



HAL
open science

Le personnage fantastique dans Le fantôme de l'opéra de Gaston Leroux

Léa Limes

► **To cite this version:**

Léa Limes. Le personnage fantastique dans Le fantôme de l'opéra de Gaston Leroux. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-04470665

HAL Id: dumas-04470665

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04470665>

Submitted on 21 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE DE MASTER
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
(Sciences sociales et humanités)
(Lettres)

Léa LIMES

Sous la direction de Nadine LAPORTE

LE PERSONNAGE FANTASTIQUE DANS *LE FANTÔME DE L'OPÉRA* DE GASTON
LEROUX

Année universitaire 2021-2022

Mémoire de master 1 et 2

Spécialité : Poétique et histoire littéraire

MÉMOIRE DE MASTER
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
(Sciences sociales et humanités)
(Lettres)

Léa LIMES

Sous la direction de Nadine LAPORTE

LE PERSONNAGE FANTASTIQUE DANS *LE FANTÔME DE L'OPÉRA* DE GASTON
LEROUX

Année universitaire 2021-2022

Mémoire de master 1 et 2

Spécialité : Poétique et histoire littéraire

Table des matières

INTRODUCTION	6
CHAPITRE 1 : ETAT DES LIEUX	12
1.1. L'OPERA ET SA CIVILISATION	12
1.1.1. <i>La représentation de l'Opéra</i>	16
1.1.2. <i>La représentation de la femme de spectacle</i>	25
1.1.3. <i>A la poursuite de l'Idéal : la femme de spectacle</i>	34
1.1.4. <i>L'Autre représentée par la femme de spectacle</i>	37
1.2. LE FANTASTIQUE	41
1.2.1. <i>Les codes du fantastique</i>	44
1.2.2. <i>Chemin vers les méandres de l'esprit humain</i>	50
1.2.3. <i>L'Autre dans la littérature fantastique</i>	52
1.3. LE ROMAN POLICIER	57
1.3.1. <i>Les codes du policier</i>	59
1.3.2. <i>Recherche dans la psychologie humaine</i>	63
1.3.3. <i>L'Autre dans le roman policier</i>	65
1.4. LE ROMAN POPULAIRE	67
1.4.1. <i>Les particularités du roman populaire</i>	69
1.4.2. <i>L'Autre dans le roman populaire</i>	74
1.4.3. <i>Le roman populaire et le fantastique</i>	77
CHAPITRE 2 : LE FANTOME : DIFFERENTS VISAGES, DIFFERENTES IDENTITES	80
2.1. LE PORTRAIT DU FANTOME	81
2.1.1. <i>À travers la vision du narrateur</i>	82
2.1.2. <i>À travers la description des autres personnages</i>	91
2.1.3. <i>À travers sa relation aux autres personnages et ses actes</i>	103
2.1.4. <i>Le corps du fantôme</i>	122
2.2. LE FANTOME COMME VOIX DESINCARNEE	135
2.2.1. <i>Référence à la voix</i>	135
2.2.2. <i>Références à l'Ange de la musique</i>	142
2.3. LE FANTOME COMME HOMME	148
2.3.1. <i>Le fantôme amoureux, rival de Raoul</i>	148
2.3.2. <i>Le fantôme enfant</i>	153
2.3.3. <i>Le fantôme comme coupable et victime</i>	155
2.4. UN PERSONNAGE EVOLUANT DANS UN UNIVERS DE JEU	164
2.4.1. <i>L'Opéra, l'univers du jeu idéal</i>	164
2.4.2. <i>Le jeu par le fantôme : retour dans l'enfance</i>	171
2.4.3. <i>Le jeu par le fantôme : ... chute dans l'enfer et l'émerveillement du jeu</i>	175
2.4.4. <i>Le jeu par le narrateur : intertextualité et paradoxe</i>	184
CHAPITRE 3 : LE FANTOME DE L'OPERA COMME CAPTEUR ET EMETTEUR DE MYTHES, D'IMAGES-CONTE ET D'ARCHETYPES	191
3.1. L'OPERA COMME LIEU ANIME PAR DES FORCES MYTHIQUES ET COMME LIEU EXPRIMANT CES FORCES	194
3.1.1. <i>L'Opéra : matrice de mythes</i>	194
3.1.2. <i>Les sous-sols comme matrice d'un univers parisien</i>	203
3.1.3. <i>L'eau : entre reflet des souterrains et chemin vers un autre monde</i>	213
3.1.4. <i>L'Opéra comme maison, lieu de l'incarnation : mythologies de l'être</i>	221
3.2. LE FANTOME COMME MONSTRE	229

3.2.1.	<i>Le fantôme comme Mort face aux charmes de la Belle Morte</i>	229
3.2.2.	<i>Le fantôme comme monstre archaïque</i>	236
3.2.3.	<i>Le fantôme comme monstre d'ombre ou l'ombre du monstre ?</i>	245
3.3.	LE FANTÔME COMME CRÉATEUR AMBIGU.....	254
3.3.1.	<i>Le fantôme : générateur du voile de Maya</i>	254
3.3.2.	<i>La figure du magnétiseur</i>	254
3.3.3.	<i>Christine et le fantôme : voyage orphique</i>	272
3.3.4.	<i>Le fantôme entre apollinien et dionysiaque : la saveur de la transe</i>	280
BIBLIOGRAPHIE		291
CORPUS :.....		291
OUVRAGES LITTÉRAIRES :.....		291
OUVRAGES CRITIQUE :		293
SITOGRAFIE :.....		295

Introduction

Gaston Leroux est né à Paris le 6 mai 1868 et mort à Nice le 15 avril 1927. Avant d'embrasser sa carrière d'écrivain il a été avocat puis journaliste. Il a été admis comme avocat stagiaire le 22 janvier 1890. Il le sera pendant trois ans avant d'être engagé par le directeur de *Paris* – journal du soir –, un certain Canivet, qui lui permit de couvrir l'affaire Vaillant¹. Son compte-rendu conduisit *Le Matin* – quotidien fondé par Alfred Edwards – à lui confier sa chronique judiciaire. En 1905, Gaston Leroux a été envoyé par *Le Matin* en Russie pour couvrir la Révolution Russe². Il sera envoyé pour un autre reportage au Maroc en 1907. Peu de temps après, un malentendu conduira Gaston Leroux à prendre congé du journal.

Il ne se passa pas longtemps après sa démission auprès du journal pour qu'un autre journal, *L'Illustration*, lui propose d'écrire un roman-feuilleton. Gaston Leroux avait déjà à son actif un roman : *La Double vie de Théophraste Longuet*, paru en feuilleton dans *Le Matin* en 1903. Le roman raconte l'histoire d'un homme qui se révélerait être la réincarnation du célèbre brigand Cartouche. Gaston Leroux avait également écrit avant ce roman un récit autobiographique, écrit avant 1900, nommé *Ton Maître*³ qu'il renonce à publier. Il y racontera sa vie d'étudiant au Quartier Latin.

Le 7 septembre 1907 paraît le premier épisode du roman qui avait alors pour nom *Les Aventures extraordinaires de Joseph Boitabille, reporter*. Un journaliste conseilla à Gaston Leroux de changer le nom de son personnage. C'est ainsi que Boitabille est rebaptisé Rouletabille. Le succès que Gaston Leroux connaît avec son personnage le conduira à écrire plusieurs suites des aventures de Rouletabille dont *Le Parfum de la Dame en Noir* la même année que *Le Mystère de la Chambre Jaune*. Parmi ses nombreux autres romans, un autre de ses personnages connaîtra des romans à suite, il s'agit du forçat Chéri-Bibi⁴.

¹ Anarchiste qui avait lancé une bombe à la Chambre le 9 décembre 1893 et qui avait été condamné à être guillotiné un an après l'attentat.

² Les articles de Gaston Leroux seront rassemblés dans un recueil sous le nom de *L'Agonie de la Russie Blanche* dans les Editions du Rocher, paru en 2008.

³ Il sera publié post-mortem en juin 1978 dans l'édition française du n°55 de *Playboy* et publié entre 1977 et 1981 dans les *Cahiers semestriels du cercle Gaston Leroux*.

⁴ Tous les éléments de biographie sont tirés de l'ouvrage de Jean-Claude Lamy, *Gaston Leroux ou le vrai Rouletabille*, publié dans les Editions du Rocher en 2003.

Quant au roman qui nous intéresse, *Le Fantôme de l'Opéra*, sa publication se fait en 1910. Le roman est un jeu entre fiction et non-fiction. Il se déroule dans lieu bien connu et s'inspire d'évènements qui se sont déroulés dans l'Opéra Garnier. Il y a aussi un jeu entre fiction et non-fiction du narrateur, puisque ce dernier signe l'avant-propos des initiales G.L qui rappellent celles de Gaston Leroux ; mais en même temps, ces initiales restent assez lacunaires pour que le lecteur puisse s'imaginer qu'il s'agit d'un autre nom. D'après ce qu'en dit ce narrateur, le récit est déclenché par la découverte d'un cadavre dans les sous-sols de l'Opéra Garnier, suite à l'enfouissement des enregistrements des plus belles voix du siècle, gravées sur disque. Cette entreprise a lieu le 24 décembre 1907 financée par un riche Américain. Tout le roman racontera donc l'histoire de ce cadavre que le narrateur affirme être le fantôme de l'Opéra. Le roman présente donc une intrigue amoureuse concernant trois personnages : Christine, une cantatrice, le fantôme qui convoite Christine et Raoul, l'amoureux de Christine depuis qu'ils sont enfants. La particularité de ce roman c'est qu'éléments non-fictionnels et éléments fictionnels cohabitent de telle sorte que ceux qui lisent l'œuvre peuvent être persuadés de l'existence du fantôme, la preuve étant qu'à l'Opéra Garnier on trouve une plaque sur laquelle est écrite « Loge du Fantôme de l'Opéra » sur la porte de la loge n°5. Si le lieu où se passe l'action du roman n'est pas fictionnel, la cantatrice ne l'est pas totalement non plus puisqu'elle a très certainement eut pour inspiration la chanteuse soprano Kristina Nilsson. Il s'agissait d'une Suédoise qui racontait qu'elle entendait une voix mélodieuse la nuit qui l'inspirait pour chanter⁵.

Mais ce que désirait Gaston Leroux c'était se lancer dans la production de pièces de théâtre. Ce qu'il fit le 26 janvier 1907 avec *La Maison des juges*, pièce créée à l'Odéon. Malgré une bonne critique, elle n'eut pas le succès escompté auprès du public qui ne la comprit pas. Cependant, il connaît le succès au théâtre avec son drame en trois tableaux *L'Homme qui a vu le diable*. Le Grand-Guignol l'inscrit à son répertoire. La première représentation a lieu le 17 décembre 1911. Aucune de ses autres pièces n'aura obtenu un tel succès.

Depuis sa publication, la popularité du *Fantôme de l'Opéra* est indéniable : de 1925 à nos jours le roman a trouvé différentes adaptations que ce soit en films, - comme la version de Rupert Julian en 1925, celle de De Palma sous le titre *The Phantom of the Paradise*, ou encore celle de Joël Schumacher en 2004 - , en spectacle liant chant et patinage – par Roberto Danova datant de 2008 – ou encore en comédies musicales dont la plus connue est celle d'Andrew Lloyd Webber datant de

⁵ Cf. BEIGEL Christine, ESPIE Christel *Le Fantôme de l'Opéra*, Gautier Languereau, 2019.

1986. Selon les sources de Timothée Picard, « la comédie musicale [...] cumule tous les records d'audience, de longévité et rentabilité, et représente à cet égard un évènement majeur dans l'histoire récente du divertissement populaire ». « Elle a été vue par plus de 130 millions de spectateurs dans au moins 145 villes et 27 pays⁶ ». Depuis sa réalisation en 1986, cette dernière est donc régulièrement rejouée. Comme le montre le site du londonboxoffice⁷, des places sont encore disponibles pour une représentation qui aura lieu au mois de juillet de cette année. De plus, la comédie musicale s'est aussi insérée dans l'actualité sociopolitique puisque le rôle de Christine Daaé est joué par « the First Black Leading Actress⁸ » Emilie Kouatchou. Comme nous le voyons à travers ces exemples, c'est un roman qui est encore d'actualité, ou qui peut être touché par l'actualité du contexte social ou politique sans aucun problème. Il ne faut pas oublier de mentionner le projet, annoncé en 2020, d'une mini-série « dirigée par la filiale britannique de Gaumont, avec, aux commandes, Anthony Horowitz, scénariste [...] connu pour les adaptations de romans policiers d'Agatha Christie⁹ ». Deadline « affirme [également] qu'il s'agira d'une adaptation plutôt fidèle du roman. En effet, les épisodes seront basés sur les événements racontés par Gaston Leroux, et non sur la comédie musicale à succès d'Andrew Lloyd Webber¹⁰ ». En plus de l'actualité du livre, il est important de souligner que des adaptations hispanophones¹¹ mais également chinoises¹² ont vu le jour. Cette passion pour l'œuvre et son personnage éponyme, qui traverse la frontière d'entre les pays interroge : quelle est donc la spécificité d'un tel personnage, spécificité qui incite des pays aux cultures différentes de l'œuvre d'origine à se l'approprier pour l'incorporer dans le moule de ses mœurs.

La dualité entre l'invisible – que ce soit la musique ou le fantôme – et le corps, ou autrement dit entre l'immatériel et le matériel que l'on peut trouver dans des œuvres romantiques, notamment chez Hoffmann, et que *Le Fantôme de l'Opéra* traite également, a éveillé ma curiosité. Le personnage apparaît comme un Pygmalion aux allures de Pluton, dont l'effrayante laideur macabre

⁶ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'Opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 611.

⁷ LONDONBOXOFFICE, *Phantom of the opera tickets* [En ligne]. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://www.londonboxoffice.co.uk/phantom-of-the-opera-tickets>.

⁸ CBS NEW YORK, *Emilie Kouatchou Makes History As First Black Leading Actress In 'Phantom Of The Opera'*. [Vidéo]. 27/01/2022. [Consulté en Janvier 2022]. Disponible sur : <https://youtu.be/tooWZDvqdTM>.

⁹ ACTUALITÉ, *Une mini-série basée sur Le Fantôme de l'Opéra en préparation chez Gaumont* [En ligne]. 2007. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://actualitte.com/article/6823/adaptation/une-mini-serie-basee-sur-le-fantome-de-l-opera-en-preparation-chez-gaumont>.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ CARRERAS, E., 1955, *El fantasma de la opereta*, Cinematográfica General Belgrano et CORTÉS F., 1959, *El fantasma de la opereta*, Producciones Brooks.

