

Thierry Santurenne

Monstruosité et réflexion métalittéraire dans *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux

Avec *Le Fantôme de l'Opéra*, Gaston Leroux, éminent représentant de la littérature « populaire », révèle à sa façon ce drame qui taraude l'écriture : la confrontation du Moi de l'écrivain avec le Surmoi sans lequel il n'y a pas de création et que met en scène de façon particulièrement adéquate le thème du regard dont le corrélat dans l'imaginaire occidental est souvent le frein opposé à la pulsion scopique, source d'un savoir déterminant une production artistique appelée à contester de manières diverses un ordre donné. On reconnaîtra à la littérature « populaire », en laquelle se rejoignent roman policier et roman fantastique, une situation privilégiée pour mieux approcher le problème de la transgression dans sa dimension la plus brute, celle qui consiste à attenter à l'intégrité des corps, qu'elle soit narrativisée par le meurtre, le supplice, l'enlèvement ou les métamorphoses corporelles - tout ce qui en soi est difficilement supportable par la vue, mais que la fiction narrative fait émerger grâce au substitut de cette dernière, à savoir la lecture, qui actualise ce qui était refoulé, car trop terrifiant, et par là-même, *fascinant*. La dimension merveilleuse insufflée au récit par la référence à l'univers lyrique est dans *Le Fantôme de l'Opéra* le contexte de surgissement de la terreur associée à la monstruosité : l'opéra, art brillant et complexe, n'est pas pour autant le repoussoir de l'horrible, il entretient même un rapport secret avec celui-ci, comme en témoigne la présence *occulte* d'Erik dans les tréfonds de l'institution. Certes, l'art lyrique se nourrit de passions violentes et de fantasmes prenant fréquemment l'allure de fantômes. Mais il lui faut les maîtriser pour les mettre en scène. Or, ce Fantôme qui s'ingénie à contrarier les rouages de l'institution semble incarner ce qui est sans cesse refoulé par cette dernière. Ne faut-il pas alors voir en Erik un double de Gaston Leroux s'interrogeant sur une autre institution, à savoir la littérature, avec laquelle il entretient un rapport singulier, lui, le romancier « populaire » faisant affleurer à la surface de ses récits une matière assez effrayante pour que les auteurs « sérieux » s'en détournent ?



Dans *Le Fantôme de l'Opéra* sont associées les ressources du fantastique et la valeur métaphorique du roman policier, dans la mesure où ce dernier :

[...] témoigne par excellence d'une vision schizoïde et d'un dédoublement - ce qui est rendu manifeste par la scission du texte en deux récits : un récit premier « surmoïque » incarné par le détective - et un récit second « fantasmatique » incarné par le coupable et tous les aspects successifs, soit l'ensemble des autres personnages.

Or, cette structure schizoïde, dédoublée, est précisément celle de la

création en tant que processus concret, dans la mesure où elle suppose à la fois une écriture, comme acte et volonté de production, et une fiction, comme résultat de ladite écriture ; où elle implique que le créateur devienne immédiatement son propre lecteur, soit son propre juge et son propre correcteur, où elle atteste un engagement et un recul immédiat, et comme une relation de force entre les deux pôles ainsi apparus, une instance surmoïque obligeant l'imaginaire à se manifester et en même temps le contrôlant, exactement comme le détective traque le criminel et fait surgir un récit second par approximations successives¹.

Si son déroulement narratif ne s'organise pas exactement d'après les paradigmes canoniques du roman policier, il est aisé de repérer dans *Le Fantôme de l'Opéra* une pareille structure organisée autour du dédoublement de la figure de l'écrivain : le narrateur y fait pareillement office de détective à la poursuite d'un « criminel », Erik, grâce auquel se manifeste un univers fantasmagique qu'il convient d'apprivoiser. Au demeurant, l'attention d'Isabelle Husson-Casta s'est également orientée vers la dimension métalittéraire du *Fantôme de l'Opéra*, en y reconnaissant d'abord l' « aura sémique » de la rue Scribe évoquée dans le roman :

La figure de l'écrivain surplombe bien notre récit, dissimulée par le nom du scribe, de qui tout s'origine et vers qui tout revient, comme en témoigne la fin du roman, lorsqu'Erik demande à Christine de revenir l'enterrer ' en passant par le lac de la rue Scribe'. L'écriture se noue une dernière fois sur elle-même, avant le silence du hors-texte² .

D'autre part, le narrateur, tout en faisant office d'enquêteur officiel, fonction revendiquée dans l'avant-propos, par laquelle il apparaît comme le double du romancier (et c'est du reste Gaston Leroux qui signe cet avant-propos), semble être également assimilable à une autre figure :

Ce roman se présente [...] d'abord et avant tout comme un voyage en littérature : l'avant-propos est saturé du champ lexical de l'écrit et du lu, et le narrateur se signale par sa fiévreuse activité de déchiffreur de textes ; il est le Grand Lecteur, avant-même d'être scripteur [...]³.

