j'ai fini par oublier le mien. Je ne m'y reconnais plus²² ». Le juge continue et donne des détails :

Nous ne pourrions même pas affirmer que vous êtes le même Arsène Lupin qui fut détenu à la Santé en 19... [...] la fiche Arsène Lupin retrouvée au service anthropométrique donne un signalement d'Arsène Lupin qui diffère en tous points de votre signalement actuel. [...] Indications différentes, mesures différentes, empreintes différentes... Les deux photographies elles-mêmes n'ont aucun rapport. Je vous demande donc de bien vouloir nous fixer sur votre identité exacte²³.

Dans un autre récit, *L'Évasion d'Arsène Lupin* (1905), le juge se résigne à la même constatation : « Car, malgré toutes les recherches, il a été impossible de reconstruire votre identité. Vous présentez ce cas assez original dans notre société. Nous ne savons qui vous êtes, d'où vous venez, où s'est écoulé votre enfance, bref, rien²⁴ ». Lupin est en quelque sorte l'incarnation de la foule décrite par

²¹ *Ibid.*, p. 698.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 699.

²⁴ LEBLANC M. (2004), *L'Évasion d'Arsène Lupin*, éd. cit., p. 44.

Poe dans son célèbre récit *L'Homme des foules* (1840²⁵). Il est absorbé dans l'anonymat, pris dans le flux continu de l'identité ; il est une créature double et même protéiforme, contradictoire, rassurante et en même temps inquiétante, indéfinissable et vouée donc à mettre en échec toute interprétation. Si l'homme des foules est, comme le narrateur le suggère, un livre qui ne se laisse pas lire, un signe qui ne peut pas être codifié – et par conséquent une métaphore de l'*Unheimliche* freudien –, Lupin agit de la même façon : il est un personnage non prédictible, non conjugable, et donc subversif par rapport aux règles sociales.

Bien que le drame actuel soit celui d'être « sans papiers », c'est-à-dire ne pas avoir une identité attestée et dans le cas de Lupin le problème soit, au contraire, un excès de certifications impossibles, il est toujours vrai que Leblanc met en scène l'homme moderne et en particulier son rapport ambigu, voire conflictuel avec la société. La démultiplication vertigineuse d'identités ne se limite pas à tromper la police, censée en revanche de garantir les individus, mais finit par détourner le lecteur aussi, pris au piège par des travestissements et des changements de perspective continus. Ces derniers suscitent de toute évidence un trouble qui hante l'imaginaire de Leblanc : nous sommes tous prisonniers de l'artifice, de la fausse identification, d'où ressort l'erreur qui s'avère comme une condition d'existence.

Les avant-gardes littéraires et artistiques du XX^e siècle conçoivent l'erreur comme une stratégie de communication permettant de fuir toute classification d'ordre herméneutique et social. On peut songer à Marcel Duchamp, qui joue avec son identité en se signant comme Rose Sélavy et crée des objets ironiques (Lupin est d'ailleurs appelé « maître en ironie²⁶ ») axés sur des subversions de sens et des jeux de mots. Par exemple c'est le cas du tableau

²⁵ POE E. A. (2008), *L'Homme des foules*, in *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, GF Flammarion.

²⁶ LEBLANC M. (2004), 813, éd. cit., p. 589.



Fig. 3
Marcel Duchamp, *Fresh widow* (1920), MoMA, New York.

contemporain des ouvrages de Leblanc, *Fresh Widow* (1920) [Fig. 3]. Mais ce sont les œuvres de René Magritte, avec leurs déformations irréelles, leurs associations insolites d'objets et leurs effets de *trompe-l'œil*, qui font conceptuellement écho à l'univers de Lupin caractérisé par la mystification, la contradiction, la mise en question des perspectives et une fascination toute mentale. *La Trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*, 1928-29) est, à ce propos, exemplaire [Fig. 4]. Ici, l'artiste fait appel au renversement de l'univocité perceptive : c'est le rapport ambigu entre réalité et représentation qui engendre l'équivoque, le piège dans lesquels tombe quiconque regarde la pipe et lit l'inscription²⁷.

²⁷ Voir FOUCAULT M. (2010), *Ceci n'est pas une pipe*, Saint-Clément-de-Rivière, Éditions Fata Morgana.



Fig. 4
René Magritte, *La Trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*, 1928-29), County Museum of Art, Los Angeles.

Lire les romans de Leblanc c'est plonger dans les abîmes d'une écriture hantée par l'erreur et en être vampirisé. Mais encore une fois l'effet est double : l'auteur aussi est obsédé par Lupin. Le 11 novembre 1933, le journal *Le Petit Var* publie un article, « Qui est Arsène Lupin ? », où Leblanc esquisse le rapport qui le lie à son personnage : « Il me suit partout. Il n'est pas mon ombre, je suis son ombre. C'est lui qui s'assied à cette table quand j'écris. Je lui obéis. [...] Je suis le prisonnier d'Arsène Lupin²⁸ ! » La duplicité qui caractérise les écrivains, leur vie intérieure et bien sûr leur rapport avec l'écriture, avait été déjà esquissée de façon

²⁸ LEBLANC M. (1933), « Qui est Arsène Lupin ? », in *Le Petit Var*, [En ligne] http://www.ebooksgratuits.com/html/leblanc_article_arsene_lupin.html, consulté le 27 juillet 2014.

admirable par Henry James dans le célèbre récit *La Vie privée* (1892-1893²⁹). Pendant son séjour en Suisse, le narrateur fait la connaissance d'un dramaturge, Clare Vawdrey. Ce dernier est amoureux d'une actrice, Blanche Adney, à qui il a promis un rôle dans une pièce qu'il est en train de composer. Toujours au centre de l'admiration de tous ses amis, Vawdrey semble cependant incapable d'achever cet ouvrage. Le narrateur ne tarde pas à révéler le secret de l'écrivain : il cache un double qui écrit à sa place. Serait-il cela d'autant plus vrai que pour Leblanc, de sorte que Lupin est-il peut-être son créateur ?

²⁹ JAMES H. (2009), *La Vie privée*, in *Sur Robert Browning : La Vie privée suivie de deux essais*, Paris, Le bruit du temps.