¹² WEIBANG, M., 1937, *Song at Midnight* (夜半歌聲), Xinhua et son remake YU, R., 1995, *The Phantom Lover*, Mandarin Films Distribution, Mandarin Films et Sil-Metropole Organisation.

est d'autant plus soulignée par la beauté de sa voix. Cette dualité est aussi un prétexte pour Leroux de reprendre l'un des thèmes du fantastique qui est le double. Dans une certaine mesure, la Voix ou encore l'Ange de la Musique, identité dont Christine croit le fantôme investi, peut apparaître comme un double du fantôme. Cependant, il n'est pas question de vrai fantôme, comme le précise le narrateur dès l'avant-propos, ce qui empêche donc d'instaurer un fantastique tangible. Pourtant la narration comprend des caractéristiques particulières, que ce soit au niveau des modalités ou des métaphores. C'est l'un des points qui m'a intriguée dans ce roman. Cette manière d'aborder le fantastique pose la question de l'imagination, du pouvoir de l'imaginaire plus précisément, mais aussi de la représentation artistique. Ces questionnements transparaissent dans les métaphores du fantastique qui, dans le contexte de l'Opéra ou du théâtre, peuvent être comparées à des rôles incarnés par les choses ou les personnages qui seraient métaphorisés. De plus, bien que Gaston Leroux reprenne des *topoi* littéraires, il arrive à les faire dévier de leur voie traditionnelle. C'est le cas pour la représentation de la femme de spectacle, qu'il organise en en déplaçant les cadres. Pour cela il place en même temps, un homme chanteur et une cantatrice sur le devant de la scène, alors que les hommes de spectacles, comme le montre la critique de Gautier sur le danseur, étaient perçus comme des monstres. Ce roman présente à la fois la fascination d'un homme pour une voix de femme mais aussi celle de la femme pour la voix d'un homme.

Ce roman a tout autant passionné le domaine de la recherche que celui de la création. L'étude de Thierry Santurenne prend comme appui l'analyse d'Isabelle Casta, dans laquelle elle décrit *Le Fantôme de l'Opéra* comme un « voyage en littérature¹³ ». Le chercheur reprend cette formulation et y ajoute sa propre interprétation. Son but est de démontrer que le fantôme serait un double de Gaston Leroux, qui s'interrogerait sur une institution, la littérature, avec laquelle l'écrivain, romancier populaire, entretient un rapport singulier « faisant affleurer à la surface de ses récits une matière assez effrayante pour que les auteurs « sérieux » s'en détournent¹⁴ ». D'après Thierry Santurenne, cette projection du romancier « en la personne du Fantôme lui-même » se produit grâce à une poétique du corps, étudiée par Isabelle Casta. Pour cette dernière « la poétique leroussienne du corps rend possible le monde de la fiction, elle le masque et le délimite, le couvre d'indices mais

¹³ CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, Archives des lettres modernes, n°268, édition librairie lettres modernes, 1997, p. 65.

¹⁴ SANTURENNE, Thierry, Monstruosité et réflexion métalittéraire dans *Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*. [En ligne]. *Belphégor : Littérature Populaire et Culture Médiatique*, 2013, vol 3, n°2, 13p.. [Consultation le 12/2021]. Disponible sur : https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47681/03_02_Santur_monstr_fr_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y, p. 2.

en brouille les chemins¹⁵ ». Comme le fantôme est un compositeur, ce que Thierry Santurenne rapproche de la qualité d'écrivain, l'acte de création est représenté, que ce soit par l'architecture ou la musique. Le chercheur associe aussi la criminalité à la création puisque « le « criminel » appelle l'enquête et donc l'écriture ». Erik est donc à la fois le prétexte de l'écriture et le double du romancier puisque comme lui, il est à l'origine d'une œuvre. Thierry Santurenne le compare à « l'instrument d'une remise en question de l'institution littéraire assimilée à l'institution Opéra ». Le chercheur conclut son analyse en définissant *Le Fantôme de l'Opéra* comme une expédition qui a conduit le lecteur vers un double but : « la reconnaissance des motivations d'une écriture et la justification d'un plaisir de lecture ». Ce roman porte donc « un double regard sur la création littéraire ». Isabelle Casta, quant à elle, accorde une attention particulière au corps leroussien. Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, une grande variété de corps est représentée : corps masculin, corps féminins de chanteuse, de danseuse et de femme en général, et corps de fantôme. Cela implique qu'il y a autant de variété de rapports d'un personnage à un autre qu'il y a de variété de corps. Isabelle Casta se propose d'étudier les « évolutions, attractions et répulsions qui se produisent entre les différents protagonistes qui se produisent autour de « l'interdit majeur, le corps féminin, objet de tous les dévoiements amoureux¹⁶ ». En analysant la relation des corps entre eux, qui constitue une érotique, et le rapport qu'ils ont avec le décor, Isabelle Casta veut comprendre « la modernité de Leroux, dans le happement conjugué du frivole et du deuil¹⁷ ». Elle conclut en faisant du fantôme l'effigie du roman et en mettant ainsi en lien l'existence de ce personnage et celle du roman. « L'œuvre existe¹⁸ ». Ces deux recherches s'intéressent au plan métalittéraire de l'œuvre, mais d'autres prennent un point de vue tout à fait différent. C'est le cas de l'analyse d'Anne-Marie Mazzega-Bachelet. Cette étude se place sur le plan de la psychanalyse. La chercheuse voit le fantôme comme la présence du père de Christine qui, restée terrée dans le psychisme de la jeune femme, revient la hanter par la voix du fantôme. Elle fait ainsi du père le vrai objet de la passion de la jeune cantatrice et considère « le fantôme comme l'incarnation de la voix du père qui fait retour¹⁹ ». Elizabeth M. Knutson étudie, comme nous le ferons plus tard²⁰ dans cette étude, cette dualité que présente l'œuvre entre récit rationnel et récit fantastique. Au terme de la confrontation des deux aspects du roman dont on

¹⁵ CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, *Archives des lettres modernes*, n°268, édition librairie lettres modernes, 1997, p. 70.

¹⁶ CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, *ibid.*, p. 16.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹ MAZZEGA-BACHELET, Anne-Marie, *Le Fantôme de l'Opéra*, disponible en ligne : http://www.ufr-anglais.univ-paris7.fr/GRADIVA/15-1/Le_Fantome_de_l_Opera.pdf

²⁰ Voir *infra.*, chap. I, partie II, p. 27.

pourrait penser qu'ils s'opposent, Elizabeth M Knutson dévoile ce qui est pour elle l'intérêt du roman, à savoir, « la manière dont Leroux mystifie et démystifie [...] privilégiant le charme et le pouvoir de l'invention, le merveilleux factice, et le délice du lecteur qui se voit trompé et perdu, quelques longs instants, dans l'illusion²¹ ». Au cours de nos recherches, nous avons également découvert un mémoire de licence²² qui se concentrait exclusivement sur le personnage du fantôme. L'étudiant qui a réalisé ce travail s'est appuyé sur les travaux de Vincent Jouve et de Philippe Hamon sur la construction du personnage romanesque. Alors que de notre côté, nous nous attacherons au personnage du fantôme en tant que personnage fantastique, ce mémoire étudie plutôt le fantôme sous un angle éthique et interroge l'ambivalence morale de ce dernier, se demandant s'il est plutôt criminel ou victime.

Prenant en compte les analyses et les points de vue qui ont été précisés dans les recherches précédentes, nous nous intéresserons à la question suivante : en quoi le personnage du fantôme dans *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux renouvèle-t-il le personnage fantastique ?

Nos hypothèses sont les suivantes : est-ce que le fantôme est un personnage du néant ? A quoi sert-il ? Est-il un personnage vide, une prouesse d'écrivain ? Serait-il donc, à l'image de l'actrice qui est toutes les femmes mais à la fois aucune, un idéal ? Si oui, l'idéal de qui ? Est-ce que les forces qui nous forcent à agir, en particulier l'artiste, ne sont pas des forces qui sont indescriptibles ? Ou pouvons-nous les déduire ? Que veut dire la difformité de ce personnage ? Quelle est la place du « je » de ce personnage dans l'économie du roman en général ?

Afin de résoudre ces questions et de répondre à l'hypothèse générale, nous travaillerons trois axes successifs. Dans un premier temps, nous ferons, en relation avec le texte, un état des lieux de la littérature qui a pu influencer Leroux, et des écrits contemporains de l'auteur, pour déterminer de quelle manière *Le Fantôme de l'Opéra* rejoint les *topoi* rencontrés jusque-là mais aussi la manière dont il s'en éloigne ; dans une deuxième partie, nous analyserons les personnages de l'œuvre selon qu'ils soient des personnages dominants ou qu'ils soient des personnages-marionnettes ; dans la

²¹ KNUTSON, Elizabeth. M, *Le Fantôme de l'Opéra : le charme de la supercherie*, *The French Review*. [En ligne]. American Association of Teachers of French, vol. 70, n°3, 1997, pp. 416- 426. [Consulté le 12/2021]. Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/399229>, p. 425.

²² WALDENBY, Jennie, *L'Homme sous le masque : une étude du personnage principal dans Le Fantôme de l'Opéra*. [En ligne]. Mémoire de licence : littérature : Högskolan Dalarna : 2015. 25p. [Consulté le 12/2021]. Disponible sur : <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:822801/FULLTEXT01.pdf>.

dernière partie, nous essaierons de comprendre pourquoi le personnage du « fantôme » se démarque tant des autres personnages, et ce que peut bien vouloir dire sa singularité dans l'œuvre.

Chapitre 1 : Etat des lieux

1.1. L'Opéra et sa civilisation

Nous précisons ici que nous ferons la différence entre l'Opéra Garnier et l'opéra en tant que structure architecturale, l'opéra en tant que système et l'opéra en tant que genre. L'opéra en tant que structure reçoit sa valeur et son identité par ce que véhicule le spectacle qu'il renferme. Il est coloré par la vision des artistes qui se produisent sur scène et par la vision politique du dirigeant qui commande sa construction. Dans le cas de l'Opéra Garnier, son côté novateur à la fois prestigieux et monstrueux sert le règne de Napoléon III. L'Opéra est un renouveau de ce qui se faisait avant en architecture pour mieux asseoir Napoléon III dans un règne unique. Ce dernier s'en sert comme un moyen pour faire passer l'idée que son règne est un renouveau. C'est peut-être ce que les citoyens ont perçu inconsciemment et qu'ils ont rejeté dans cette forme à la fois décadente et luxueuse de l'Opéra. Ce que nous entendons par l'opéra en tant que système c'est l'ensemble du personnel de l'opéra qui fait fonctionner et vivre le lieu, ça va de la concierge jusqu'à l'artiste. L'Opéra en tant que genre est une forme d'art qui nous éloigne de la réalité avec une volonté de nous diriger vers une transcendance. Il nous éloigne plus que le théâtre puisque les cantatrices, les chanteurs, les musiciens et les danseurs ne s'expriment pas dans un langage quotidien alors qu'ils parlent de l'Homme comme tout œuvre d'art. L'Opéra est ce genre qui illustre la grandeur de l'Homme. Pour parler de la grandeur, il faut rejeter le quotidien. Dans le roman de Leroux le fantôme a les pleins pouvoirs sur l'Opéra Garnier puisqu'il influence à la fois l'architecture, le personnel et donc l'organisation de travail et le genre puisqu'il influence les spectacles. Le fantôme envahit tout le lieu de son spectacle. Il colore l'espace de sa personne et assoit sa puissance jusqu'à dénigrer le genre de l'Opéra qui se fait à son époque. Non seulement, le roman de Leroux popularise l'Opéra puisqu'il le rend accessible, à travers l'écriture, à un public populaire, mais aussi parce qu'il en modifie le langage. Lorsque Madame Giry chante sans aucune grâce l'Opéra, Leroux démystifie l'Opéra pour lui donner une plus grande ampleur puisque la culture de ce genre sera reçue par plus de personnes. Même si l'auteur démystifie l'Opéra, c'est un genre qui continue à présenter un

mystère qui attire toutes les foules. Si le mystère de l'Opéra n'est pas levé, c'est parce qu'il s'exprime toujours par le chant et la musique, l'art le plus indescriptible puisqu'il n'a aucun référent.

Sur le plan historique, tout commence avec l'attentat contre Napoléon III et sa femme le 14 janvier 1858. On s'aperçoit alors que l'Opéra de la rue Le Peletier n'est pas convenable puisqu'on a pu y attenter à la vie de l'Empereur. Un nouvel Opéra est alors construit sur les plans d'un « jeune *outsider*²³ » Charles Garnier, dont le choix a étonné tout Paris : c'est un inconnu à ce moment-là qui l'emporte sur Viollet-le-Duc, « architecte favori de l'impératrice Eugénie²⁴ », et sur Rohault de Fleury, architecte de l'Opéra de la rue Le Peletier. L'Opéra est inauguré le 5 janvier 1875 par le président de la République, le maréchal Mac-Mahon. Les travaux ont duré quinze ans et ont débuté sous le Second Empire pour se poursuivre sous la Troisième République malgré la Guerre de 1870, la Commune et de nombreux contretemps.

Ce nouvel opéra a été reçu avec un scepticisme général. En 1867, lors de l'Exposition universelle, la façade est dévoilée au public et récolte des « avis et commentaires mitigés²⁵ ». Par exemple, la statue de *La danse* de Carpeaux, sur la façade de l'Opéra, fait scandale et reçoit les foudres d'une main inconnue qui lui envoie un encrier. Les citoyens demandent avec force lettres et pétitions à ce que la statue soit retirée. L'entreprise d'un retrait ou d'un déplacement est empêchée par le début de la guerre de 1870. Comme le bâtiment n'est pas fini pendant la guerre, il accueille des troupes et sert d'hôpital et d'entrepôts pour les vivres. Après 1871, sans Napoléon III au pouvoir, l'Opéra n'est plus la priorité du régime. En effet, le successeur de Napoléon III est « peu favorable à tout ce que l'Opéra représente symboliquement [...] [se contente] de rendre possibles des travaux d'entretien²⁶ ». Il faut attendre l'incendie de l'Opéra de la rue Le Peletier le 28 octobre 1873 pour que l'achèvement de ce nouvel Opéra devienne nécessaire. Quoi qu'il en soit, « l'accueil de l'Opéra de Paris demeure contrasté : un phénomène qui ne fait que s'accroître au fur et à mesure que l'on s'approche du tournant du siècle²⁷ ». Timothée Picard cite l'exemple de Debussy qui a eu « une critique acerbe en 1901, qualifiant le bâtiment de « gare de chemin de fer » dissimulant une « salle de bains turcs²⁸ » ». Certains chroniqueurs diront qu'il « ressemble à « un vaste mauvais lieu²⁹ », à une « gigantesque petite maison » qui « trahit « le rêve d'une bourgeoisie corrompue : de l'or, de la

²³ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016, p.249.

²⁴ *Ibid.*, p. 253.

²⁵ *Ibid.*, p. 254.

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ *Ibid.*, p. 305.

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ *Loc. cit.*

pâtisserie, du demi-jour, des canapés bas³⁰... ». Pour certains, le luxe de l'Opéra est « la marque de l'incorrigible frivolité d'une France qui n'a pas su tirer la leçon du camouflet infligé par l'Allemagne³¹ », tandis que pour d'autres il apparaît comme « l'image d'une prospérité retrouvée, quatre ans [...] après la [...] famine éprouvée pendant le siège de Paris³² ». L'Opéra s'est donc trouvé entre admiration et marginalité, comme l'est le personnage du fantôme de Gaston Leroux³³.

