

## Parcours Mage, thème « Dark fantasy et romance paranormale »

### *Le Fantôme de l'Opéra*, dans tous ses états

Isabelle-Rachel Casta

Jamais Gaston Leroux ne fut plus archaïsant et par là-même plus novateur que dans *Le Fantôme de l'Opéra* (1910), ce gigantesque cauchemar architectural qui nous plonge dans la nuit de la passion empêchée : déroband à Edgar Poe la silhouette baroque du roi Peste et de la Mort rouge, la pétrissant au hasard des sentes intertextuelles de réminiscences, de traces et d'échos, — Hadès, Dionysos, et aussi un petit peu du baron de Gortz, le mélomane tragique du *Château des Carpathes*, Erik a surgi devant nous en majesté, avec rictus, écriture rouge « bâtonnante, zigzagante », violon à réveiller les morts et pulsion voyeuse derrière la glace sans tain de sa *diva assoluta*, Christine Daaé, qu'il aime éperdument.

Or, depuis qu'il a fait retour parmi nous, aux accents égarants de son *Don Juan triomphant*, nous ne savons pas trop quoi dire de lui, comme s'il frappait d'aboulie notre pourtant facile charité herméneutique ; mais nous rêvons tous d'arracher à notre tour le masque de son solipsisme indéchiffrable, pour contempler ce qui ne saurait impunément se donner à voir : le punctum aveuglant où s'organisent les rouages de la machine à fasciner. C'est dire si le masque appartient de plein droit à l'isotopie des lieutenants, puisqu'il couvre le « vrai » visage du fantôme et occulte ainsi le scandale le plus choquant ; élément plastique et symbolique, il remplit ainsi pleinement sa fonction de jalon affectif et de marquage émotionnel : une femme a donné à Erik son premier masque, une femme le lui arrachera. Entre ces deux gestes homologues et contradictoires, le visage fermé d'Erik s'absente du monde de la représentation et n'offre que l'énigme de sa grimace. Paradoxe constitutif de son être même, c'est le masque — signe de déguisement, résidu carnavalesque — qui permet au fantôme d'être « naturel », c'est-à-dire de se MELER incognito aux foules du dehors. Cet épisode présuppose cependant que dans la vision de Gaston Leroux, les cercles concentriques qui s'élargissent autour de son monstre (l'Opéra, Paris...) soient contaminés par le désir du travestissement, et que le bal masqué offre le véritable visage de la société, d'autant plus crédible qu'elle est métamorphosée en immense et clinquante bacchanale : « A Paris, on est toujours au bal masqué [...] »<sup>1</sup>.

L'imposture d'Erik, ce masque, qui le banalise, lui sert aussi de passeport ludique pour parader « dans un monde où chacun triche », selon l'expression d'André Gide. Mais le masque fait plus que changer son visage, il le remplace et brouille les limites entre artifice et nature, entre pigmentation et carton-pâte ; il devient la surface d'un miroir, où l'œil voit ce qu'il désire

---

<sup>1</sup> *Le Fantôme de l'Opéra*, Livre de Poche, p. 55. Les citations suivantes sont données à partir de la même édition, le numéro de page est entre parenthèses.



voir, où la matière et la couleur, captées par nos fantasmes, peuvent se résoudre dans le visage de l'Autre, c'est-à-dire dans tous les visages, expression universelle et mate, que le masque oppose et propose en même temps à nos regards avides.

Si la voix d'Erik reste son adjuvant le plus remarquable dans la mesure où elle va vers l'autre et trace comme une route entre l'émetteur et les destinataires, son masque aspire et attire les regards et les représentations pour les condenser dans l'impassibilité formelle de l'art. L'enjeu est trop haut pour Christine : elle ne peut pas encore se contenter de la stylisation des sentiments, elle arrache le masque trop tôt... et tue innocemment celui qui s'y nichait. « Tout ce qui est profond aime le masque », écrit Nietzsche, c'est pourquoi Erik, par simple suggestion, peut nous amener à lire dans cet Idem en chemin vers l'Ipse aussi bien l'aimable sourire de la Comédie que le rictus de la Tragédie ; notre regard, ici, se charge de tout le travail d'interprétation, qui nous renvoie encore une fois à notre propre rôle de lecteur, c'est-à-dire de déchiffreur de signes.