Ce qui coïncide avec le propos de Jean-Claude Vareille : le romancier devient son premier lecteur, tout comme le lecteur en général ne s'identifie jamais mieux à l'écrivain que lorsqu'il s'identifie au détective du roman policier. Nous voudrions quant à nous observer comment le discours métalittéraire de Gaston Leroux est rendu possible par la projection du romancier en la personne du *Fantôme* lui-même, et ce à travers une poétique du corps qu'a mise en évidence Isabelle Husson-Casta :

La poétique leroussienne du corps rend possible le monde de la fiction, elle le masque et le délimite, le couvre d'indices mais en brouille les chemins⁴.

De fait, les évolutions du corps du *Fantôme* entraînent la fiction vers des tréfonds fantasmagiques au sein desquels il nous faudra distinguer les données d'une réflexion du romancier sur son travail d'écrivain aux productions en marge du champ littéraire. Forme hideuse, le corps d'Erik nous ramène à la problématique du

monstre entrevue plus haut et en effet les manifestations de sa présence sont conjointes une fois encore à l'évocation du regard - regard des autres sur le monstre et son univers, regard du monstre sur ce qui l'entoure. Regards dont la somme sera la métaphore de celui porté par Gaston Leroux sur un univers littéraire dans lequel il s'inscrit de façon originale. On a redit plus haut après Isabelle Husson-Casta que *Le Fantôme de l'Opéra* était un « voyage en littérature ». Et cela à plus d'un titre. L'accumulation des documents sur lesquels s'appuie le travail du narrateur / détective / romancier n'y suffit pas, c'est toute la bâtisse-Opéra que la fiction transforme en substitut de l'institution littéraire⁵, avec pour charpente une intertextualité d'une appréciable densité :

[...] les héroïnes éthérées d'Edgar Poe, les gamins d'Alexandre Dumas ou de Victor Hugo, les automates du romantisme allemand et les surhommes verniens ont suffisamment nourri l'imagerie physique de Leroux, pour que sa propre galerie de portraits ressemble à un hommage continu mais ludique à ces précurseurs⁶.

Il s'agit bien en effet de ludisme, que Jean-Claude Vareille a justement salué comme participant de la modernité romanesque⁷. Parmi les saillies de cet opéra de papier, distinguons-en une qui assure, par sa fonction de discret leitmotiv, un rôle symbolique digne d'intérêt : il s'agit du court syntagme « entre un portant et le décor du *Roi de Lahore* », dont les multiples occurrences balisent l'oeuvre en opérant comme signal du caractère éminemment *littéraire* de l'édifice tel que nous venons de le reconnaître, puisque la répétition de ce bref motif induit le lecteur à rabattre le *décor* de la fiction sur un pur effet de langage. Le décor comme emblème du jeu littéraire et incitation à explorer son envers. On en trouvera la confirmation jusque dans ce qui se trame en ce recoin du bâtiment, et ce n'est pas rien, comme le résumait les propos du Persan :

Par le troisième dessous, d'où nous avons été si malencontreusement chassés... monsieur, et où nous allons retourner de ce pas... Je vais vous dire, monsieur, fit le Persan, la voix soudain altérée... je vais vous dire l'endroit exact... Cela se trouve entre une ferme et un décor abandonné du *Roi de Lahore*, exactement, exactement à l'endroit où est mort Joseph Buquet... ⁸

Voilà qui fait de l'envers du décor un endroit doublement funèbre : un machiniste y a été retrouvé pendu et c'est encore par là qu'on accède à l'antre souterrain d'Erik. Il faut alors comprendre que rien n'est moins anodin que de déporter son regard vers la face cachée du spectacle : au détour de ces portants contre lesquels vient régulièrement buter la narration se rencontre la vérité du jeu enjoué de la fiction, à savoir une mise en question des apparences dont se délectent le spectateur d'Opéra et le lecteur trop confiant. Cette vérité emprunte volontiers les oripeaux de la Mort : comme nous l'avons vu au chapitre précédent, en s'emparant du cadavre du machiniste, le babil des ballerines superstitieuses déclenche les rouages de la narration, si bien que le fantôme peut alors instiller son influence pernicieuse dans cette mécanique narrative dont il est à la fois l'objet et le moteur ; la présence / absence d'Erik est à déchiffrer selon le modèle de la structure schizoïde détectée par Jean-Claude Vareille dans le roman policier, en ce sens que le romancier se projette tout autant dans la figure du narrateur (figure officielle accumulant dans l'avant-propos les preuves de la légitimité de son entreprise) que dans celle du