Ce sentiment entre admiration et répulsion que ressent la population face à l'Opéra est aussi mentionné dans la littérature ; la représentation de l'Opéra et du monde qu'il renferme deviendra une sorte de topos littéraire. Dans *Les coulisses de l'Opéra* de Nestor Roqueplan, l'Opéra apparaît à la fois comme un lieu de rêverie et un monstre. Il est qualifié de « lieu si magique de loin, si repoussant de près³⁴ » et d'« enfer de voluptés, [d'] un capharnaüm de jouissances³⁵ ». Le luxe de l'Opéra transparaît aussi dans la représentation qu'en donne le roman. Ce dernier décrit l'intention de la restauration quant à ce nouvel Opéra qui remplace celui de la rue Le Peletier, elle « tenta de conserver à l'Opéra et à son personnel ces grandes apparences de privilège royal et le libertinage princier. Des hallebardiers gardaient les portes des foyers et en défendaient l'entrée³⁶. ». Dans *Les mystères du grand Opéra*, de Léo Lespès, l'Opéra est un « monde bizarre³⁷ » dans lequel l'héroïne est emportée pour qu'un guide lui illustre les dangers de la vie théâtrale pour une femme – si dangereux qu'elle effectue ce voyage dans les habits d'un homme. Elle s'aperçoit, au cours de ce voyage, que « l'Opéra est le siège de la dissimulation, et cela doit être, toutes les fois que les amours-propres sont en contact³⁸ ». L'aspect social et conventionnel de l'Opéra se retrouve aussi dans *Le Fantôme de l'Opéra* au moment du bal lorsque le narrateur décrit les us et coutumes sociaux des Parisiens lorsqu'ils assistent à de tels événements ; mais contrairement à Léo Lespès, Leroux ne centre pas son intrigue autour de cette question. Le personnage de Léo Lespès continue à nous faire voyager, avec l'héroïne, dans les méandres de l'Opéra. « La première idée qui naît dans l'esprit de

³⁰ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016, p.305.

³¹ *Ibid.*, p.301.

³² *Loc. cit.*

³³ Comme l'est chaque nouveauté qui appuie le commencement d'un nouveau siècle, comme l'imprimerie dans *Notre-Dame de Paris* que Frolo déplorait.

³⁴ ROQUEPLAN, Nestor, *Les Coulisses de l'Opéra*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 56, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64713028.r=Les%20coulisses%20de%20l%27op%C3%A9ra?rk=21459;2>, consulté le 20/10/2022

³⁵ *Ibid.*, p. 8.

³⁶ *Ibid.*, p.21.

³⁷ LESPES Léo, *Les mystères du grand Opéra*, Marscq, Paris, 1843, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11627322.r=les%20myst%C3%A8res%20du%20grand%20op%C3%A9ra?rk=21459;2>, consulté les 19 et 20 octobre 2022, p. 1.

³⁸ *Ibid.*, p.34.

tout étranger, visitant les coulisses de l'Opéra, est une idée sinistre... la crainte de l'incendie³⁹. ». Tout comme le traumatisme de la Commune de Paris hante les mémoires et le prologue du *Fantôme de l'Opéra*, le souvenir de l'incendie de l'opéra de la rue Le Peletier est encore bien vivant aux esprits des gens de l'époque. Léo Lespès fait correspondre l'incendie à l'Opéra comme s'il s'agissait d'une composante qui le construit. Il décrit l'impossibilité pour les acteurs et danseurs de s'échapper – et la possibilité de s'échapper pour le public- en cas d'incendie comme une volonté des constructeurs de l'Opéra. Ils auraient voulu que ce dernier « pût s'engloutir dans les flammes avec ses beaux chanteurs, ses délicates sylphides, ses bosquets enchantés et ses palais somptueux, sans que les spectateurs aient rien à redouter ; c'est ainsi que le rideau de fer a été ordonné⁴⁰. ». En plus d'être un lieu qui convoque l'Histoire, l'Opéra est un lieu qui convoque la rêverie et l'illusion. Entre ces murs, les décorateurs deviennent des maîtres de la Nature qui vivent dans un ailleurs imaginé. Ils « vivent en l'air, heureux, passant leur existence sur ces toiles, à côté des nuages, des tempêtes et des palais, qui obéissent à leur main puissante, et qui pourraient les entraîner dans leur chute, s'ils n'étaient sans cesse en garde contre de semblables sinistres⁴¹. ».

L'Opéra est aussi le lieu d'un double spectacle. Non seulement, il y a le spectacle qui se déroule sur scène, mais il y a aussi le spectacle qui se déroule dans le public ; une représentation sociale. Dans *Le Fantôme de l'Opéra* cette représentation sociale est abordée à travers la fête de départ des anciens directeurs et le bal de l'Opéra. La répétition sur scène est tout aussi « si curieuse et si intéressant pour les gens du monde⁴² » que le beau monde qui se rend à l'Opéra pour voir le spectacle. Garnier avait en tête cette fonction du bâtiment au moment de sa conception. Il a fait en sorte que l'architecture de son bâtiment puisse permettre aux spectateurs de devenir un spectacle eux-mêmes pour les autres ; il a fait en sorte d'insérer un théâtre dans un théâtre. D'après les mots du narrateur d'Eugène Scribe, si on tourne notre « lorgnette [...] du côté des balcons, de

³⁹ LESPES Léo, *Les mystères du grand Opéra*. [En ligne]. Paris, Marscq, 1843. [Consulté le 19/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11627322.r=les%20myst%C3%A8res%20du%20grand%20op%C3%A9ra?rk=21459;2>, p.55.

⁴⁰ *Ibid.*, p.55-56.

⁴¹ *Ibid.*, p.77-78.

⁴² SCRIBE, Eugène, *Judith ou la loge d'Opéra*. [En ligne]. Paris, Michel Lévy frères, 1853. [Consulté le 26/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82513t.r=Judith%20ou%20la%20loge%20d%27Op%C3%A9ra?rk=21459;2>, p. 282.

l'amphithéâtre, et surtout des premières loges... Que de tableaux piquants et variés ! que de scènes de comédie, et souvent même que de scènes de drame⁴³ » auxquels nous pouvons assister.

1.1.1. La représentation de l'Opéra

Le Fantôme de l'Opéra, roman feuilleton à la croisée du fantastique et du policier, publié en 1910 s'insère, à plusieurs égards, dans la tradition des romans d'Opéra du XIX^e, que ce soit du point de vue des œuvres romantiques, ou des œuvres réalistes. En effet, « son ouvrage se place [...] à la croisée de différents genres littéraires consacrés à la musique⁴⁴ ». Il reprend donc les représentations topiques que se faisaient de l'Opéra et de sa « civilisation », les artistes, en particulier les auteurs. Nous pouvons citer en guise d'exemple Théophile Gautier, Hoffmann ou encore Nerval. Mais quand il s'agit de

peindre le monde des coulisses, de décrire les figures [...] qui forment le personnel de l'Opéra, ou de dresser le panorama des différents représentants de la société présents dans la salle [...] Leroux s'inscrit dans le sillage de chroniqueurs [...] accomplissant un parcours obligé et produisant une variation attendue à partir d'un certain nombre de stéréotypes et de lieux communs⁴⁵.

L'Opéra est donc un lieu qui a une place importante dans l'imaginaire des artistes et cela est visible dans l'importance des métaphores qui servent pour décrire le lieu. Selon Timothée Picard, l'Opéra joue un rôle central dans l'œuvre de Leroux puisque « la force du roman de Leroux tient à son unité de lieu qui fait de l'Opéra Garnier un monde à part entière, somme de tous les mondes réels et imaginaires possibles⁴⁶ ». Forte de cette analyse, nous pourrions nous risquer à comparer l'incarnation de ce lieu en différents mondes à celle de la femme de spectacle puisqu'elle « semble contenir en elle, virtuellement, toutes les femmes⁴⁷ ». Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, l'opéra est donc

⁴³ SCRIBE, Eugène, *Judith ou la loge d'Opéra*. [En ligne]. Paris, Michel Lévy frères, 1853. [Consulté le 26/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82513t.r=Judith%20ou%20la%20loge%20d%27Op%C3%A9ra?rk=21459;2>, p. 281.

⁴⁴ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 83.

⁴⁵ *Loc.cit.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁷ CHAMBERS, Ross, *L'ange et l'automate, variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust*, édition librairie lettres modernes, *Archives des lettres modernes*, n°128, p. 10.

traité selon une perspective symbolique double : socioéconomique et réaliste d'une part, mythique et fantasmagorique de l'autre. [...] dès le début du roman, il est d'une part comparé à une ville en miniature, avec ses mobilités et ses pesanteurs sociales, sa hiérarchie réelle et implicite, ses rivalités etc. Mais, d'autre part, du fait de l'atmosphère pseudo fantastique dans laquelle est placée l'intrigue dès son début *in medias res*, son personnel se pare rapidement d'un aspect irréel par lequel il rejoint toute une population légendaire avec laquelle il finit par se confondre, constituée de nymphes et de dryades, de sirènes et de furies, de dieux et de demi-dieux⁴⁸.

Mais ce n'est pas le seul rôle que peut revêtir l'Opéra puisque, selon les mots de Timothée Picard, il est commun de trouver « la comparaison entre l'Opéra et différentes formes d'embarcations flottantes [...] sous la plume des écrivains⁴⁹ ». Le roman de Gaston Leroux suit aussi cette direction. En effet, l'écrivain décrit l'Opéra Garnier comme un « immense vaisseau ténébreux » voguant à travers « une mer en furie, dont les vagues glauques avaient été instantanément immobilisées sur l'ordre secret du géant des tempêtes ». Une telle description de l'Opéra nous donne l'impression qu'il s'agit d'un monde, d'un autre univers se déroulant à côté du nôtre. Cette comparaison touche aussi les personnages puisque MM. Moncharmin et Richard deviennent « les naufragés de ce bouleversement immobile d'une mer de toile peinte ». Le lieu crée sa propre mise en scène, son propre spectacle. Nous avons davantage cette impression d'un monde à part chez Leroux puisque l'Opéra est « un lieu à habiter, refuge et alternative contre le réel et contre l'Histoire » ; il devient « un monde à part entière, somme de tous les mondes réels et imaginaires possibles ». En effet, au même titre que l'actrice incarne toutes les femmes, l'Opéra, lui, incarne tous les décors, tous les paysages. Quand nous sommes dans le bâtiment de l'opéra, nous pouvons être partout à n'importe quel siècle. C'est un lieu qui possède sa propre géographie et sa propre temporalité. Bien qu'il ait ses propres repères, il est possible de se retrouver dans le monde réel au sein-même de l'opéra par le phénomène de la *mimesis*. L'opéra est la « somme de tous les mondes réels [...] possibles », il imite donc ce que le spectateur connaît.

⁴⁸ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'Opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 96.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 198.

Sur le pan psychique, le spectacle de l'Opéra offre à la vue « des pulsions qui font le socle de [l'existence de l'homme] : l'amour et la mort⁵⁰ ». Les scènes de mort jouées par les acteurs font mourir et renaître un personnage, mais leur apparence corporelle, au fil des représentations. Ce « pouvoir d'attraction exercé par l'Opéra » s'exerce même sur d'autres lieux au sein du roman de Leroux, c'est le cas de la séquence à Perros-Guirec. En effet, cette scène prend l'aspect d'une pièce de théâtre puisqu'elle donne l'impression que Raoul assiste à un spectacle qui mimerait presque une résurrection. Raoul l'affirme : « ma foi, je m'attendis presque à voir se soulever la pierre du tombeau du père de Christine⁵¹ ». Le personnage est tellement happé par le spectacle qu'il risque de se laisser bernier par le tour du fantôme. Il pourrait être le jouet, comme tous spectateurs devant un spectacle, de la puissance de l'imagination « opératique » ou théâtrale. Néanmoins, malgré le spectacle, il y a une certaine distance qui sépare Raoul de l'illusion – du moins jusqu'à ce que le fantôme le surprenne – comme le souligne l'emploi du conditionnel pour exprimer un irréel du passé employé par le jeune homme « l'Ange de Christine aurait existé qu'il n'aurait pas mieux joué cette nuit-là avec le violon du défunt⁵² ».

Non seulement, cette métaphore de l'Opéra comme étant un autre monde, exalte l'imaginaire des lecteurs mais elle confère aussi au lieu une fonction anthropologique : l'Opéra devient *theatrum mundi*. L'Opéra peut jusqu'à représenter le monde originel de l'homme puisque les spectacles qu'ils présentent suivent le processus du jeu des enfants. L'Opéra est

régressif ou conservatoire en ceci qu'il renvoie au *faire comme si* des enfants, il rappelle l'importance anthropologique du merveilleux, notamment pour les sociétés les plus avancées qui pourraient avoir tendance à l'éradiquer. Rideaux, décors et masques y prennent une valeur allégorique – existentielle et métaphysique – culminant dans le motif du bal masqué, qui exacerbe les mystères du rapport entre apparence et essence, à l'œuvre dans le roman de Leroux et au centre de l'imaginaire de l'opéra en général⁵³.

Puisque l'Opéra, comme l'actrice, peut représenter à lui seul tous les lieux, il peut donc incarner le rôle de catacombes que lui confère Leroux. Ses profondeurs labyrinthiques, tout comme

⁵⁰ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'Opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 193.

⁵¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 85.

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'une fantôme, la civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 193.

celles des catacombes, sont souvent associées au monde des Enfers. Les comparaisons du fantôme de Leroux avec Pluton ou d'autres membres des Enfers confirment notre propos. Ce dernier est comparé - dans une relation de supériorité - à Caron dans le discours de Christine. Il surpasse même le nocher infernal puisqu' « en abordant le Styx [...] Caron n'était certainement pas plus lugubre ni plus muet que la forme d'homme qui [la] transporta dans la barque⁵⁴ ». Notons que cette comparaison qui concerne le fantôme se rapporte aussi à l'Opéra Garnier étant donné que son lac souterrain est comparé au Styx.

Nous avons remarqué une certaine ressemblance entre l'antagoniste du *Centenaire* de Balzac, publié sous un pseudonyme, et Erik, le fantôme de Leroux. Ces deux personnages enlèvent une jeune femme pour l'enterrer avec eux « dans la terre⁵⁵ ». Bien que leurs buts soient différents, leurs raisons respectives d'enlever une jeune femme sont analogues. Le Centenaire, lui, enlève des femmes pour se nourrir de leur sang, et Erik, lui, enlève Christine pour se nourrir de sa voix. Cette analogie avec ces deux espaces souterrains nous amène à mentionner un autre *topos* souligné par Timothée Picard : « le temps de la course-poursuite vers les hauteurs de l'Opéra⁵⁶ ». Lorsque Christine promène Raoul dans « son empire », arborant un rôle de « reine populaire », Leroux présente ce lieu avec ses coulisses « comme une terre nouvelle que le flâneur des envers se donne pour mission de découvrir et d'explorer⁵⁷ ». Mais qui dit « terre nouvelle » dit forcément dangers, plongée dans l'inconnu, donc rupture avec un monde connu. Or, les auteurs qui écrivent sur l'Opéra représentent souvent « le périple dans les coulisses, associé aux pires dangers, [qui] implique de fait une rupture – rupture avec l'univers familier, avec l'espace visible, avec le monde d'avant –, matérialisée par la métaphore de la frontière. La découverte des coulisses débute ainsi fréquemment par le franchissement d'une porte réelle et symbolique. Celui-ci correspond à un moment précis – l'entracte –, où semble-t-il tout devient permis⁵⁸ ». C'est également le cas chez Leroux puisque les coulisses sont le lieu du meurtre ; Joseph Buquet a été « trouvé pendu [...] dans le troisième dessous, entre une ferme et décor du *Roi de Lahore*⁵⁹ ». En comparant l'Opéra au royaume de Christine, Gaston Leroux suit un autre *topos* : tous les romans dont l'action se déroule à l'opéra « exploitent [...] la métaphore géographique, associée à celle de l'exploration. Les coulisses y sont ainsi

⁵⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 161.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁶ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 199.