Enfant de la nuit, Erik l'est doublement : il conjugue, jusqu'à la claustrophobie, toutes les structures d'enfermement possibles, par le fer, le feu, l'eau stagnante, la poudre, les rats et le cercueil dans lequel il repose. Mais il recèle en lui, sur son inscrutable face et dans ses chairs malades, une nuit plus profonde encore, une ténèbre portative qui s'offense du Ciel et maudit la lumière. Ni Chéri-bibi, ni le compulsif Frédéric Larsan, ni même le Roi mystère ne génèrent pareille énigme, pareille « écriture du désastre », pareil coudoisement avec ce qu'il est convenu d'appeler « les forces obscures » : ce n'est certes pas un hasard si l'histoire d'Erik a inspiré tant de cinéastes, de 1925 à 2005 et de Rupert Julian à Joel Schumacher, de chorégraphes (Roland Petit en 1980), de compositeurs et de metteurs en scène : le drame musical *The Phantom of the Opera*, de Lloyd Weber et Charles Hart, a fait les beaux soirs de Londres et de New-York depuis 1986, tandis qu'en 1992 Ken Hill a présenté, à l'Opéra-Comique, une relecture du *Fantôme* à travers les pages des plus célèbres opéras du dix-neuvième siècle... De nombreux écrivains lui rendent hommage par des réécritures somptueuses, pathétiques, torturées ; la plus sensuelle étant sans doute *El violin negro*, œuvre de Sarah Andres.

Il est vrai qu'au cinéma, au théâtre, nous sommes assis dans le noir, et que ce n'est qu'au prix de cette nuit artificielle qu'il vient à nous, que nous le rejoignons dans « le clignotement éminemment dramatique de l'action »<sup>2</sup>, pour reprendre la belle formule de Jean-Paul Colin.

Maître des cérémonies, mais triste convive, initiateur passionné, mais amant éconduit, Erik n'a de cesse de se refuser au mythe « frénétique » tout prêt à l'accueillir, à le contenir, et l'emphase boursouflée de son ami/ennemi le Persan ne rencontre en lui que causticité et circonspection : lorsque ce dernier l'invective (« Assassin du comte Philippe, qu'as-tu fait de son frère et de Christine Daaé ? » (476)), il désamorce aussitôt la tentation du dialogue paroxystique : « cela ne me regarde plus » (477). A ces moments de retombée, de neutralisation, on comprend que son « gouffre intérieur » — pour parler comme Gabriel, la Poupée sanglante — est imperceptiblement rayé de dérision, traversé de spasmes blagueurs, beaucoup plus proches

---

<sup>2</sup> Jean-Paul Colin, *Le Roman policier français archaïque*, Berne, Peter Lang, 1984, p. 279.



de la gouaille lupinienne que de la rhétorique du *Moine* de Lewis ; d'une jeune danseuse, il dit sans ménagement qu'elle « danse comme un veau dans la prairie », et de la Sorelli, maîtresse de Philippe de Chagny, qu'elle « a surtout du succès dans la carrosserie » (70). Lorsque le Persan (perçant?) veut l'entraîner dans son réseau de périphrases nobles, Erik le ramène à la vraie dimension des choses, leur prosaïsme : « Figure-toi que j'avais dans la main un anneau, un anneau d'or que je lui avais donné... qu'elle avait perdu... et que j'ai retrouvé... une alliance, quoi !.. » (481). Si « l'anneau d'or » appartient aux amours de rêve, l'« alliance », elle, rappelle des unions juridiquement plus quotidiennes et moins fabuleuses.

Fruit d'une longue tradition narrative où revenants et vampires déclinent tout le paradigme des configurations fantastiques, Erik ne cesse pourtant de plaider contre sa propre appartenance générique... Au « suspension of disbelief » prôné par Coleridge, le fantôme répond par une revendication de normalité d'autant plus burlesque qu'elle revêt, contextuellement, la tonalité sinistre de la séquestration et du viol : « Je veux avoir [...] une femme comme tout le monde ! Une femme que j'aimerais, que je promènerais, le dimanche, et que je ferais rire toute la semaine ! » (427). Mais c'est Raoul que Christine épousera, gentiment, prudemment...

C'est peut-être là que naît le fantastique proprement moderne de Gaston Leroux : pas dans l'hésitation interprétative (tout est joué, et perdu, dès l'avant-propos), mais dans l'absence de fin, de crise décisive, d'achèvement ; l'histoire est littéralement interminable, comme ces thérapies freudiennes qui se dévoient dans la durée. Trente ans « après », tout est toujours là, décoloré, sénile (« des vieillards fort respectables » (10)), poussiéreux (« les archives de l'Académie » (9)) et même, oui, même retraits !... puisque tel est le sort, bien mélancoliquement commun, de la splendide Sorelli « retraitée à Louveciennes » (491).