Fantôme (nettement moins officielle, on le conçoit. Mais le fantôme est aussi compositeur, pour ainsi dire écrivain) : ainsi est figuré le travail de création, « l'important [étant] qu'une violence se passe quelque part, qu'une enquête ait lieu »⁹. Le « criminel » appelle l'enquête et donc l'écriture, celle-ci oeuvrant comme maîtrise de l'aura funèbre et fantasmatique du « coupable ». Mais dans le cas du *Fantôme de l'Opéra*, quelques nuances s'imposent : à Erik n'est pas seulement attachée la séduction de l'imaginaire, dès lors qu'il est aussi l'instrument d'une remise en question de l'institution littéraire assimilée à l'institution Opéra. Ce personnage qu'adornent une ténébreuse romantique s'avère trop grimaçant et sarcastique pour qu'on ne décèle pas grâce à ce personnage le caractère ludique et donc métalittéraire de l'entreprise de Gaston Leroux¹⁰. Du reste, le personnage n'a rien d'unidimensionnel ainsi que le prouvent les cocasses dénis de son idéalisme¹¹. La Mort grimace, ce qui n'est pas incompatible avec le sérieux d'un jeu qui révèle les préoccupations du romancier. Le batifolage langagier comme masque de la gravité : un décor peut cacher un cadavre dont la découverte inaugure de réjouissantes aventures, ce qui ne l'empêche pas de dissimuler aussi un passage ouvrant vers les dessous de l'institution - l'endroit où il est possible d'en saper les fondations.

Les faiblesses de l'institution Opéra ne sont pas sans analogie avec celles de la littérature institutionnalisée : rien ne révèle mieux dans le même temps le rapport d'homologie entre les deux institutions et les fadaïses langagières que les bavardages déjà évoqués des danseuses, avec une mention spéciale pour la Sorelli dont le compliment, qu'on imagine convenu, lors de la cérémonie d'adieux aux directeurs de l'Opéra, est interrompu par ce que l'on croit être une intrusion du Fantôme. L'association d'un beau corps, objet des désirs masculins, à des paroles aussi creuses que la cervelle de la danseuse peut résumer à elle seule la nature et les limites de l'*ordinaire* romanesque dans sa facture académique, à l'instar d'un compliment débité dans l'indifférence engendrée par la routine - et de fait, MM. Debienne et Poligny, gardiens de l'*Académie Nationale de Musique* comme ils pourraient l'être de l'*autre* académie¹², s'éclipsent sans délai après l'incident ! Il appartient au Fantôme d'apporter, même indirectement, quelque trouble dans cet univers policé que mine Erik. N'en voulons comme preuve que l'interrogatoire de Mme Giry, l'ouvreuse dévouée à celui-ci, par les deux nouveaux responsables de la tenue de l'institution, MM. Moncharmin et Richard : la parole populaire résonne dans le bureau de ces messieurs et compromet gravement le sérieux de la littérature autant que celui de l'Opéra. Le lecteur est alors invité à assister à ce plaisant opéra-bouffe miniature qu'est le chapitre V du roman : la parodie d'enquête qui s'y déploie se double d'une parodie d'opéra lorsque l'honorable dame entonne des airs de *Faust* ou de *La Juive*, tant et si bien qu'un théâtre grotesque, auquel ne manquent même pas les didascalies, dresse ses tréteaux en plein milieu de l'institution qu'il sabote au moins momentanément. La littérature « sérieuse » ne saurait tolérer qu'on envahisse son territoire en transformant qui plus est ses lecteurs potentiels en spectateurs hilares. En effet, le regard compassé des spectateurs d'Opéra / lecteurs de romans « sérieux » se voile d'hébétude, s'il ne se met à briller de plaisir lorsque l'humour s'affirme avec un sans-gêne appuyé.

Dérangé dans son scopisme quelque peu léthargique, le public le sera, et cela grâce encore à Erik : on a rappelé plus haut comment la représentation de *Faust* dans laquelle Christine chante le rôle de Marguerite est interrompue par l'enlèvement de

la jeune femme. Auparavant, celle dans laquelle devait briller la Carlotta a été troublée par le fâcheux incident du couac provoqué par les talents de ventriloque d'Erik : son caractère visuel est conféré à l'épisode par un « gros plan hallucinatoire »¹³ sur le « crapaud » synonyme de déroute vocale : De cette bouche s'était échappé...

...Un crapaud !

Ah ! l'affreux, le hideux, le squameux, venimeux, écumeux, écumant, glapissant crapaud !... [...]