⁵⁷ JARRASSE, Bénédicte, *Les deux corps de la danse, imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Paris, Centre national de la danse, 2017, p. 812.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 814.

⁵⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 42.

couramment assimilée à un « pays », voire à un « royaume »⁶⁰ ». Sur le plan géographique, la descente de Raoul et du Persan dans les sous-sols de l'opéra est comparable à un voyage tel que celui de Jules Verne ; un voyage au centre de la terre ou dans les profondeurs maritimes. Les sous-sols de l'opéra, mais aussi les catacombes, apparaissent comme un monde perdu mais qui intrigue par ses mystères, comme une Atlantide. Ce thème de la ville enfouie, des catacombes et des souterrains inspire très souvent les artistes parce qu'il peut avoir une portée psychologique et symboliser un discours sur l'Homme. Comment, alors, cette thématique influence-t-elle la construction des personnages ? L'apparence du fantôme ou sa portée symbolique sont-elles dépendantes de son lien très étroit avec l'Opéra ? Le voyage qu'effectue Christine dans les sous-sols est-il l'illustration de son psychisme ?

Le bâtiment de l'opéra est donc le « royaume » de Christine. Il évolue entre imaginaire et réalité : il possède une dimension féérique tout en représentant l'identité d'un « pays » où « des habitants [...] faisaient tous les métiers ». Ainsi, tous les lieux sont à l'opéra, toutes les femmes aussi et toutes les catégories d'hommes également. Dans l'univers opératique le rien est tout. L'auteur va même jusqu'à sous-entendre qu'il y a des légendes, voire un mythe fondateur, à cette civilisation de l'Opéra puisqu'il mentionne des « légendes de l'Opéra⁶¹ ».

Cette idée se développe également par l'intermédiaire de Christine et Raoul : ces derniers sont comparés à un couple royal – elle « une reine populaire⁶² » et lui, « un prince charmant⁶³ » – jusqu'à devenir un couple de contes de fées qui passe « des journées précieuses⁶⁴ ». Le choix du lexique, lié à cette transformation de Christine en reine, et de l'Opéra en royaume aux sujets qui « avaient appris à l'aimer⁶⁵ » concourt à rendre si puissant l'imaginaire de l'Opéra que les personnages s'y perdent corps et âmes, au risque d'oublier la réalité. Tout est touché par l'imaginaire de l'Opéra, même le discours.

Au même titre que Christine, le fantôme subit, lui aussi, une métamorphose sous l'emprise de l'atmosphère du lieu, et il le métamorphosera à son tour jusqu'à ce que tous deux soient indistincts l'un de l'autre et ne fassent qu'un.

⁶⁰ JARRASSE, Bénédicte, *Les deux corps de la danse, imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Paris, Centre national de la danse, 2017, p. 811.

⁶¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 145.

⁶² *Loc. cit.*

⁶³ *Loc. cit.*

⁶⁴ *Loc. cit.*

⁶⁵ *Loc. cit.*

Dans ce lieu, tout est touché par l'imaginaire mais aussi par l'ambivalence entre le bien et le mal. La réalité qui se déroule dans l'opéra prend l'apparence d'un mythe comme si vivre dans ce lieu séparait du réel. Par sa structure, l'opéra est comparable aux Enfers de la mythologie grecque. Celle de Christine est comparable à ces dernières puisqu'elle s'évanouit lorsque le fantôme l'enlève et elle se réveille au moment où elle se retrouve dans la barque. Son évanouissement et son réveil peuvent être comparés à une mort puis à la naissance dans une nouvelle vie, comme c'est le cas pour les morts dans la mythologie grecque. Les portiers qui surveillent à l'Opéra les allées et venues des spectateurs à l'entrée des coulisses sont comparables à Cerbère qui garde l'entrée des Enfers. Dans le monde souterrain, du fantôme un équivalent de ce chien immense devient lui aussi une sorte de portier et surveille le passage qui conduit chez le fantôme. Il s'agit de la Sirène, un tour élaboré par Erik lui-même. Cet élément rapproche pour mieux les séparer l'opéra et le monde du fantôme. Comme c'est le cas pour l'Opéra, le monde d'Erik comporte un portier, une cantatrice et un compositeur ; tout ce qu'il manque ce sont des spectateurs. Cependant, nous pourrions nous demander si le public ne serait pas la victime du fantôme, puisque ces dernières deviennent le sujet mais aussi les spectateurs de sa messe des morts. Au-dessus, c'est le spectacle pour les vivants, en-dessous c'est celui pour les morts, pour les oubliés. Le monde du fantôme apparaîtrait alors comme le Doppelgänger de l'opéra, comme une sorte d'arrière-scène.

Les dessous de l'Opéra prennent chez Leroux des allures d'atelier faustien ou de savant fou comme celui du Dr Frankenstein, quelque chose de surnaturel s'en dégage. Il y a une ressemblance entre le personnage du fantôme de Leroux et celui de la créature de Frankenstein mais aussi avec le Dr Frankenstein lui-même. Erik serait à la fois le Docteur et la créature. Il se crée lui-même par sa pratique et sa technique comme le Dr Frankenstein crée sa créature. Mais les deux créateurs n'utilisent pas la même méthode. Le fantôme a recours à l'art pour créer le monstre qu'il est lui-même et le Docteur, à la science. On voit bien que c'est l'opéra qui empêche la création d'un être par la science : l'opéra est le domaine des arts et de l'illusion au moyen de tours artisanaux. On pourrait s'étonner que Gaston Leroux ne prône pas une explication tout à fait scientifique de son personnage alors qu'il met la déduction logique au centre de tous ses récits : *Le Mystère de la chambre jaune*, *Le parfum de la dame en noire* ou même, malgré la présence de fantastique, *La poupée sanglante*. Pour justifier et expliquer son personnage il l'associe à l'art qui est tout aussi inexplicable que le fantôme et qui contient sa part de mystère. Ce constat dévoile une autre ambivalence entre l'opéra et le corps mais aussi entre le corps et le livre. D'une part, l'opéra et le fantôme se mêlent puisque le personnage se confond par moment avec le lieu et parce qu'ils

capturent tous deux les spectateurs par leur art et leur mystère. D'autre part, la difformité du fantôme montre qu'il y a un enjeu esthétique que l'on peut rapprocher d'un enjeu artistique comme c'est le cas pour le livre. Le corps est le terrain de l'art comme le livre est le terrain de l'écriture. Nous pouvons aussi faire le lien entre corps et architecture puisque la laideur du fantôme rappelle la difficulté de la population à recevoir l'Opéra Garnier à cause de son esthétique. Ce constat soulève une interrogation : est-ce que le personnage fantôme ne serait pas une œuvre d'art qui prend vie, au même titre que la créature Frankenstein est un exploit scientifique ? En tout cas, art et science peuvent provoquer la même émotion à cause de la réticence des spectateurs à accepter le progrès et le changement.

Non seulement, l'Opéra joue le rôle de différents lieux mais il y a une véritable fusion entre lui et le fantôme, comme si l'un était incarné dans l'autre à tel point que nous ne parvenons pas à dire lequel représente l'autre. Isabelle Casta dit d'ailleurs de cette relation que :

le fantôme devient alors Opéra, puisqu'il domestique les espaces et donne la représentation de son corps invisible, absorbé par le décor au point que rien, dans la conscience des personnages ni dans les remarques du supra-narrateur, ne vient fixer la frontière entre réel et hallucination, entre la fiction du corps et celle des espaces magiquement investis⁶⁶.

Pour Timothée Picard, « l'Opéra est cette peau qu'Erik n'a pas⁶⁷ ». Cette relation entre le lieu et le fantôme le conduit à émettre les hypothèses selon lesquelles « soit Erik [serait] un et l'Opéra un temple où se déroulent des événements sacrés ; soit il en [serait] une copie fallacieuse⁶⁸ ». S'il est un dieu d'un nouveau mythe, Erik serait comparable à Apollon. Dans ce cas, il n'est pas anodin que le fantôme se retrouve sur la Lyre d'Apollon sur les toits de l'opéra, comme s'il se confondait avec l'instrument sculpté. Mais, il y a une différence importante entre les deux : s'il a le don du chant, le fantôme n'a pas la beauté physique d'Apollon. Par la ressemblance du fantôme avec la divinité et par sa proximité avec des monstres mythologiques tels que la sirène, il y a une confusion des frontières entre sacré et profane. D'une part le fantôme maîtrise la musique, un art qui est considéré comme l'Art Idéal par les romantiques, d'autre part, il perpétue des crimes et il a

⁶⁶ CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, Archives des lettres modernes, Edition librairie lettres modernes, 1997, p. 28.

⁶⁷ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 196.

⁶⁸ *Loc. cit.*

un physique monstrueux. Il y a aussi une confusion des frontières entre bas et haut. Le fantôme en tant que monstre peut se rendre sur les toits, et le dieu qu'il est demeure dans les sous-sols. Cette opposition entre bas et haut est comparable à celle qui constitue le roman feuilleton. L'opposition à ce genre littéraire était une opposition essentiellement politique et sociale. Le gouvernement craignait que le bas, c'est-à-dire, la prostitution, le crime, le peuple, ne prenne le dessus sur le haut. On peut alors se demander ce que le personnage du fantôme dit sur le plan social. Puisqu'il y a une fusion entre le fantôme et l'Opéra, ce dernier « apparaît comme le mieux à même d'exhiber une vérité⁶⁹ » puisqu'il est le lieu de la fiction. L'Opéra est le double du fantôme parce que tous deux ont recours à des artifices pour dévoiler un discours sur l'Homme.

À partir du moment où le spectateur quitte le rêve et le fantasme que l'Opéra fait naître et qu'il vit dans la réalité, une désillusion s'impose au spectateur. L'Opéra et la femme de spectacle sont ainsi également comparables en ce que l'idéal et la fascination qu'ils provoquent se détériorent. C'est par exemple ce que Degas montre dans *Danseuse assise*⁷⁰, ou encore dans *Deux danseuses*⁷¹. En dévoilant le quotidien trivial de ces femmes qui inspirent par ailleurs l'admiration, Degas détruit la dimension féérique de l'Opéra. Les danseuses prennent des poses grossières pendant leurs exercices, poses qui vont jusqu'à être lascives dans la peinture *Le cours de danse*⁷². On voit une danseuse en train de se gratter le dos dans une pause sulfureuse. Cette normalité que renferme l'opéra en son sein contrebalance la rêverie qu'il diffuse. Cette dernière est éphémère. Au-delà de la scène, elle n'existe plus. Elle ne peut se diffuser dans l'espace restreint de l'opéra. Non seulement Degas représente le quotidien trivial des danseuses, mais dévoile aussi une monstruosité morale par la présence de ses hommes habillés en noir⁷³. Ces hommes représentent une réalité sociale : certaines mères de danseuses vendaient en quelque sorte leur fille à des hommes riches pour qu'elles aient une meilleure vie. Parfois, des hommes, de leur propre chef, se rendaient aussi dans les coulisses pour profiter des charmes des danseuses.

À certains passages du *Fantôme de l'Opéra*, Gaston Leroux présente, lui aussi, une trivialité porteuse de désillusion. À travers la reprise de *Faust* et de *La Juive* de Mme Giry au chapitre V, l'Opéra est tourné en ridicule par la popularité l'ouvreuse et par « son aspect qui l'assimile

⁶⁹ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 197.

⁷⁰ Dessin réalisé entre 1881 et 1883 au pastel sur papier marron contrecollé sur carton, H. 62 ; L. 49 cm, Paris, musée d'Orsay, legs de Gustave Caillebotte, 1894.

⁷¹ Dessin réalisé en 1879 au pastel et à la gouache sur du papier, 45 x 65cm, Shelburne Museum, Etats-Unis.

⁷² Tableau réalisé en 1874 à la peinture à l'huile, sur toile, 85 x 75cm, Musée d'Orsay, Paris.

⁷³ Voir tableau *Ballet*, dit aussi *L'Étoile*, 1876, pastel sur monotype, 58,4 x 42 cm, Legs de Gustave Caillebotte, 1894, Musée d'Orsay, Paris.

facilement aux sorcières des contes, par la couleur et le registre métaphorique choisi, qu'il s'agisse de son physique [...], ou de ses vêtements et de sa silhouette générale⁷⁴ ». Leroux se sert du chapeau à plumes du personnage pour accentuer le comique qu'elle présente déjà sur sa silhouette, notamment lorsqu'il mentionne la « révolte nouvelle de la plume du chapeau couleur de suie, devant une aussi persistante familiarité⁷⁵ ». Les morceaux d'Opéra, chantés par Mme Giry sont déplacés dans un autre discours que ce qu'il convient. Cela le fait rentrer dans la sphère du populaire. Non seulement l'Opéra perd de son prestige dans la bouche de Mme Giry, mais il n'est même pas apprécié. Face à la lubie de l'ouvreuse de vouloir chanter l'opéra, les directeurs en sont exaspérés : « Oui ! Oui ! nous y sommes ! répète Richard, à nouveau impatienté... et alors ? et alors ?⁷⁶ ». L'opéra est donc inséré ici dans un moment où il ne peut pas plaire, dans un moment où nul n'a envie de l'entendre. C'est une situation qui le dévalorise et le met au second plan. Nous retrouvons cette démythification de l'opéra dans le dénigrement d'Erik qui dit « chantons l'Opéra, Christine Daaé, comme s'il [lui] jetait une injure⁷⁷ ». En comparant son Don Juan triomphant au Don Juan réel, il va même jusqu'à dénigrer l'œuvre originale « Ce *Don Juan*-là n'a pas été écrit sur les paroles d'un Lorenzo d'Aponte, inspiré par le vin, les petites amours et le vice⁷⁸ ».

Autant dans *Le Fantôme de l'Opéra* que dans le rapport historique entre les citoyens et l'Opéra Garnier, ce dernier s'est trouvé entre monstruosité et féerie. D'une part, il a fortement déplu aux citoyens, d'autre part, comme le lieu accueille la magie de l'Opéra, il est forcément teinté de féerie. Il a alors deux penchants qui se situent entre trivialité et rêverie, très souvent représentés par les artistes. *Le Fantôme de l'Opéra* reprend cette opposition qui constitue l'Opéra. Non seulement en ce qui concerne le lieu, mais aussi le personnage, puisque ce dernier a une voix magnifique mais un aspect monstrueux ; comme si tout ce qui était proche de l'Opéra devait être touché par cette dualité. C'est le cas pour la femme de spectacle, avec laquelle le fantôme partage certaines caractéristiques liées à celles du danseur, vu par Théophile Gautier⁷⁹.

⁷⁴ CASTA, Isabelle, *Le travail de l' "obscure clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, Edition librairie lettres modernes, *Archives des Lettres Modernes*, n°268, p. 21.