Autour des quelques morceaux de bravoure du roman (le bal masqué, l'enlèvement de Christine, la « nocturne » glaçante de Perros-Guirec ou le voyage initiatique de Raoul de Chagny), la tranquille durée garde ses droits, sertissant d'une gelée précieuse les instants d'exception, les digérant finalement, comme la terre engloutit les morts et le temps, les mots.

C'est ainsi qu'à l'horizon se dessine un lecteur frustré, qui voudrait « marcher », qui voudrait se laisser posséder par l'illusion référentielle, en fidèle paralittéraire... Mais à chaque bienheureuse syncope de la vigilance critique, Gaston Leroux nous attrape et nous secoue : « Foutaises ! », nous crie-t-il à peu près, comme Marie-France Pisier dans un film d'André Téchiné ; oui, son Erik (avec un K, mais natif de Rouen) aime le toc, le kitsch funèbre des forêts au fond des caves et des baldaquins rouges au trente-sixième dessous, mais ce n'est qu'un exercice d'humilité, d'appropriation au dégoût de soi. Facticité et mensonges caractérisent d'ailleurs l'ensemble du récit, où la réversibilité contamine les âmes, les corps, sous le signe du double et plus généralement du dieu Janus : les deux divas (Carlotta et Christine Daaé), les deux frères (Raoul et Philippe de Chagny), les deux pères, les deux amants, les deux fois deux directeurs... et finalement les deux mondes superposés et spécularisés qui se contemplent et s'affrontent l'un(e) l'autre par le truchement humide du lac souterrain.

Si Erik joue au des Esseintes de la Grange batelière, c'est pour se donner à lui-même la représentation privée et grandiloquente des folies « fin-de-siècle » qui font jubiler ce



« démon de la perversité », et que l'on retrouve avec infiniment moins de distance effractive chez le Sar Péladan ou chez Rémy de Gourmont. Ne pourrait-on pas, d'ailleurs, à l'instar de Blaise Cendrars dans son roman *Moravagine*, reprendre en exergue du *Fantôme* une phrase de son roman *Sixtine* : « [...] un cerveau isolé du monde peut se créer un monde » ?

Le constant mélange du « sermo humilis » et du « sermo nobilis », le frôlement d'Eros quand on attend Agapé, la galerie des grotesques qui grouillent autour de Christine Daaé contribuent à nous irriter, à nous déstabiliser : impossible de s'enfoncer dans l'identification comme dans une eau profonde ! Tout grince, grimace, ricane, détone : la nuit d'Erik se voudrait toute peuplée de monstres mythologiques, convoqués d'ailleurs allegro vivace par le « ténébreux séjour » (296) et servis en veux-tu en voilà par la rutilante fanfare leroussienne. Peut-on cependant parler littéralement de nuit (ou de jour) dans ce roman ? Sans doute, puisque l'une des rares scènes extérieures à l'Opéra lui-même se déroule pendant une nuit bretonne qui additionne les caractéristiques terrifiantes du lieu (un ossuaire à Perros-Guirec) et du moment (le cœur des ténèbres). Une autre scène d'extérieur se passe à Longchamp, par une autre nuit, glacée et pure elle aussi ; mais ces nuits « naturelles », si elles appartiennent à l'atmosphère gothique qui baigne le récit, ne sont que les doublures des nuits « artificielles » de l'Opéra, où la machinerie raffinée de l'énorme bâtiment dispense à volonté le clair et l'obscur, le vertige et la sérénité. Les deux visages du temps se confondent dans l'« immense vaisseau ténébreux » (125) pour marquer les voltes possible de la fiction. Tout un peuple de larves et de lémures se laisse pressentir dans la nuit leroussienne, parfois aussi plasmatique que celle des cauchemars hugoliens...