Couac ! Couac !... Ah ! le terrible couac ! ¹⁴

Par le recours à l'analogie métaphorique, Leroux donne à *voir* ce crapaud comme pour mieux suggérer la déconfiture d'un spectacle aussi harmonieux et *entendu* (au sens de *convenu*) que les *attendus* romanesques¹⁵. La chute du lustre sur un public aux attentes non moins limitées que la profondeur de son regard, consacre l'effondrement spectaculaire, quoique momentané, de l'institution¹⁶ : le scopisme du public est détourné, contrarié, traumatisé, comme peut être dérangé un public de lecteurs gourmés. Il ressort de là qu'Erik s'affirme comme un maître du spectacle au rôle particulièrement complexe. En effet, ce rôle lui fait endosser la fonction de censeur que nous avons identifiée jusqu'ici à l'instance surmoïque, gardien de la maîtrise de l'imaginaire. Comment peut-il alors compromettre l'harmonie spectaculaire, double d'une création littéraire « équilibrée » ? Reconnaissons que les spectacles auxquels il s'attaque ne sont pas parfaits, autant dans leur facture que par le regard qui est porté sur eux : une Carlotta en vedette n'est pas ce qui convient à *Faust* et le regard de Raoul porté sur Christine évoluant en scène relève de la faute liée à la vacance de l'idéal. Rappelons en outre que les pressions exercées par Erik sur les directeurs visent à l'amélioration des productions de la maison. Statut ambigu donc que celui de ce Fantôme qui défend l'institution *malgré* les défenseurs officiels de celle-ci, à savoir les directeurs - ou les littérateurs consacrés, c'est tout comme. Erik s'attaque aux conventions, mais au nom d'un idéal, insistons là-dessus. Car les replis de l'institution recèlent des charmes inaltérables, comme le découvrent Christine et Raoul, qui, au cours de leurs pérégrinations dans les recoins de l'Opéra, rencontrent d'insolites personnages :

Elle frappait à leur porte et leur présentait Raoul comme un prince charmant qui avait demandé sa main, et tous deux assis sur quelque accessoire vermoulu écoutaient les légendes de l'Opéra comme autrefois ils avaient, dans leur enfance, écouté les vieux contes bretons. Ces vieillards ne se rappelaient plus rien d'autre que l'Opéra. Ils habitaient là depuis des années innombrables. Les administrations disparues les y avaient oubliés ; les révolutions de palais les avaient ignorées ; au-dehors, l'histoire de France avait passé sans qu'ils s'en fussent aperçus, et nul ne se souvenait d'eux¹⁷.

L'Opéra est une vaste bibliothèque dont les coins inconnus sont autant de livres habités par des héros oubliés, désormais en dehors du temps et de l'Histoire et donc réduits à une existence littéraire : à leurs côtés, les deux jeunes gens goûtent les plaisirs de la narration à l'état pur, innervée par un imaginaire en rupture avec le monde réel - l'extérieur de l'Opéra. Eux-mêmes, jeunes amoureux, s'inscrivent dans la lignée de ces vieillards et participent pleinement de la légende de l'Opéra, et donc de la littérature. Une réflexion de Christine vient confirmer la nature

purement littéraire de leur couple :

Elle disait : « Voyez, Raoul, ces murailles, ces bois, ces berceaux, ces images de toile peinte, tout cela a vu les plus sublimes amours, car ici elles ont été inventées par les poètes, qui dépassent de cent coudées la taille des hommes. Dites-moi donc que notre amour se trouve bien là, mon Raoul, puisque lui aussi a été inventé, et qu'il n'est, lui aussi, hélas ! qu'une illusion ! [18](#)

On perçoit dans la désignation de ses personnages comme des créatures de papier la modernité de Gaston Leroux qui renvoie la littérature à elle-même en montrant comment ses productions futures sont en gestation en son propre cœur. Dans cet « empire [...] factice, mais immense » (220), dont les poulies et les treuils des machineries figurent les mille ficelles du système narratif, se forment les futures héroïnes en la personne des petits rats qui :

[...] travaillent de tous leurs petits pieds douloureux dans l'espoir de devenir élèves des quadrilles, coryphées, petits sujets, premières danseuses, avec beaucoup de diamants autour... [19](#)

L'institution fonctionne bien : si elle accumule quelques rebuts, représentés par divers accessoires abandonnés et des « fantômes de guerriers immobiles et couverts de poussière » [20](#), on peut toujours espérer que le spectacle d'une lecture ou d'une écriture nouvelle les rendra à l'existence, tant la littérature sait reconvertir ses propres productions.