⁷⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 62.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁸ *op. cit.*

⁷⁹ GAUTIER, Théophile, *La Presse*, 6 juin 1838.

1.1.2. La représentation de la femme de spectacle

Un autre *topos* que reprend Gaston Leroux dans son roman est la représentation de la femme de spectacle. C'est un *topos* que l'on trouve dans les œuvres réalistes et les œuvres romantiques en particulier. Pendant le XIX^e siècle, ces femmes ont été une source d'inspiration et d'admiration pour les artistes qui voyaient tantôt en elles un idéal, tantôt une femme, certes, transcendante sur scène mais au revers peu glorieux. Si la femme de spectacle passionnée c'est parce que :

l'actrice n'est plus une femme, mais celle qui sait susciter un « fantôme », et devenir l'âme d'un « grand mannequin ; quand elle joue, elle devient une figure parfaitement illusoire, à la fois plus grande et plus belle que tout « modèle » réel, et dénuée d'attaches avec la petite femme réelle qui elle-même contemple sa création comme à distance⁸⁰.

À lire cette observation, on croirait percevoir cette dimension vaporeuse tant louée chez Marie Taglioni dans *La Sylphide*, qui deviendra l'idéal romantique. Le narrateur d'Eugène Scribe exprime cette admiration pour la danseuse. « Lorsque danse mademoiselle Taglioni, non-seulement on regarde, mais on fait silence. On écoute ! Il semble que les yeux ne suffisent pas pour admirer⁸¹ ! » - même si le narrateur décrit la forte admiration que le public a pour Marie Taglioni, on voit déjà les traces d'une ironie concernant la danseuse, une dimension qui rejoint celle de la mise en relief de son côté trivial, réaliste abordé par Flaubert ou Degas. Tout comme l'Opéra, la danseuse est ambivalente.

Mais pour ce qui est de l'admiration suscitée par ces jeunes femmes, ce qui conduit à cette dimension d'idéalisation de la femme de spectacle c'est la distance. Les spectateurs, artistes ou simples habitués, ne voient pas l'actrice, ni la chanteuse, ni la danseuse de près, ils l'imaginent dans toute la fantaisie que lui prodiguent son rôle et son art. Le costume romantique des danseuses accentue cette idéalisation : par sa transparence, il laisse deviner les jambes des jeunes danseuses,

⁸⁰ CHAMBERS, Ross *L'ange et l'automate, variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust*, 1971, Archives des lettres modernes n°128, p. 7.

⁸¹ SCRIBE, Eugène, *Judith ou la loge d'Opéra*. [En ligne]. Paris, Michel Lévy frères, 1853. [Consulté le 26/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82513t.r=Judith%20ou%20la%20loge%20d%27Op%C3%A9ra?rk=21459;2>, p. 281.

mais sans les dévoiler totalement. Une dimension érotique se laisse deviner mais reste accessible, à la fois par la distance et les vêtements, pour les danseuses, par les rôles pour l'actrice, et par le chant pour la cantatrice. Les rôles de l'actrice font d'elle le signe de toutes les femmes et la vident de son individualité. De ce point de vue, elle serait comparable à un automate remplie des rouages de son métier, qui sont les rôles à jouer, mais dépourvue de matrice, autrement dit son identité à elle. Non seulement, elle est vide d'identité et de la substance de réel, mais ce qu'elle représente sur scène, ne vit que sur scène et ne peut se trouver ailleurs. Pour la cantatrice, si son chant l'éloigne des spectateurs et des poètes et permet de l'idéaliser ou de faire d'elle une entité vide de réel, comme l'actrice, c'est parce qu'il n'est pas naturel. Le chant de l'opéra n'est pas la manière commune de s'exprimer et concourt à tisser cet univers particulier de l'Opéra. Ces femmes ne sont faites que de masques : tantôt le masque correspondant à leur rôle, tantôt le masque que les spectateurs leur donnent : elles ne sont jamais perçues à travers le filtre de leur réalité. De la même manière, le personnage du fantôme dans *Le Fantôme de l'Opéra* est d'abord présenté au lecteur à travers le prisme des personnages qui l'ont vu, ou de ceux qui ont entendu parler de lui.

Si on va plus loin dans cette ressemblance entre la femme de spectacle et le fantôme en suivant l'analyse de Ross Chambers :

l'actrice apparaît comme un signe de la femme, au sens où le masque est un signe du visage ; et alors, comme tous les visages peuvent se rêver derrière un masque, l'actrice semble contenir en elle, virtuellement, toutes les femmes. Cela la rapproche de la coquette, avec qui elle partage cette caractéristique (qui est aussi celle de tout signe linguistique) qu'elle est arbitraire, et susceptible de changements dont la loi nous échappe⁸².

On s'aperçoit que le même phénomène est à l'œuvre chez Gaston Leroux pour la perception du fantôme. Le rôle de fantôme permet à l'individu de cacher sa réelle identité et de se métamorphoser en un être fantastique. Ce constat nous pousserait à nous poser la question de savoir si le fantôme est le signe de quelque chose, comme l'actrice est le signe de la femme.

⁸² SCRIBE, Eugène, *Judith ou la loge d'Opéra*. [En ligne]. Paris, Michel Lévy frères, 1853. [Consulté le 26/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82513t.r=Judith%20ou%20la%20loge%20d%27Op%C3%A9ra?rk=21459;2>, p. 10.

Cette proximité entre actrice et signe sous-entendu ici rappelle la vision que Mallarmé présente de la danseuse. Le poète la place à un niveau bien supérieur à la réalité :

une danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe⁸³.

Non seulement la femme de spectacle est une œuvre d'art, mais elle est aussi une créatrice et le support de son propre art. Elle est un tout créateur. Elle crée l'illusion des femmes, de la vertueuse jusqu'à la courtisane. C'est le cas de Lechy Elbernon chez Claudel qui confirme ce propos, et par la même occasion, assume sa proximité avec la courtisane : « C'est moi qui joue les femmes : La jeune fille, et l'épouse vertueuse qui a une veine bleue sur la tempe, et la courtisane trompée⁸⁴ ». Chez Leroux, il est possible de trouver cette proximité chez Christine, bien que ce ne soit qu'un sous-entendu, puisque le rapport qu'elle entretient avec Erik peut rappeler celui qu'une « fille de joie », pour reprendre les termes de Lechy Elbernon, entretient avec son « bienfaiteur », ces fameux hommes en costume noir de Degas, par exemple. De plus, le triangle amoureux que composent Raoul, Christine et le fantôme rappelle celui de Marguerite, Armand et du comte, ancien amant et client de Marguerite, dans la *Dame aux Camélias* de Dumas. Sans compter que Raoul ne cesse de craindre la possibilité pour Christine d'avoir pu avoir quelque commerce de la chair avec cette mystérieuse « voix d'homme ». Raoul souffre tellement en imaginant « Christine violentée par Erik⁸⁵ » qu'il assimile, selon les mots d'Isabelle Casta, « la défloration à la mort, ce qui lui évite d'évoquer la possibilité d'un consentement féminin, même partiel ou inconscient⁸⁶ ».

La crainte de Raoul est justifiée, puisque l'Opéra est considéré comme un lieu de perdition pour les femmes. Revers de l'Opéra que les hommes en noir de Degas illustrent parfaitement. Dans *Les Mystères du grand Opéra* de Léo Lespès – qui rappelle par quelques détails *Le Fantôme de*

⁸³ MALLARMÉ, Stéphane, « Ballets », in « Crayonné au théâtre », *Divagations, Œuvres complètes*, II, Paris Gallimard, 2003, p. 171.

⁸⁴ CLAUDEL, Paul, *L'Echange*, Paris, Gallimard, 2011, p 76.

⁸⁵ CASTA Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, *Archives des lettres modernes*, édition librairie lettres modernes, n°268, 1997, p. 44.

⁸⁶ *Loc. cit.*

l'Opéra – une jeune femme, désirant être, cantatrice voit un homme surgir de son miroir – comme à la manière du fantôme de Leroux – qui lui propose d'être son guide. « La glace avait quitté son emplacement habituel, et à sa place on voyait surgir un homme habillé en noir, dont la figure était presque entièrement couverte de lunettes vertes d'une immense largeur⁸⁷. ». Les lunettes de l'individu peuvent rappeler le masque qui dissimule le visage du fantôme de l'Opéra. Cet homme mets en garde Délicia contre les dangers de l'Opéra pour une femme : « tu vas te perdre. Tu vas affronter les périls de la vie théâtrale ! Réfléchis, il en est temps encore⁸⁸ ! ». Il la conduit à un homme qui lui enseignera ce sujet. Tout comme Raoul, Ernest, l'amoureux de Delicia, ne veut pas la voir à l'Opéra, il l'aimerait « mieux, fleur cachée, violette timide, que femme de théâtre⁸⁹ ». Lors de sa première représentation, Delicia fait une aussi forte sensation que la cantatrice de Leroux. Elle « chanta d'abord d'une voix tremblante sa cavatine [...] mais le courage et la voix lui revinrent ; elle prit plus d'assurance et exécuta la dernière partie de l'œuvre de Bellini avec un charme tel, qu'il lui valut des tonnerres d'applaudissements⁹⁰ (sic) ». Christine comme Délicia sont toutes deux désignées par le terme d' « ange » et apparaissent comme pures et naïves. En effet, Delicia est « une jeune fille aux doux regards, à la chevelure dorée [qui est une] belle enfant [à la] tête charmante [qu'] on [eût] prise pour une rose de plus épanouie au milieu de ses sœurs⁹¹. ». Le guide, attiré à Delicia par l'individu du miroir, lui conte l'histoire édifiante d'une danseuse, Nina. Histoire qui « semble chimérique et imaginaire comme l'Opéra⁹² ».

Comme *Le Fantôme de l'Opéra*, cette histoire a des accents fantastiques mais moins prononcés et moins ambigus que chez Leroux. Le personnage masculin, Néron, qui convoite Nina est présenté au début de l'histoire comme un être, à la limite du vampire. Il possède un serviteur bossu, qui n'a « qu'un œil » - comme s'il s'agissait d'un cyclope – « d'une excessive maigreur » et aux « mains longues et crochues⁹³ ». Le serviteur de Néron fonctionne comme un prolongement de sa personne ; de cette façon l'aspect fantastique dans la personne du serviteur se transmet également à Néron. Néron est décrit comme un être qui devine tout et comme un démon de la nuit, mais en

⁸⁷ LESPÈS Léo, *Les mystères du grand Opéra*. [En ligne]. Marscq, Paris, 1843. [Consulté le 19/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11627322.r=les%20myst%C3%A8res%20du%20grand%20op%C3%A9ra?rk=21459;2>, p. 17.

⁸⁸ *Ibid.*, p.8.

⁸⁹ *Loc. cit.*

⁹⁰ *Ibid.*, p.16.

⁹¹ *Ibid.*, p.4.

⁹² *Ibid.*, p.181.

⁹³ *Ibid.*, p. 40.

réalité, il ne s'agit que d'un criminel aidé par la femme de chambre de Nina. Cette dernière rapporte à Néron tout ce qu'il y a à savoir sur la vie de jeune danseuse. Il est aussi question de « mauvais esprits des ténèbres ⁹⁴ » pour expliquer la tentative d'entrée du bossu dans la chambre de Nina, mais le lecteur s'aperçoit que ce n'est qu'un homme qui essaie d'entrer. Tout est expliqué à la fin.

Dans ce récit d'une deuxième femme de théâtre, l'intrigue tourne une fois de plus autour de l'idéalisation de la femme de la scène et des émotions qu'elle suscite. Lorsque Nina se rend à l'Opéra « chacun crut que la déesse de la danse était descendue des hauteurs mythologiques pour régner dans cet empire de nymphes et de bayadères [...] sa légèreté, sa beauté et sa grâce étaient admirables⁹⁵. ». Quand elle paraît sur scène, l'émotion est encore plus grande ; « elle produisit une sensation immense. Ses beaux yeux de princesse italienne, ses pieds d'enfant, sa taille fine et flexible comme les branches d'un roseau, émurent tous les cœurs ; elle eut un succès immense⁹⁶. ».

Entre ces deux récits, un autre s'intercale dont les événements font aussi penser au *Fantôme de l'Opéra*. Au milieu de la nuit, un homme entend une voix, « une délicieuse mélodie [...] à son chever !... Une voix ravissante de fraîcheur et de sonorité [...] C'était comme un écho du concert des anges, dont parlent nos poètes⁹⁷ !... ». Cette voix qui ne paraît pas avoir de source matérielle dans le roman est qualifiée de « voix magique⁹⁸ » et décrite comme provenant d'un « barde invisible⁹⁹ » ou du « diable¹⁰⁰ ». Le narrateur-personnage de ce récit explique ensuite que cette voix ne provenait pas d'un être fantastique mais d'un voisin qui avait quitté, tôt le matin, l'hôtel dans lequel il se trouvait. Comme le roman de Leroux, la dimension de l'Opéra se propage au récit de ce roman le rendant d'un côté fantastique et de l'autre dénonciateur de son fantastique en tant qu'illusion ou jeu. Mais c'est un phénomène plus poussé chez Leroux.

Comme nous l'avons vu, les récits sur l'Opéra retranscrivent la passion suscitée par les danseuses tant au niveau d'admiration que désir charnel. Chez Léo Lespès, on le rencontre à travers la description du corps de la danseuse – comme dans la plupart de ces roman- mais aussi à travers le voyage moral qu'un inconnu impose à Delicia, soucieux de sa vertu. Son voyage édifiant doit lui

⁹⁴ *Ibid.*, p.40.

⁹⁵ LESPÈS Léo, *Les mystères du grand Opéra*. [En ligne]. Marscq, Paris, 1843. [Consulté le 19/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11627322.r=les%20myst%C3%A8res%20du%20grand%20op%C3%A9ra?rk=21459;2>, p.35-36.

⁹⁶ *Ibid.*, p.36.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 188-189.

⁹⁸ *Loc. cit.*

⁹⁹ *Loc. cit.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.90.

permettre de se rendre compte de toutes les tentations dangereuses, tant au niveau des spectateurs que des danseuses elles-mêmes – car certains se laissent envahir par la gloire et le luxe. Contrairement à Leroux, c'est sur aspect-là que Lespès centre son discours. Lespès suppose que la danseuse est vue comme impure si elle se laisse entraînée par un séducteur, comme c'est le cas pour Nina qui ne se sent plus digne d'un secours religieux : « le saints secours de la religion me sont eux-mêmes interdits. Ne suis-je point une actrice, une danseuses, une excommuniée¹⁰¹ ! ». Une fois de plus dans le roman, la vertu de Nina sera remise en cause par le bossu parce qu'elle est une danseuse. Le bossu affirme que « celui qui [l]'envoie n'entend pas rencontrer d'obstacles, et ne se doutait pas que ce fût chez une fille d'Opéra qu'une sévère consigne «était en vigueur¹⁰² ». Le thème du peu de vertu et d'honneur accordé aux femmes de théâtre, et surtout aux danseuse, se retrouve aussi dans *Judith ou la loge d'Opéra* ; roman dans lequel un homme, Arthur, cherche à se débaucher. Comme il est incapable de commettre un quelconque crime, un ami le conseille : « Prends une maîtresse à l'Opéra ; ce théâtre est à la mode, tout le monde y va ; cela se saura, cela fera du bruit, c'est tout ce qu'il faut¹⁰³. ». Arthur prend donc « une danseuse comma maîtresse pour se dépraver¹⁰⁴ ». Si ce n'est pas en tant qu'objet d'admiration que les danseuse sont vues c'est en tant qu'objet de prestige social et de désir.