Mais on y croise surtout des machinistes, des sapeurs, des messieurs en goguettes et des divas escamotées ; de l'autre côté du décor, il y a les moyens de production, il y a le vingtième siècle. Lorsque Raoul de Chagny émerge de son périple (lui qui devait aller « dans les glaces du pôle » (40) n'ira jamais que derrière le miroir d'une loge), c'est pour renaître à l'artifice désormais coutumier de la vitesse, de l'éloignement et du désenchantement général puisque Christine ne « chantera » plus. C'est en cela que le mythe d'Hadès rejoint la légende de Némésis : en effet, on assiste bien, au début, à l'émergence spectrale d'une créature du passé (re) venue hanter les vivants. Tout se passe comme si l'idéologie ancienne où, dirait Théodore Adorno, des contradictions n'ont pas été résolues, émettait des fragments de sens avides de continuer à signifier. Pour les amener à l'*aléthéia*, Erik a transformé l'Opéra en lieu cryptique et crypté, et monte des profondeurs des culpabilités sociales pour semer le doute et la mort. Qui donc gît là, assassiné dans et par la mémoire collective, qui attend Christine en enfer ? Disséminées tout au long du roman, discrète trame indicielle, les allusions à la Commune de Paris pourraient sans doute éclairer la réactualisation du mythe infernal.

Irruption fantasque d'un *daimon* depuis longtemps conjuré, le corps d'Erik traverserait de part en part l'étanchéité des systèmes et des mondes pour secouer l'amnésie de ses contemporains, créant un appel d'air et de sens, un puits creusé entre l'enfer de l'inconscient collectif et le ciel, aussi directement ascensionnel, quoiqu'insaisissable, que l'incantation faustienne qui monte, s'épanouit et résonne comme le leitmotiv obsédant des exhibitions de Christine. La hideur de fantôme, la décomposition qui le stigmatise serviraient de métaphore



totémique au remords qui ronge les anciens coupables et les confronteraient perpétuellement à leurs propres turpitudes. Pourtant, les tragédies politiques, l'esprit de revanche et la dénonciation de telle ou telle iniquité... semblent peu entrer dans l'« habitus » de Gaston Leroux ; non qu'il soit indifférent, pleutre ou tiède : son engagement deyfusard, ses démêlés avec Bunau-Varilla ou sa précoce lucidité devant — même si la formule n'est pas (tout à fait) de lui — *L'agonie de la Russie blanche* en témoignent assez hautement. Mais, si « le sommeil de la Raison enfante des monstres », c'est bien dans la sphère privée, dans le secret irréductible d'une aimantation amoureuse, que Gaston Leroux s'entend à soulever, un peu, le Zaïmph du dieu noir ; son grand rival Maurice Leblanc fera de même en réinventant la curieuse figure de la Comtesse de Cagliostro, à demi-légitime, à demi-réaliste.

Ainsi, les seules vraies ténèbres sont celles de la réverbération sexuelle qui attache/arrache Christine à Erik. Né irrésistiblement dans le cœur glacé du fantôme, comme les roses rouges sur la tombe du père Daaé au chapitre VI, le désir lui fait franchir les miroirs, saboter les lustres, noyer les importuns et tomber le masque. Le moment et le lieu qu'il a choisis pour enlever Christine témoignent de son désir de spectacularité : en public, en lumière, en pleine gloire, au sommet de sa prestation lyrique, la diva est « effacée » par l'amateur des trappes ; cette disparition sensationnelle n'est, au reste, que la duplication d'un premier rapt, qui s'est, lui, passé dans le silence de la loge ; tout y paraît donc sous le signe du renversement, de l'inversion. Christine elle-même ne sait plus si elle est morte ou vivante, en proie aux mythologies funèbres qui s'ordonnent autour d'elle comme une pantomime de spectres

Mais, malgré sa prédilection pour les liesses macabres, le grand truqueur ne peut s'empêcher d'aller nicher son bonheur dans le rayon des farces et attrapes : « Faut-il tourner le scorpion ? Faut-il tourner la sauterelle ? » (45.1). (Con)vaincue, Christine s'unit à lui dans un échange paroxystique, la plus belle page peut-être de l'œuvre leroussienne : « Et elle n'est pas morte ! Elle est restée vivante, à pleurer... sur moi... avec moi... Nous avons pleuré ensemble !... » (480). On se souvient que le lac souterrain, la frontière la plus menaçante, avait englouti le comte de Chagny parce que son cœur était impur. Mais il laisse passer et repasser la Daaé qui, arrivée sur le cheval du « Prophète », repart comme un messie fragile vers les régions du « Nord du monde » (486). Cette reconquête de la lumière et de la vie lui était d'ailleurs promise par Erik lui-même, tour à tour dispensateur des bienfaits et des châtements, puisqu'il lui avait joué, à plusieurs reprises, la résurrection de Lazare. Aussi laisse-t-elle à jamais derrière elle la dépouille du dieu ancien, castré, amputé de ses pouvoirs : Erik choisit de s'endormir près de sa fontaine pour étreindre une dernière fois la triple présence de la femme, de la source et de la mort.