Alors, quel est donc le rôle joué par Erik en ce système et pourquoi perturbe-t-il l'efficace routine d'une institution dont il a choisi d'habiter les dessous et avec laquelle il a partie liée ? Mieux : il en tire ses moyens d'existence, puisqu'il contraint les directeurs à lui verser régulièrement une coquette somme d'argent. Si Erik est bien une projection de Gaston Leroux, de l'écrivain en marge de la littérature « officielle », on peut lire ce chantage comme une très cocasse parabole : le « paralittérateur » alimente par ses productions, fussent-elles méprisables, l'institution littéraire et en assure la pérennité ; il n'est que justice que sa reconnaissance s'établisse alors au moins sur une base financière ! [21](#) Voilà pour l'humour et le pragmatisme. Mais les revendications du Fantôme sont plus complexes. A son sens critique symbolisé par le regard qu'il jette sur la scène depuis la fameuse loge n°5 s'ajoutent les manifestations d'un orgueil de créateur tout à fait conscient de la valeur de son talent, et ce n'est sans doute pas un hasard si *Faust* fait office d'opéra emblématique dans ce roman : le défi à Dieu se donne ici à déchiffrer comme défi à la littérature institutionnalisée, tandis que l'ombre de Méphisto, le maître malin des apparences, plane sur les agissements humoristiques du héros. La distanciation ironique va de pair avec le sérieux du propos. En effet, Gaston Leroux n'ignore pas que la littérature « populaire » telle qu'il la pratique a quelque chose à voir avec l'essence même de la littérature romanesque : elle exaspère les tendances en recourant sans vergogne aux pulsions, aux monstruosité de l'inconscient, à la mort et aux trésors mythiques qui constituent l'imaginaire humain. Le romancier donne l'exemple en enfouissant la demeure de son héros dans les entrailles de l'institution, dans le voisinage des eaux sombres du lac de l'Opéra, en une idéale figuration de ce réservoir de la littérature qu'est l'imaginaire dans lequel elle enfouit ses fondations [22](#). Il ne manque même pas en

cet espace une chambre des supplices dont les mécanismes sont la métaphore des dangereux sortilèges de l'illusionnisme littéraire. Bref, comme le dit si éloquemment Christine :

« *Tout ce qui est sous la terre lui appartient !* »²³

C'est qu'on lui est redevable de ces fondations, puisqu'Erik fut entrepreneur lors de la construction de l'Opéra. Le romancier des marges retrouve son bien dans les dessous de l'institution que celle-ci cherche un peu trop à ignorer. Il ne peut retrouver quelque présence en son sein qu'à la condition de « cacher son génie ou *faire des tours avec [...]* »²⁴. Mais ces tours sont révélateurs, à commencer par sa traversée du bal de l'Opéra en costume de Mort rouge tout droit venu du *Masque de la Mort Rouge* d'Edgar Allan Poe. Ce faisant, il rappelle la destinée intertextuelle de toute littérature - une des composantes du ludisme de la littérature « populaire » qui sait ce qui est prisé et donc sans cesse repris - , et fait surgir en même temps ce que l'on ne tient pas à voir de trop près, à savoir cet imaginaire archaïque dont le masque est la Mort, cette Mort qui marque de ses signes le repaire d'Erik :

J'entrai. Il me sembla que je pénétrais dans une chambre mortuaire. Les murs en étaient tout tendus de noirs, mais à la place des larmes blanches qui complètent à l'ordinaire ce funèbre ornement, on voyait sur une énorme portée de musique, les notes répétées du *Dies irae*. Au milieu de cette chambre, il y avait un dais où pendaient des rideaux de brocatelle rouge et, sous ce dais, un cercueil ouvert²⁵.

De ce sombre univers, il remonte assez d'émanations à la surface de l'institution, par exemple sous forme de légendes concernant le Fantôme : la littérature « sérieuse » puise juste ce qu'il lui faut de substance primitive pour alimenter ses futures productions, ce que métaphorisent de façon plaisante les effarouchements des petits rats, futures héroïnes de la scène, sinon de romans, poursuivies, croient-elles, par le Fantôme. Le monstre, manifestation de l'inconscient, est ce qu'il est tentant de voir mais que l'on redoute d'approcher de trop près, et cette hypostase du matériau fantasmatique qu'est la demeure d'Erik ne sera finalement jamais approchée par l'enquêteur lui-même, puisque le fantôme en avait « définitivement condamné toutes les entrées secrètes »²⁶. Et, dans les dernières pages, le lecteur ne peut que souhaiter que le voeu du zélé chroniqueur de voir asséché le lac de l'Opéra demeure lettre morte afin que son mystère demeure à l'institution littéraire par préservation de son fondement archaïque ...

Mais on a dit plus haut que la figure d'Erik était à référer à la figure du Maître puisqu'il a la main haute sur le déroulement du spectacle. Son regard épie dans l'ombre et jusque sous les toits de l'Opéra où se réfugient Christine et Raoul, au point de devenir la manifestation la plus tangible de son pouvoir, ce qui contribue largement à faire du Fantôme une représentation fantasmée d'un romancier « marginal » s'emparant des commandes de l'institution. La démarche est ambiguë, comme le démontre l'humour de Gaston Leroux. De quoi s'agit-il, en effet, pour Erik ? De faire parler son désir, moteur de toute création, en s'emparant d'une femme. Qui plus est, en usurpant une légitimité, dans la mesure où Erik se fait passer pour l'Ange de la musique que devait lui déléguer feu le père de Christine. Ce qui revient à prendre la place du Père, autrement dit du créateur d'« élite » : à