Cette représentation de la danseuse, ou de la femme de spectacle s'explique par le fait que l'Opéra s'est pendant longtemps caractérisé par une «masculinisation presque totale [...] à un double niveau : celui de l'investissement du passionné » et à « celui de la composition ». De ce fait, il n'est pas étonnant de constater que l'image de la femme de spectacle s'est situé entre deux extrémités : la femme idéalisée et la femme vulgaire. Nous retrouvons cette idée chez Flaubert dans son ouvrage *Un parfum à sentir, ou les Baladins*. Cette nouvelle oppose deux personnages de danseuses, l'une est « méprisée, édentée, battue par son mari » et l'autre est « jolie, couronnée de fleurs, de parfums et d'amour ». Cette dernière pourrait être comparée à la danseuse qui fut l'idéal romantique par sa légèreté aérienne dès le moment où elle incarne le rôle de la Sylphide. Cette image

¹⁰¹ LESPÈS Léo, *Les mystères du grand Opéra*. [En ligne]. Marscq, Paris, 1843. [Consulté le 19/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11627322.r=les%20myst%C3%A8res%20du%20grand%20op%C3%A9ra?rk=21459;2>, p.168.

¹⁰² *Ibid.*, p.42.

¹⁰³ SCRIBE, Eugène, *Judith ou la loge d'Opéra*. [En ligne]. Paris, Michel Lévy frères, 1853. [Consulté le 26/10/2022]. Disponible sur :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82513t.r=Judith%20ou%20la%20loge%20d%27Op%C3%A9ra?rk=21459;2>, p.288.

¹⁰⁴ *Loc. cit.*

de la danseuse entre beauté parfaite et monstre est perceptible chez Nestor Roqueplan dans *Les Coulisses de l'Opéra*. Après avoir vanté les mérites des danseuses, leur beauté et l'empressement des hommes auprès d'elle – il y avait même, selon lui, un engouement des Anglais pour les danseuses françaises – il fait de ces femmes vues comme des êtres irréels, aériens des monstres. D'après Nestor Roqueplan, le public

croit que ce pied nu est une monstruosité ; il s'imagine un volume de chair plus ou moins gros, rougie et tuméfiée par un exercice violent et continu, des articulations ossifiées, des doigts tordus en sens contraire, des ongles enfouis dans des replis durs comme la corne, une peau irritée, caleuse et agréablement bigarrée de durillons, de cors et d'ampoules [et il] croit aussi que les danseuse, mal réparties du côté des mollets, se font faire des mollets de coton¹⁰⁵.

L'Opéra est donc un lieu qui a la capacité de transformer sa population, de la rendre mythologique, féérique. Il produit des « demi-dieux du chant et de la danse¹⁰⁶ », mais il est aussi le lieu où ceux qui travaillent ne sont que des hommes et des femmes. C'est là la mise en garde d'Antoine à Delicia dans *Les mystères du grand Opéra*. Cette dernière, prête à se prendre au jeu de l'illusion du théâtre, est renvoyée dans la réalité par Antoine, « vous voyez, [...] qu'il n'y a que du métier dans tout cela, et pas autre chose. Le fanatisme est du domaine du public, l'artiste reste froid et sceptique¹⁰⁷. » « Tous ces artistes qui sont en même temps hommes, c'est-à-dire prêts à exprimer franchement les dégoûts et les ennuis de leur profession¹⁰⁸ » sont certes propulsés dans une sphère au-delà de l'humanité, lorsqu'ils sont sur scène, mais une fois hors de la scène et sans public ils n'ont qu'une condition humaine.

Comme nous avons pu le voir, il y a deux côtés dans la critique de la danse : la danseuse dans une certaine idéalisation et la danseuse dans la représentation de sa réalité prosaïque. Nous pouvons aussi voir cette dualité dans l'œuvre de Degas. En outre, Isabelle Casta, dans son ouvrage *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux* souligne ce lien avec le peintre lorsqu'elle mentionne le traitement fait par Leroux de la Sorelli. Elle « reste une pure

¹⁰⁵ ROQUEPLAN, Nestor, *Les Coulisses de l'Opéra*. [En ligne]. Paris, Librairie nouvelle, 1855. [Consulté le 20/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64713028.r=Les%20coulisses%20de%20l%27op%C3%A9ra?rk=21459;2>, p.54.

¹⁰⁶ LESPES Léo, *Les mystères du grand Opéra*. [En ligne]., Paris, Marscq, 1843. [Consulté le 19/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11627322.r=les%20myst%C3%A8res%20du%20grand%20op%C3%A9ra?rk=21459;2>, p.3.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.67.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.81.

esquisse et l'article qui la désigne [... la réifie encore, la fige dans son geste d'invite érotique, conventionnel et transparent, comme un Degas ou un Manet ». Leroux décrit en ces termes la Sorelli :

[elle] est une danseuse grande, belle, au visage grave et voluptueux, à la taille aussi souple qu'une branche de saule ; on dit communément d'elle que c'est « une belle créature » [...] ses cheveux blonds et purs comme l'or couronnent un front mat au-dessous duquel s'enchaînent deux yeux d'émeraude. [...] Quand elle danse, elle a un certain mouvement de hanches indescriptible, qui donne à tout son corps un frissonnement d'ineffable langueur¹⁰⁹.

Cette description rappelle celle d'une danseuse dans les coulisses de l'Opéra de Nestor Roqueplan :

c'était une danseuse grande, belle, au visage grave et voluptueux, à la taille aussi souple qu'une branche de saule ; on disait alors que mademoiselle Georges était une belle statue, et CI... une belle créature [...] Ses cheveux, blonds et purs comme de l'or, couronnaient un front mat au-dessous duquel s'enchaînaient deux yeux de saphir¹¹⁰.

La description de la danseuse qui complimente son anatomie plutôt que son talent rappelle le recueil des portraits de danseuses¹¹¹, dans lesquels les charmes des jeunes femmes étaient davantage loués au détriment de leur talent. C'est également une certaine sensualité, une certaine luxure qui sont soulignées pour la Carlotta, rivale de Christine. Bien que son corps soit décrit, comme ses épaules qui sont qualifiée de « magnifiques¹¹² », l'accent est plutôt mis sur sa voix comme le souligne Isabelle Casta. La description de sa bouche « retient surtout l'attention par le procédé quasi cinématographique du zoom, du gros plan hallucinatoire, presque obscène, sur la bouche grande ouverte de l'Espagnole¹¹³ » :

¹⁰⁹ LEROUX Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 19.

¹¹⁰ ROQUEPLAN, Nestor, *Les Coulisses de l'Opéra*. [En ligne]. Paris, Librairie nouvelle, 1855. [Consulté le 20/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64713028.r=Les%20coulisses%20de%20l%27op%C3%A9ra?rk=21459;2>, p. 12-13.

¹¹¹ GIRALDON (dir), *Les Beautés de l'Opéra ou Chefs-d'œuvre lyriques*. [En ligne]. Paris, Soulié, 1845. [Consulté le 20/10/2022]. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63784014/f15.item.texteImage>.

¹¹² *Ibid.*, p. 97.

¹¹³ CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, édition librairie lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », n°268, 1997, p. 20.

Car cette bouche créée pour l'harmonie, cet instrument agile qui n'avait jamais failli, organe magnifique, générateur des plus belles sonorités, des plus difficiles accords, des plus molles modulations, des rythmes les plus ardents, sublime mécanique humaine à laquelle il ne manquait, pour être divine, que le feu du ciel¹¹⁴.

La Carlotta apparaît comme un automate. Elle est vide parce qu'elle ne représente rien. Son chant ne fait rien ressentir et ne peut donc rien signifier. Comme la musique n'est pas référentielle, ce n'est que par l'émotion qu'elle provoque qu'elle peut vouloir dire quelque chose pour ceux qui l'écoutent. Si un chant ne fait rien ressentir, il n'évoque aucune image et devient un discours vide de sens. Même si la Carlotta est une femme de spectacle, le lecteur averti n'a pas cette sensation de vide parce qu'elle représente plusieurs autres femmes sur scène. Le narrateur fait passer la personnalité de la cantatrice avant le rôle qu'elle joue sur scène. A cause de son ego, elle fait passer répétition de mots sa personnalité avant son personnage. Elle se différencie donc de Christine qui n'est pas vide mais plutôt remplie de son idéalisation par les spectateurs. Cette idéalisation est insufflée par sa beauté mais aussi par le talent de son chant. Par l'émotion qu'elle provoque, Christine arrive à signifier quelque chose qui serait l'image du Paradis ou des anges. La Carlotta, au contraire, n'est que l'un des rouages qui fait fonctionner le spectacle.

La Carlotta n'avait ni cœur ni âme. Ce n'était qu'un instrument ! Certes, un merveilleux instrument. Son répertoire comprenait tout ce qui peut tenter l'ambition d'une grande artiste, aussi bien chez les maîtres allemands que chez les Italiens ou les Français [...] nul n'aurait pu dire à Carlotta ce que Rossini disait à la Krauss, après qu'elle eut chanté pour lui en allemand « Sombres forêts ?... » : « Vous chantez avec votre âme, ma fille, et votre âme est belle¹¹⁵ ! »

Si l'équivalent direct de Christine est l'ange, celui de la Carlotta est-il l'automate, telle Olympia, la poupée chantante de *L'Homme au sable d'Hoffmann* ? Cependant, malgré son âme, même Christine peut paraître contaminée par cette dimension de l'automate.

Une autre dualité se met donc en place à l'intérieur de la figure de l'actrice : celle entre l'automate et l'ange. Comme le dit Ross Chambers, « l'actrice fait preuve, surtout, d'une

¹¹⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 104.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 95 – 96.

surprenante mobilité, d'une facilité à « glisser » le long de l'axe automate/ange, qu'elle doit sans doute à son fond de vide, mais qui n'en est pas moins remarquable¹¹⁶ ». Il y a donc deux sortes de « vides », si nous reprenons l'expression de Ross Chambers, qui constituent l'actrice. D'un part, un vide qui vise à l'ériger au statut d'ange, à un statut idéalisé, d'autre part celui qui vise à la descendre à un rang médiocre, voire bas. Cependant, ce vide a aussi pour effet d'effacer l'identité de l'actrice au profit des différents rôles qu'elle incarne. Dans ce cas, l'actrice serait une automate, elle n'aurait pas de vie par elle-même, elle n'existerait que dans la dépendance d'un créateur. C'est ce que nous voyons à travers le personnage de Christine. C'est Erik qui l'a érigée au rang de diva, c'est « l'âme de la Voix [qui] habitait [sa] bouche et y soufflait l'harmonie » et c'est le fantôme qui lui a fait retrouver sa voix dont le talent a été perdu suite à la mort de son père. Mais Christine tient aussi de l'ange puisque sa voix est qualifiée de « voix d'ange¹¹⁷ » insufflée par une âme si belle que « les anges ont pleuré¹¹⁸ » le soir de sa représentation de *Faust*. Sa posture de femme idéale est d'autant plus marquée qu'elle révolutionne tout un personnage puisqu'on la nomme « 'la Marguerite nouvelle' [...] une Marguerite d'une splendeur, d'un rayonnement encore insoupçonnés¹¹⁹ ».

1.1.3. A la poursuite de l'Idéal : la femme de spectacle

L'actrice/ chanteuse/ danseuse est inaccessible puisque lorsqu'elle est sur scène, une distance la sépare des spectateurs. La femme que les spectateurs admirent est introuvable ailleurs. Cette femme qu'ils idéalisent est un mélange de rôle, d'art, d'artifice et d'illusion qui s'évapore pour revenir à la réalité une fois que la femme quitte la scène. Retrouver la femme de spectacle dans un certain rôle, dans une certaine représentation est impossible. Nul ne peut capturer cette femme dans l'éternité d'un rôle, ni dans l'éternité de son art, ni dans l'éternité de sa transcendance. Cette dynamique provoque chez les admirateurs la nécessité de se lancer dans une quête de l'Idéal représenté par cette femme. Or, la femme idéalisée livre le spectacle de sa mort à chaque fin de spectacle. L'admirateur se lance donc dans une recherche dont le cadre est cet imaginaire dont l'actrice/ chanteuse/ danseuse est constituée quand elle se voue à la scène. C'est notamment le cas du personnage d'Hoffmann des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, qui est amoureux d'une cantatrice

¹¹⁶ CHAMBERS, Ross, *L'ange et l'automate, variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust*, 1971, Archives des lettres modernes, n°128, p 15.

¹¹⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 72.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

– également courtisée par un autre homme – appelée la Stella, qui rassemble en elle-même trois autres femmes qu'Hoffmann a aimées et dont il a poursuivi l'amour : Olympia-l'automate, Antonia, une autre cantatrice et Giuletta, une courtisane. Ce que des spécialistes tels Ross Chambers ou Sylvie Jouanny¹²⁰ ont présenté comme étant l'essence paradoxale – à savoir un mélange entre automate, femme idéalisée et courtisane – de la femme de spectacle est donc réuni ici en un seul personnage. L'un des personnages de l'Opéra, Nicklausse, énonce lui-même que la Stella est composée de trois femmes et fait un lien – à l'image de Mallarmé par rapport à la danseuse et une forme littéraire¹²¹ – entre ces quatre femmes et les quatre drames présentés par l'œuvre. Il y a « trois drames dans un drame : Olympia, Antonia, Giuletta [qui] ne sont qu'une même femme : la Stella ! ». Le prénom de cette dernière rappelle celui du personnage de la cantatrice du *Château des Carpathes* de Jules Verne : la Stilla. Isabelle Casta¹²² et Timothée Picard¹²³ voient par ailleurs un lien entre ce roman et *Le Fantôme de l'Opéra*. Dans ce roman, la double figure de la cantatrice femme-normale / femme-idéale est représentée et désirée par deux personnages différents. Le comte Franz de Télék désire la femme pour elle-même, tandis que le baron Rodolphe de Gortz la désire pour sa voix, pour ce qu'elle incarne en tant que cantatrice, en tant qu'Idéal artistique. Cette volonté d'atteindre l'Idéal mènera le baron à vouloir reproduire le spectre tant vocal que physique de la Stilla au moyen d'appareils phonographiques¹²⁴. Notons, dans le cadre de notre étude, que la mécanique scientifique peut produire le fantôme au même titre que la mécanique artisanale au sein de l'Opéra dans *Le Fantôme de l'Opéra*. Une fois ce mécanisme mis en place, le baron de Gortz peut voir la Stilla et l'entendre telle qu'elle fut avant sa mort. Le baron a essayé de capturer l'essence même de la cantatrice au moment où cette essence éblouit les spectateurs, et il a essayé de capturer l'actrice dans le dernier rôle de sa vie, comme pour l'empêcher de mourir. Cependant, la femme de spectacle reste fugace,

¹²⁰ JOUANNY, Sylvie, *L'actrice et ses doubles, figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002, « Il est d'ailleurs significatif que l'actrice naturaliste se signale par une poétique de l'objet et l'actrice du début du XX^e siècle, plutôt symbolique, par une poétique de la suggestion de l'objet », p. 192.