L'image qui referme le livre des amours prend alors valeur d'éternité, en pérennisant l'impossible transaction : « L'Ange de la Musique avait tenu dans ses bras tremblants Christine Daaé évanouie » (498). Les gestes de l'étreinte sont inaboutis, suspendus dans le « tremblement » d'Erik et « l'évanouissement » de Christine. Mais ce tremblé du discours même dit l'intensité des possibles d'Eros aux prises avec la force médusante des interdits. Au-delà de la vignette criarde et anecdotique, s'ébauche le motif baroque de l'union des contraires, un instant enlacés, prêts à être écartelés ou dissous par les affres de la fiction, mais effectuant néanmoins leur danse nuptiale, leur volute.



Pour avoir pressenti la terrible part de nuit que l'inconscient freudien expertisera tout au long du vingtième siècle, Gaston Leroux a pu créer, en même temps qu'Erik l'homme sans nez, Rouletabille l'homme sans nom et Gabriel, l'automate inventé par Jacques Cotentin, amoureux d'une autre Christine. Mais l'Enchanteur pourrissant — qui, mieux qu'Erik, mériterait ce titre ? — est le seul à avoir, « héros éblouissant et sombre », contaminé un univers tout entier, du lac d'Enfer à la lyre d'Apollon ! Cette perception de l'incube comme immatérialité agissante plonge dans l'angoisse le couple apollinien des jeunes premiers, happés dans la spirale d'un assombrissement progressif des espaces et des destinées auquel rien, dans leur enfance nordique et blonde, dans leur gémellité lactée et nacrée, ne les avait préparés : Christine enlevée perçoit d'abord son rapt comme la perte radicale des repères spatio-temporels, où durée, matière et orientation se dissolvent dans « cette nuit de cauchemar » (237).

Plus tard, quand Raoul descendra, guidé par le Persan comme un pitoyable Dante que mènerait un original Virgile, il sera lui aussi confronté aux puissances délétères, déphasantes, qui viennent à sa rencontre tout au long des dénivellations souterraines qui transforment ces catacombes en monde virtuel, en double vertigineusement labyrinthique du monument visible et diurne : « ... une ombre simplement dans l'ombre passait. » (367). Tous deux survivront cependant, pour porter de par le monde l'histoire « presque » fantastique du Fantôme...

Tout, absolument tout dans le jeune Opéra, obéit à Erik : les directeurs, les ouvreuses, les trappes, les glaces, les loges, le décor, les sons, l'espace ; il a fait de cet édifice l'immense exosquelette qui prolonge sur près de 25 étages ses désirs et sa volonté de puissance... Cloisonné comme un œuf de Fabergé, l'Opéra contient paradoxalement plus de vie dans ses ténèbres grouillantes et sa verticalité périlleuse que le « Nord du monde » où se réfugiera Christine, ce Walhalla que son immatérialité absolue assimile à quelque no man's land où se meurent les fictions ébauchées rue (du) Scribe ; ce lumineux néant, où le narrateur se promet cependant de chercher « traces » et « écho solitaire », ne renvoie qu'à la blancheur mortelle du non-lieu, du non-être.

C'est sans doute pourquoi, tétanisé au cœur de son corps-toile vibrant, Erik ne parviendra pas à casser le dernier « oujou-surprise » qu'en démiurge sadien il s'était attribué : il en meurt, et tout se passe comme lorsque « la nuit vivante se dissipe à la clarté de la mort »<sup>3</sup>. C'est par la presse, nouvelle puissance du nouveau siècle, que Christine apprendra, platement, qu'elle n'est plus aimée.

Il est vrai qu'en 1910, lorsque le roman paraît aux éditions Pierre Lafitte, c'est une toute autre « superproduction » (le mot est de Jean Roudaut) qui, dans l'ombre, se met en place...

« Ils m'ont appelé l'obscur/Et j'habitais l'éclat »<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*.

<sup>4</sup> Saint-John Perse, *Amers*, 1957.



De rire ?

**Isabelle-Rachel Casta**