ses débuts, Christine est une sorte d'héroïne juste ébauchée et demeurée en plan à la mort de son père. Elle laisse son talent en friche et le fantôme réactive celui-ci comme s'il prenait le relais de la création pour mieux la projeter sur la « scène littéraire ». Le génie du Fantôme peut alors s'enflammer et lui révéler l'existence de son chef-d'oeuvre, son *Don Juan triomphant* : une oeuvre virtuelle, à vrai dire, que le Fantôme désire emporter dans sa tombe et qu'aimerait bien retrouver le narrateur. Mais elle n'est que l'alibi du défi lancé à la face de l'institution. La référence du titre est éloquente par ce qu'elle suggère d'arrogance, de puissance du désir et d'arrière-plans ténébreux, tout ce qui en somme renvoie aux trésors de l'imaginaire sur lesquels veille le fantôme, double de l'écrivain « maudit ». *Don Juan triomphant* devient de ce fait l'oeuvre mythique qui imposerait à l'institution littéraire la force tellurique de l'imaginaire, l'oeuvre impossible à voir et à entendre.

Or, cette oeuvre ne peut se voir reconnue sur la scène littéraire²⁷, et cela dans l'intérêt même du Fantôme. La place de ce dernier est dans les profondeurs du bâtiment littéraire, la marginalité de sa position lui conférant des pouvoirs d'*inquiéteur* - assez efficaces pour qu'ils mettent en émoi l'institution. Comment pourrait-il cesser d'être le monstre sans perdre de sa spécificité ? Son rôle, nous l'avons dit, est de rappeler la nature des fondations de l'édifice : « [...] apprend que je suis fait entièrement avec de la mort »²⁸, hurle-t-il. Il lui faut donc en arborer le masque hideux, manifester des appétits violents (en apparence), de l'agressivité (la chambre des supplices en témoigne) - et une bonne dose d'humour déstabilisant, même par personne interposée, comme le démontre l'affrontement des directeurs et de Mme Giry. La charge est cependant assez lourde pour motiver ce brusque éclat d'Erik :

Moi, je ne m'exprime jamais comme les autres !... Je ne fais rien comme les autres !... Mais j'en suis bien fatigué !... j'en ai assez, vois-tu, d'avoir une forêt dans ma maison, et une chambre des supplices !... Et d'être logé comme un charlatan au fond d'une boîte à double fond !... J'en ai assez ! j'en ai assez !... Je veux avoir un appartement tranquille, avec des portes et des fenêtres ordinaires et une honnête femme dedans, comme tout le monde !... ²⁹

Cette soif de conformisme révèle a contrario, par le levier de l'humour, le caractère intenable d'une position officielle que symbolise l'installation conjugale. Du reste, le désir du Fantôme ne peut se résoudre en idylle : le romancier populaire a une culture et une délicatesse que révèlent son intérêt pour la tenue des productions de l'institution ou sa capacité à chanter des duos d'opéra avec l'objet de sa passion³⁰ ; exercice qui, en faisant office de *citation* marquant culture et distanciation, montre l'impossibilité d'un investissement effectif dans une passion amoureuse à considérer comme synonyme d'une production romanesque « sérieuse » ; Christine peut faire l'objet d'un désir sans que celui-ci soit satisfait, ce que donne à comprendre l'impuissance du Fantôme³¹. En effet, dans la mesure où le personnage de la jeune cantatrice est l'élément central de la construction poétique par laquelle Gaston Leroux figure le dynamisme pulsionnel de l'écriture, il faut qu'un *empêchement* fasse dévier celui-ci de la trajectoire le menant vers son objet, devenu la vedette potentielle d'une trop sérieuse romance. En arrachant le masque pour voir « le visage de la Voix »³², Christine renvoie le Fantôme à sa destinée. Elle constate alors qu'il n'y a « *pas de regard dans les trous des yeux* » puisqu' « on n'aperçoit

jamais ses yeux de braise que dans la nuit profonde... »³³. Image éloquente qui a partie liée avec cette singulière dialectique du désir : « les deux trous noirs de son regard invisible »³⁴ mettent en évidence la *déportation* de ce dernier sans cesse renvoyé à sa funèbre origine. Il ne peut se porter directement vers la femme, comme l'élan créateur ne peut suivre les sentiers balisés d'une création standardisée. En revanche, il se tourne vers les productions de l'institution avec quelque férocité critique, ou, mieux encore, manifeste une tendance jalouse qui révèle cette fois l'acuité du désir mimétique. Qu'on songe à la première partie du chapitre XIV, dans laquelle Raoul s'aperçoit que :

Deux yeux, brûlants comme des brasiers, venaient de s'allumer au pied de son lit. Ils le regardaient fixement, terriblement, dans la nuit noire³⁵.