¹²¹ MALLARMÉ, Stéphane, « Ballets », in « Crayonné au théâtre », *Divagations, Œuvres complètes*, II, éd. B. Marchal, Paris Gallimard, 2003, p. 171.

¹²² CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, édition librairie lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », n°268, « la même thématique éclaire la fiction de Leroux et celle de Verne : l'amour fou d'un méchant pour une chanteuse d'opéra, également convoitée par un gentil », p. 47.

¹²³ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016, « La Stilla [...] confronte les spectateurs au même paradoxe que, plus tard, les admirateurs de Christine. Cette chanteuse parfaite a quelque chose d'inhumain : puisqu'elle n'a jamais aimé, elle contrefait dans son art les sentiments vraies de la vie réelle, où l'intériorité s'exprime sincèrement », p. 146.

¹²⁴ Certains critiques ont parlé de « préfiguration, assez fruste il est vrai des hologrammes » à voir dans LEUTRAT, Jean-Louis, « Aria di tomba », *Lecture de Jules VERNE, Le Château des Carpathes*, Babel, Actes Sud, Arles, 1997, cité dans : A. Lange « Jules Verne, Le Château des Carpathes, 1892 »

éphémère et elle finit par se volatiliser avec tout ce qu'elle représente : même la technique ne peut retenir l'Idéal qu'elle représente. On retrouve le même phénomène avec Christine dans *Le Fantôme de l'Opéra*, mais aussi avec Erik. C'est peut-être en cela que Gaston Leroux se démarque du *topos* de la fascination masculine pour une voix de femme. Non seulement, il raconte l'admiration du fantôme pour la voix de Christine, mais aussi la passion d'une femme – Christine – pour la voix d'un homme – le fantôme. Si le fantôme représente pour Christine un Idéal, c'est parce qu'il capture toute l'essence de l'Opéra et à la fois la voix de l'Ange de la Musique et celle du père Daaé. Dans le roman de Gaston Leroux, la cantatrice est ainsi mise à mort pour laisser vivre la femme. En effet, lorsque Christine quittera Erik pour fuir avec Raoul et l'épouser, elle cessera de chanter et vivra uniquement en tant que femme, mariée qui plus est. Elle aura donc quitté la sphère d'Idéal qui émanait d'elle quand elle chantait sur scène. Elle provoquera ainsi la mort de la « voix d'homme » puisqu' Erik va « mourir d'amour¹²⁵ ». Elle fait ainsi taire deux voix, deux figures complémentaires de l'Idéal.

Comme c'est le cas pour Erik, d'autres admirateurs, poursuivants de l'Idéal, de la cantatrice, trouvent la mort après avoir été entraînés dans les méandres de l'univers qu'elle représente et qui n'est finalement qu'un leurre, comme c'est le cas du narrateur d'*Aurelia* de Nerval. La poursuite de l'Idéal se retrouve également avec la courtisane ; c'est d'ailleurs le sujet de *La Dame aux camélias* de Dumas fils. Ce qui rapproche l'actrice de la courtisane, c'est cette inaccessibilité. En effet, comme la courtisane donne son corps à tous les hommes sans distinction, elle les traite tous de la même façon, et aucun, donc, ne peut se vanter de la posséder. Elle reste distante en cela qu'elle ne donne sa singularité à personne, du moins pendant un temps. Par cette inaccessibilité, de même que la femme de spectacle, elle va être la source d'un fantasme qui se développe dans la conscience masculine, et qui va inciter les hommes à la poursuivre jusqu'à obtenir d'elle ce qu'ils désirent, c'est-à-dire son amour. L'homme qui aura reçu l'amour exclusif de ce genre de femme aura acquis une certaine singularité. Mais peut-être la femme de spectacle et la courtisane fascinent-elles autant parce qu'elles représentent un versant féminin que la femme de tous les jours ne peut représenter ? Les cadres sociaux, qui limitent le quotidien féminin, sont-ils alors en cause ? Ces deux types de femmes incarneraient-ils alors d'autant plus la figure de l'Autre, libérée des cadres ?

¹²⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 325.

1.1.4. L'Autre représentée par la femme de spectacle

Les romans sur l'actrice/ cantatrice/ danseuse et sur l'Opéra/ le théâtre présentent un « discours de l'homme sur la femme, [où] la métaphore de l'actrice dit surtout la difficile relation au corps de l'Autre, et, plus profondément, dans ce jeu labyrinthique de miroirs, la relation à son propre corps, cet étranger¹²⁶ ». Le spectacle du corps serait peut-être le moyen de mettre l'accent sur l'étrangeté de l'Homme, ou du moins, du corps de l'Homme. En 1921, dans son ouvrage *L'Âme ou la danse*, Paul Valéry remarque l'effet étrange qu'exerce la danse sur la vision que les spectateurs se font du corps humain. En parlant des jambes d'une certaine danseuse, son personnage dit qu'« à la lumière de [ces dernières] nos mouvements immédiats nous apparaissent des miracles. Ils nous étonnent enfin autant qu'il le faut¹²⁷ ». Le même personnage, Éryximaque, ajoute :

Nos pas nous sont si faciles et si familiers qu'ils n'ont jamais l'honneur d'être considérés en eux-mêmes, et en tant que des actes étranges (à moins qu'infirmes ou perclus, la privation nous conduise à les admirer)... Ils mènent donc comme ils le savent, nous qui les ignorons naïvement ; et suivant le terrain, le but, l'humeur, l'état de l'homme, ou même l'éclairement de la route, ils sont ce qu'ils sont : nous les perdons sans y penser¹²⁸.

Ainsi, il y a quelque chose de l'ordre de l'altérité chez la femme de spectacle – et chez la femme en général aussi puisque la femme de spectacle incarne toutes les femmes. Cette peur-fascination de l'Autre est aussi un thème que l'on trouve dans le fantastique. L'actrice/ cantatrice/ danseuse est le meilleur d'exemple d'incarnation de l'Autre, puisqu'elle est constituée de centaines d'autres, de l'ange à la courtisane. Elle incarne aussi l'Autre par le simple fait qu'il s'agit d'une femme, à l'époque (XIX^e/ XX^e siècle) où la vision masculine de la littérature et des spectacles de danse, de chant l'emporte sur la vision féminine. Le spectre de l'Autre apparaît donc de deux manières différentes à travers la femme de spectacle. Celle-ci est constituée de multiples fantômes

¹²⁶ JOUANNY, Sylvie, *L'actrice et ses doubles, figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002, p. 246.

¹²⁷ VALÉRY, Paul, *Eupalinos, L'âme ou la danse, Dialogue de l'arbre*. [En ligne]. Paris, Gallimard, 2019. [Consulté le 20/10/2021]. Disponible sur : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/valery_eupalinos.pdf, p. 106.

¹²⁸ VALÉRY, Paul, *op. cit.*, p. 106.

– cadavres – qui n’attendent que son souffle pour (re)prendre vie. Il est tentant de voir le même phénomène pour l’Opéra et pour le fantôme inventé par Gaston Leroux. Par ailleurs, selon Timothée Picard, la comparaison entre la femme et l’Opéra possède également un côté sulfureux. Bien que la critique cite des auteurs plus tardifs que Gaston Leroux, cette dimension immorale attribuée à l’Opéra garde une certaine longévité dans l’esprit des artistes.

Comme le sexe féminin, l’opéra est parfois comparé à une « ordure », une « cochonnerie », mais il n’en est pas moins porteur de désir. Le plaisir esthétique est tout autant marqué par le sentiment de culpabilité que le désir sexuel. Et l’Opéra, avec son antiquité, son Orient à l’érotisme cruel et raffiné, sa position médiane entre les mondes bourgeois et interlope, sa ritualité grandiose et absurde, n’est donc pas loin d’un autre lieu de fascination pour Leiris exact contemporain d’Adorno : le lupanar¹²⁹.

Étant donné que l’opéra peut représenter plusieurs endroits, tout aussi imaginaires que réels, il met en scène une certaine altérité, d’autant plus que la distance créée pour un spectateur par rapport à la scène le plonge encore plus dans un monde autre, qu’il devine être la construction d’un artiste. Le fantôme, lui, présente plusieurs altérités. Les unes viennent de ses caractéristiques proches des actrices et les autres sont liées à son image de personnage fantastique. D’une part, le fantôme représente tous les hommes une fois morts puisque « lorsqu’ils sont morts depuis si longtemps, tous les hommes sont laids¹³⁰ », mais il peut aussi représenter la Mort elle-même, comme le laisse supposer la scène du bal lorsque le fantôme se présente vêtu en Mort Rouge¹³¹ – référence à la nouvelle d’Edgar Poe dans laquelle la Peste sous forme de squelette, habillée de rouge, contamine un château entier. Mais le fantôme incarne aussi des personnages dont le rôle est lié à Christine, à savoir celui de son père et celui de l’Ange de la musique envoyé par ce même père. Ainsi, le fantôme – à l’image de l’actrice – incarne plusieurs rôles, qu’il manipule et dont il joue à sa guise pour tromper le personnel de l’Opéra. Il existe donc une fascination pour l’altérité du fantôme, qui peut aller jusqu’à la fascination interdite – sacrilège – : dès qu’un personnage voit son visage soit il meurt comme Joseph Buquet, soit il perd sa liberté comme Christine¹³². Cette

¹²⁹ PICARD, Timothée, *Sur les traces d’un fantôme, la civilisation de l’opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 312.

¹³⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l’Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 342.

¹³¹ *Ibid.*, p. 123.

¹³² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l’Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 173 « Quand une femme m’a vu, comme toi, elle est à moi. »

fascination par l'Autre est surtout due à quelque chose d'étrange qui se passe au plus profond des personnages. Au-delà des personnages, c'est un processus qui concerne tout être humain ; Lorsque nous voyons cet Autre, quelque chose marque une rupture dans le quotidien des cadres imposés par la société. Pour créer l'Autre, il s'agirait donc, pour l'artiste, ou l'écrivain, de déstabiliser les cadres, de les détourner, pour représenter l'incompréhensible. L'ambiguïté dans le fantôme est donc peut-être ce qui fait qu'il fascine. Il a l'apparence d'un mort et pourtant il vit. Sa voix présente également cette ambiguïté : elle est « très belle et très douce et très captivante [...] mais tant de douceur [reste] cependant mâle et ainsi [peut-on] juger que cette voix n'appartenait point à une femme¹³³ ». Isabelle Casta mentionne également cette fascination que l'ambiguïté de cette voix, entre mâle et femelle peut exercer :

Il est certain que les caractères d'ambiguïté et les prouesses techniques de cette Voix en font un personnage à part entière [...] La séduction orphique, hermaphrodite de cet organe, fait se rejoindre les sexes et les temps ans une conjonction splendide où l'âme de Christine flotte, embrasée¹³⁴.

Bien que le fait de parler d'« organe hermaphrodite » puisse paraître excessif puisque le narrateur du *Fantôme* insiste plusieurs fois¹³⁵ sur la masculinité de la voix, une certaine ambiguïté est maintenue puisque la voix d'Erik est toujours associée à celle d'un ange et les anges ont des voix désincarnées qui n'ont pas de coloration sexuelle, qui restent neutres. C'est une ambiguïté qui fascinera bien plus tard encore, comme ce sera le cas pour les spectateurs de la représentation de *Carmen* – en 1949 – lorsque Zizi Jeanmaire se coupera les cheveux à la garçonne sur scène et insufflera ainsi une nouvelle séduction au personnage.

Mais le fantôme présente aussi une autre altérité puisqu'il incarne le monde souterrain, le domaine de la Mort par son apparence cadavérique. Il est, par ailleurs, comparé plusieurs fois à des habitants des Enfers grecs. Le rapt de Christine auquel Erik procède n'est pas sans rappeler celui exécuté par Pluton sur Proserpine – avec un retour à la surface de la terre accordé pour l'une et pour

¹³³ *Ibid.*, p. 129.

¹³⁴ CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, édition librairie lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », n°268, 1997.

¹³⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, « une voix d'homme » p. 35, « la voix d'homme » p. 36, « non le fantôme est un homme », « il a une voix d'homme, oh ! une douce voix d'homme ! » p. 61.

l'autre après un certain temps passé auprès de leur geôlier¹³⁶. Les comparaisons avec les représentants des Enfers seront plus explicites dans la suite du roman. Par exemple, Christine compare elle-même Erik à Caron selon un rapport de supériorité¹³⁷. Les participants au bal feront également le lien entre le fantôme et Pluton¹³⁸. « *La Voix sous l'eau*¹³⁹ » ou encore « la voix de la Sirène¹⁴⁰ » ou « *le truc de la sirène*¹⁴¹ » peut jouer le rôle de Cerbère, le gardien des Enfers puisque ce tour, mis au point par Erik, empêche de malencontreux visiteurs de s'approcher trop près de la demeure du monstre. Incarnant cet imaginaire de la Mort, le fantôme incarne également le monde mythologique, lié à l'Opéra lui-même. Tous ces éléments contribuent à instaurer – bien qu'elle soit biaisée – la dimension fantastique du roman.

¹³⁶ Le délai sera plus long pour la déesse puisqu'elle sera autorisée à remonter au début du printemps tandis que dans la cas de Christine, Erik lui aurait accordé de revenir à la surface après « cinq jours » passés avec lui si elle n'avait pas enlevé le masque.

¹³⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, *ibid.*, « Caron n'était certainement pas plus lugubre ni plus muet que la forme d'homme qui me transporta dans la barque » p. 161.

¹³⁸ *Ibid.*, « les rapins [...]lui demandaient chez quel maître, dans quel atelier, fréquenté de Pluton, on lui avait fait, dessiné, maquillé une aussi belle tête de mort ! » p. 123.

¹³⁹ LEROUX, Gaston, *op. cit.*, p. 256.

¹⁴⁰ *Loc. cit.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 264.

1.2. Le fantastique

Bien que le fantastique soit un genre difficile à définir parce qu'évanescant, de nombreux critiques ont tenté d'établir une définition qui pourrait, au moins à peu près, le cerner. Pour rappeler ce qu'est le fantastique, et pour nos prochaines analyses, nous allons principalement nous appuyer sur les ouvrages de Joël Malrieu et de Tzvetan Todorov.

Si ce genre reste mystérieux et difficile à saisir, c'est parce que, contrairement à « la tragédie [qui] avait son Aristote. Le fantastique ne l'a pas. Il ne possède ni théoricien, ni œuvre *in vitro* qui pourrait servir de référence absolue¹⁴² ». Ainsi, il est difficile de distinguer les codes du genre, mais aussi sa particularité, et les éléments qui s'écartent de règles qui appartiendraient au fantastique. Selon Joël Malrieu, pour comprendre cette difficulté à cerner le genre, il faut revenir à ce qui s'est passé en France vers 1830, « au moment où les romantiques français s'emparent du mot *fantastique* et l'investissent d'un sens radicalement nouveau en même temps qu'ils le substantivent ; et surtout, l'associant définitivement à un nom : Ernst Théodor Amadeus Hoffmann¹⁴³ ». Cependant, même si pour certains le fantastique commence avec Hoffmann, pour d'autres c'est avec le roman gothique qu'il naît. Pourquoi alors faire d'Hoffmann le chef de file du fantastique puisque lui-même n'a pas décidé de qualifier ses œuvres de la sorte ? C'est un jeune critique, J.-J Ampère, qui présente, en 1828, à ses lecteurs le nom d'Hoffmann associé au mot fantastique, et c'est Loève-Weimars – son traducteur en France – qui fait paraître dans des revues certains de ses écrits sous le titre de *Contes fantastiques*. L'une des explications que l'on peut alléguer est la volonté de rester proche du titre initial donné par Hoffman sur un plan tant phonétique qu'esthétique. En effet, *fantastique* ressemble davantage à *Fantasiestücke* que fantaisie – traduction plus fidèle au sens qu'a voulu donner Hoffmann à ses écrits en les appelant ainsi. De plus, les romantiques pouvaient trouver chez Hoffmann les idées et les principes auxquels ils adhéraient.