N'oublions pas que Raoul est le rival du Fantôme. A quel titre, au demeurant, dans la lecture métaphorique qui est la nôtre ? Notons d'abord le caractère particulier de ce dernier épisode, rendu quelque peu insolite par son absence de motivation dans l'économie de l'intrigue policière. Dans celle du propos métalittéraire, il l'est moins, en ce sens qu'il prépare la seconde partie, mettant en scène l'enlèvement de Christine au cours de la représentation de *Faust*. Alors que l'identité de la créature l'ayant fixé dans l'obscurité ne fait l'objet d'aucune certitude, il est clair pour Raoul que son regard était bien celui de son rival. Il l'interprète comme un défi qu'il relève en se proposant le lendemain d'enlever Christine dans la soirée. Il est bien sûr devancé par Erik... Plus surprenant en apparence est le refus de ce dernier d'agresser Raoul - ce qui tend à rendre étrange l'épisode précédemment évoqué : c'est que pour le Fantôme, le conflit se pose en terme de rivalité mais pas d'anéantissement. Il ne s'agira d'attenter à la vie du jeune homme que lorsque celui-ci pénétrera son domaine. Ce qui nous ramène à l'ontologie fictionnelle du bel amant de Christine : celui-ci est d'abord l'archétype du jeune premier romanesque n'existant que par l'amour qui le porte vers la Daaé - un « amoureux de papier » ordinaire contribuant à faire de leur couple une illusion appartenant de plein droit à l'univers littéraire, ainsi que nous l'avons vu plus haut. Il est en même temps, et c'est ce qui nous importe ici, la représentation d'un romancier qui, bien intégré dans l'institution, n'entend pas que ses sages pulsions créatrices soient contrariées par un rival qui en faisant tomber son masque révèle la mince cloison séparant raffinement artistique et horreur archaïque - ce qui met à mal la bonne tenue de la maison... Mais cet aimable romancier ne peut être molesté par son rival : il en est après tout le double reconnu par l'institution, comme l'aimerait l'être, nous l'avons dit, le romancier populaire, en un rêve inconciliable avec la singularité de sa posture. Et à quoi bon ses grincements ironiques, ses farces et ses incursions sinistres dans les étages supérieurs de l'institution s'ils n'ont pas de faire-valoir ? Cependant, le domaine de la Mort est son espace réservé qui n'admet nulle intrusion : l'écrivain « populaire » est un Orphée qui a ses quartiers réservés aux Enfers, et les romanciers ordinaires n'y ont que faire. Au demeurant, Raoul est lui-même un piètre épigone de la figure orphique, regardant trop ce qui est devant lui pour regarder en arrière :

Et, malgré la précaution qu'elle [Christine] avait de regarder à chaque instant, derrière elle, elle ne vit point une ombre qui la suivait comme son ombre, qui s'arrêtait avec elle, qui repartait quand elle repartait et qui ne faisait pas plus de bruit que n'en doit faire une ombre. *Raoul, lui, ne s'aperçut de rien, car, quand il avait Christine devant lui, rien ne*


*l'intéressait de ce qui se passait derrière*³⁶ .


Le sens de la marche est conforme au mythe..., à cela près qu'elle est ouverte par Eurydice ! L'objet à créer est en fait déjà constitué pour Raoul : il connaît Christine depuis son enfance et l'expérience de la perte n'est que provisoire. Cette figuration d'une création conventionnelle et sans surprises comprend également la perspective d'une amélioration : après tout, le regard porté par Raoul sur la scène lyrique / littéraire s'est vu sanctionné par les agissements d'Erik. Le problème de la création se trouve donc également posé par rapport à sa personne. Par ailleurs, en rendant Christine à Raoul, le Fantôme pare la jeune femme d'une aura dont elle lui est redevable : est-ce à dire que le romancier populaire peut être à son tour le rival avec lequel il faut compter dans le maniement de l'imaginaire, avec à l'horizon la promesse d'une régénération de l'institution ? A la fin du roman, Raoul et Christine prennent « un train à la gare du Nord du Monde »³⁷ : pour aller cultiver un nouveau champ littéraire, en faisant entendre un chant qui sera toujours celui du langage romanesque ? En effet, le narrateur se promet d'aller un jour y voir de plus près :


Moi aussi, peut-être un jour je prendrai le train à cette gare-là et j'irai chercher autour de tes lacs, ô Norvège ! ô silencieuse Scandinavie ! les traces peut-être encore vivantes de Raoul et de Christine [...]... Peut-être un jour, entendrai-je de mes oreilles l'Echo solitaire du Nord du Monde, répéter le chant de celle qui a connu l'Ange de la Musique ?...³⁸


L'Ange de la Musique, c'est-à-dire le Fantôme, a donc informé le langage romanesque représenté par Christine et lui a permis de se retremper dans ses origines, représentées par la mort - puisque, rappelons-le, Erik s'est opportunément associé dans l'esprit de la jeune femme au souvenir de son défunt père qui avait promis de lui envoyer ce fameux Ange de la Musique. Dès lors, la Mort permet ce retour aux sources, figurées par ce Nord lointain dont étaient natifs Christine et son père, et qui devient l'espace symbolique du renouveau romanesque, en une parfaite démonstration poétique du caractère fécondant de la littérature « populaire » : le ressourcement dans l'ancre archaïque de l'imaginaire autorise la séduisante illusion d'une refondation de la littérature en un lieu à la fois vierge et portant la trace du souvenir. Le Fantôme a ainsi entraîné à sa poursuite le narrateur / lecteur vers un double but : la reconnaissance des motivations d'une écriture et la justification d'un plaisir de lecture. Autrement dit, un double *regard* porté sur la création littéraire.


NOTES


¹  Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 193.


²  Isabelle Husson-Casta, "Le travail de l' « obscure clarté » dans *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux", *Archives des Lettres Modernes*, n° 268, Paris, Lettres Modernes, 1997, p. 64.

³  Ibid., p. 65.


4  Ibid., p. 70.


5  Du reste, on peut tout aussi bien considérer les outils de travail du narrateur comme une représentation du matériel littéraire qui va permettre l'édification du roman.


6  Isabelle Husson-Casta, "Le travail de l' « obscure clarté » dans *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux", op.cit., p. 69.


7  Voir à ce sujet Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, op.cit..


8  Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 374.

9  Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, op.cit., p. 195.


10  Gaston Leroux inaugure une réflexion métalittéraire que poursuit encore de nos jours le romancier américain Stephen King, notamment dans des ouvrages tels que *Shining* ou *Misery*.


11  «J'en ai assez ! j'en ai assez ! ... Je veux avoir un appartement tranquille, avec des portes et des fenêtres ordinaires et une honnête femme dedans, comme tout le monde ! ... (*Le Fantôme de l'Opéra*, op.cit., p. 427)

12  Probablement serait-il instructif d'étudier quel aspect revêt le discours métalittéraire de Gaston Leroux dans *Le Fauteuil hanté* qui a justement pour décor l'Académie française !


13  Isabelle Husson-Casta, "Le travail de l' « obscure clarté » dans *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux", op.cit., p. 20.


14  *Le Fantôme de l'Opéra*, op.cit., p. 151.


15  La soirée est pourtant attendue comme devant être mouvementée ! Le travail de dérégulation opéré par le Fantôme est donc bien entamé...


16  Institution en sursis puisque des explosifs placés dans les sous-sols de l'Opéra peuvent provoquer sa destruction. Rien de plus fragile, en effet, que la littérature...


17  *Le Fantôme de l'Opéra*, op.cit., p. 151.

18  Ibid., p. 212.


19  Ibid., p. 213.


20  Ibid., p. 213. Dans le chapitre XVII, Mme Giry énumère les destinées de certaines danseuses devenues de véritables héroïnes grâce à de brillants mariages entrés dans la légende. Ce sera aussi le cas de la petite Meg comme nous l'apprend l'avant-propos.


21  La Société des Gens de Lettres accueillait volontiers les auteurs de littérature populaire, malgré le « mépris » officiel dans lequel ils étaient tenus. Voir à ce sujet l'ouvrage d'Anne-Marie Thiesse : *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Epoque*, Paris, Seuil, coll. Points, 2000.


22  Cf. Guy Ducrey : « [...] les dessous mystérieux du Palais-Garnier sont le lieu de cet indécidable qui caractérise le fantastique. Parfaitement réels au coeur de la ville, ils sont aussi les espaces souterrains des mythes éternels » (Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXème siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996, p.74).


23  *Le Fantôme de l'Opéra*, op.cit., p. 215.


24  Ibid., p. 497.


25  Ibid., p. 249.


26  *Le Fantôme de l'Opéra*, op.cit., p. 491.


27  Dans leur adaptation du roman sous forme de *musical*, *The Phantom of the Opera* (1987), Gaston Leroux en faisant de *Don Juan triomphant* l'objet d'une production scénique montée, malgré qu'ils en aient, par les directeurs de l'Opéra.


28  *Le Fantôme de l'Opéra*, op.cit., p. 256.


29  *Le Fantôme de l'Opéra*, op.cit., p. 427.


30  Gaston Leroux évoque incidemment à ce propos la nature androgyne du créateur : « Il avait saisi une harpe et il commença de me chanter, lui, voix d'homme, voix d'ange, la romance de Desdémone » (*Le Fantôme de l'Opéra*, op.cit., p. 244).


31  « La mutilation faciale d'Erik fai[t] certainement signe d'autres manques, d'autres déficiences » (Isabelle Husson-Casta, Le travail de l' « obscure clarté » dans *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux, op.cit., p. 44).


32  Ibid., p. 252.


33  Ibid., p. 253.

34  Ibid., p. 257.

35  Ibid., p. 270.

36  Ibid., p. 219. C'est nous qui soulignons.

37  Ibid., p. 486.

38  Ibid., p. 486.