Ainsi :

Il était logique que les romantiques voient dans le fantastique un moyen privilégié d'expression. Le fantastique constituait avant tout pour eux un instrument pour leurs propres luttes : il permettait, au niveau rhétorique, la réhabilitation de la prose et le rejet des règles ; au niveau thématique, il développait une vision du héros,

¹⁴² MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Hachette, coll. « contours littéraires », Paris, 1992, p. 6.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 7.

isolé dans un monde qui ne le comprend pas, mais doté du privilège d'entrer en contact avec un monde supra-réel, supérieur au monde humain ordinaire¹⁴⁴.

C'est tout cela que les romantiques retrouvent chez Hoffmann, il n'est donc pas étonnant d'avoir choisi cet écrivain comme représentant du fantastique. Pourtant, malgré cette proximité, les voies du romantisme et du fantastique se sont assez vite séparées. Le fantastique n'avait toujours pas une définition exacte et il était difficile de faire une liste de tous ses composants comme pour le roman gothique puisqu'« il n'existe aucun rapport entre les composantes du Voile noir du ministre du culte de Hawthorne, celles de La Chute de la Maison Usher de Poe et celles du Horla de Maupassant, et pourtant ces trois récits relèvent tous de ce qu'on est convenu d'appeler 'le fantastique'¹⁴⁵ ».

Malgré l'ambiguïté du genre fantastique et les vides laissés dans sa définition, en 1970, Tzvetan Todorov présente son analyse dans son *Introduction à la littérature fantastique*. Par la même occasion, il conteste ou approuve les avis de ses prédécesseurs comme ceux de Pierre-Georges Castex par exemple. À la suite de la lecture de nombreux textes qui passent pour fantastiques, T. Todorov dégage les particularités du fantastique et propose la définition suivante :

Le fantastique [...] ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si [...] il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux¹⁴⁶.

¹⁴⁴ MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Hachette, coll. « contours littéraires », Paris, 1992, pp 15-16.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁶ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 46.

Quelques pages avant de donner une telle définition, Todorov indique que l'hésitation qui conduit à l'ambiguïté fantastique peut porter sur différents niveaux. S'appuyant sur l'exemple d'Hoffmann et de Nerval, il confirme ceci à propos de l'ambiguïté.

Cette dernière « tourne bien autour de la folie ; mais alors que, chez Hoffmann, on se demandait si le personnage était ou non fou, ici [chez Nerval] on sait d'avance que son comportement s'appelle folie ; ce qu'il s'agit de savoir (et c'est sur ce point que porte l'ambiguïté fantastique), c'est si la folie n'est pas en fait une raison supérieure. L'hésitation concernait tout à l'heure la perception, elle concerne à présent le langage ; avec Hoffmann, on hésite sur le nom à donner à certains événements ; avec Nerval, l'hésitation se reporte à l'intérieur du nom : sur son sens¹⁴⁷.

La particularité du fantastique, c'est donc qu'il ne dure que l'espace d'un instant, ainsi « l'effet fantastique se produit bien mais pendant une partie de la lecture seulement ». Todorov étaye son propos en disant que le fantastique est évanescent comme le présent et dans sa comparaison avec le temps verbal, il le rallie à ses deux sous-catégories, à savoir, le merveilleux et l'étrange.

Mais d'abord, rien ne nous empêche de considérer le fantastique précisément comme un genre toujours évanescent. Une telle catégorie n'aurait d'ailleurs rien d'exceptionnel. La définition classique du présent, par exemple, nous le décrit comme une pure limite entre le passé et le futur. La comparaison n'est pas gratuite : le merveilleux correspond à un phénomène inconnu, encore jamais vu, à venir : donc à un futur ; dans l'étrange, en revanche, on ramène l'inexplicable à des faits connus, à une expérience préalable, et par là au passé. Quant au fantastique lui-même, l'hésitation qui le caractérise ne peut, de toute évidence, se situer qu'au présent¹⁴⁸.

Le fantastique est donc un genre destiné à mourir pour conduire à autre chose, sinon il y aurait un déséquilibre dans cette harmonie établie par la comparaison de Todorov. Cependant, si le

¹⁴⁷ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 45.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

fantastique reste au présent, alors, il est intéressant d'étudier pourquoi l'auteur choisit cette alternative plutôt que de plonger dans le futur ou de reculer dans le passé.

À la suite de ce rapide rappel sur le genre du fantastique, nous précisons les codes du fantastique et en même temps, nous verrons en quoi *Le Fantôme de l'Opéra* est constitué de, ou du moins, à partir de ces codes.

1.2.1. Les codes du fantastique

Pour comprendre comment se met en place l'organisation structurale d'un récit fantastique, il faut commencer par voir « trois propriétés [...]. La première relève de l'énoncé, la seconde de l'énonciation (donc toutes deux, de l'aspect verbal) ; la troisième, de l'aspect syntaxique »¹⁴⁹. Le premier élément que relève Todorov est un emploi particulier du discours figuré. Par exemple, « le surnaturel naît souvent de ce qu'on prend le sens figuré à la lettre [...] les figures rhétoriques sont liées au fantastique »¹⁵⁰. Tout d'abord, comme le montre Todorov à travers trois exemples – tous tirés de l'œuvre *Vathek* de Beckford – l'exagération est une de ces figures rhétoriques et peut conduire « au surnaturel »¹⁵¹. L'exemple le plus frappant est celui de l'Indien qui roule en boule pour échapper à ses assaillants : « de l'expression 'se ramasser en boule', on passe à une véritable métamorphose »¹⁵². « Cet exemple nous introduit déjà à une seconde relation des figures rhétoriques avec le fantastique : lequel réalise alors le sens propre d'une expression figurée »¹⁵³. Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, nous pouvons repérer un phénomène d'exagération à peu près de la même sorte. En effet, à partir du moment où Erik – le fantôme – dit à Christine que lorsqu'il « compose [...] [il] y travaille quinze jours et quinze nuits de suite, pendant lesquels [il] ne vi[t] que de musique¹⁵⁴ », cela fait de lui un être quasi-surnaturel, comme le montre la réplique de Christine, à son tour. Cette dernière désigne Erik de « mort vivant¹⁵⁵ » parce que, comme elle le rapporte elle-même, « quand *il* travaille [...] *il* ne voit rien, *il* ne mange, ni ne boit, ni ne respire...pendant des jours et des nuits¹⁵⁶ ». Ce constat, lié à la comparaison avec « mort vivant » ferait presque d'Erik un

¹⁴⁹ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 81.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵¹ *Loc. cit.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 83.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 83-84.

¹⁵⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 170.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹⁵⁶ *Loc. cit.*

nouveau genre de vampire, qui ne s'abreuvait que de musique – et non de sang – d'autant plus que Christine le compare aussi à un « oiseau de nuit ». Au sommet des toits de l'Opéra, elle rassure donc Raoul en ces termes-là « le soleil est en flammes, et les oiseaux de nuit n'aiment pas à regarder le soleil ! Je ne l'ai jamais vu à la lumière du jour¹⁵⁷... ». Ainsi, l'exagération à propos des conditions de travail que s'impose le fantôme participe à nous le présenter comme un être surnaturel. Néanmoins, le doute – essence du fantastique – plane. Etant donné le physique du personnage et l'inexplicable qui réside en lui, nous pouvons nous demander, si, en effet, ce ne sont pas ses véritables conditions de travail qui sont énoncées là, sans aucune exagération.

Dans ce cas, la figure est l'origine de l'élément surnaturel, elle crée une métamorphose en jouant avec le référent que convoquent les lecteurs dans leur imaginaire. Il est donc important qu'un auteur établisse une relation – qui se trouve être diachronique, selon les mots de Todorov – entre la figure rhétorique et l'élément surnaturel mais aussi, que le lecteur perçoive ce lien par la manière dont il est mis en place par l'auteur. Todorov décrit un autre cas dans lequel la relation entre figure rhétorique et élément surnaturel « est *synchronique* : la figure et le surnaturel sont présents au même niveau et leur relation est fonctionnelle, non 'étymologique'¹⁵⁸. » Dans ce cas, l'apparition de l'élément fantastique est précédée par des comparaisons, des expressions figurées ou par des expressions idiomatiques, qui peuvent se révéler courantes dans le langage commun, mais dont le sens sera remodulé par l'ambiance fantastique qu'imposera l'élément surnaturel – créé à partir du sens figuré de l'expression idiomatique pris au sens propre – puisque ce dernier conduira le lecteur naïf à prendre ces expressions au pied de la lettre. Ces expressions désigneront l'évènement fantastique qui surviendra à la fin de l'histoire. Ainsi, même la réalité la plus commune peut être modifiée par le fantastique et ce glissement vers le surnaturel perturbe même la sphère du monde quotidien, quotidien dans lequel nulle sécurité ne peut être recherchée ni trouvée. L'élément fantastique peut résider en tout et partout.

C'est le cas dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée. En effet, plusieurs éléments nous préparent à l'avance de l'animation de la statue au moyen des expressions figurées. Un des personnages décrit la statue dans des termes qui laissent sous-entendre qu'elle est apte à s'éveiller. « Elle vous fixe avec ses grands yeux blancs... On dirait qu'elle vous dévisage ». Todorov donne ensuite l'exemple du mari, qui par exagération, prépare, lui aussi, le lecteur à l'animation : « d'ailleurs que penserait-

¹⁵⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 151.

¹⁵⁸ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 84.

on de ma distraction ? [...] ils m'appelleraient le mari de la statue ». Ce n'est pas quelque chose de cet ordre qui se produit à propos du *Fantôme de l'Opéra*, le principe énoncé par Todorov, serait plutôt pris à rebours dans ce roman. En effet, le personnage fantastique n'est pas comme un être qui se dirigera vers le fantastique, comme la statue, mais plutôt comme un personnage que la perception d'autres personnages a nimbé d'une aura fantastique à cause de leur superstition. En effet, dès le début de l'avant-propos, l'auteur nous prévient que « le fantôme de l'Opéra [...] a existé en chair et en os, bien qu'il se donnât toutes les apparences d'un vrai fantôme, c'est-à-dire d'une ombre ». Le fantôme est sans cesse comparé à une ombre, à un fantôme avec une tête de mort ou encore à un mort vivant et c'est parce que ces comparaisons sont prises au pied de la lettre que le fantôme devient un être surnaturel pour les personnages et pour le lecteur – du moins lors de la première lecture –, alors qu'il se révèle être à la fin un homme, comme il l'affirme lui-même, il n'est « ni ange, ni génie, ni fantôme... [il est] Erik¹⁵⁹ ». Dans ce cas, si nous prenons à la lettre les comparaisons, nous sommes à la fois sur la bonne voie pour nous figurer le personnage, puisqu'il a réellement l'aspect d'un cadavre, mais à la fois nous sommes trompés puisque de telles comparaisons nous invitent à nous le figurer comme un personnage surnaturel alors que le narrateur nous confirme qu'il est un homme, mais encore, un homme spécial puisqu'il est « un homme du ciel et de la terre¹⁶⁰ ».

Isabelle Casta énonce ainsi le côté paradoxal du roman : « C'est le plus grand roman fantastique français, et il n'est pas fantastique¹⁶¹ ». Ainsi, malgré le fait qu'il ne soit « pas fantastique », il faut quand même chercher les codes du fantastique avec lesquels il joue, et qui sont bel et bien présents : de nombreuses comparaisons ou métaphores créent un effet fantastique et colorent d'une dimension surnaturelle le personnage du fantôme. Par exemple, le personnage est décrit dans ces termes : « ce fantôme en habit noir qui se promenait comme une ombre [...] ne faisait pas de bruit en marchant, ainsi qu'il sied à un vrai fantôme »¹⁶². Plus loin il est comparé à « une ombre qui suivait [Christine] 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 ombre¹⁶³ », et aussi à « un immense oiseau de nuit qui les regardait de ses yeux de braise, et qui semblait accroché aux cordes de la lyre d'Apollon¹⁶⁴ ».

¹⁵⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 163.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 181.

¹⁶¹ Médiathèque départementale du Nord, (2012, 21 octobre), *Rencontre avec Isabelle Rachel CASTA 1/4 : "Vous avez dit fantastik !"* [Vidéo]. YouTube. <https://youtu.be/P7C8Q2AvruA?t=780>.

¹⁶² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, pp 14-15.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 178.

Il est intéressant de noter que le paradoxe du roman qui est « le plus grand roman fantastique français et qui n'est pas du fantastique », selon les mots d'Isabelle Casta, est retranscrit dans une comparaison qui suit exactement les modalités du fantastique. Tout d'abord, le fantôme est décrit dans ces termes, « ce revenant habillé comme un homme du monde ou comme un croque-mort¹⁶⁵ » et au moyen de cette formule « comme le plus naturel des convives¹⁶⁶ ». Avec de telles comparaisons le narrateur assume, pendant un court instant, qu'Erik est un être surnaturel et, en même temps, il l'humanise, le banalise, le fait rentrer dans le monde réel par cette comparaison.

À propos de la comparaison, Todorov écrit que la « comparaison est doublée d'une 'coïncidence'¹⁶⁷ ». L'essayiste prend l'exemple de *La Chevelure* de Maupassant, dans laquelle le narrateur découvre une mèche de cheveux appartenant à une femme, à présent morte. Petit à petit, le narrateur aura l'impression que cette mèche n'est pas coupée, et que la femme à qui elle appartient est encore vivante. L'apparition fantastique est préparée par cette réflexion générale de la part du narrateur « Un objet... vous séduit, vous trouble, vous envahit comme le ferait un visage de femme » ou encore « on le [l'objet] caresse de l'œil et de la main comme s'il était de chair ; [...] on va le contempler avec une tendresse d'amant ». Ainsi, le lecteur est préparé à l'apparition du fantôme de la femme et à « l'amour 'anormal' que portera le narrateur à cet objet inanimé, la chevelure¹⁶⁸ » à travers une comparaison avec le corps, la chair – donc dans une dimension sulfureuse – de la femme.

Si on trouve de la part des auteurs un tel usage des figures rhétorique dans les récits fantastiques c'est parce que le langage produit le surnaturel : « il en est à la fois la conséquence et la preuve »¹⁶⁹. Les êtres fantastiques tels que les vampires, les fantômes mais aussi les êtres merveilleux ou mythologiques comme les fées ou les nymphes existent dans l'imaginaire mais ils ont besoin du langage pour trouver une existence. Le langage a donc le pouvoir de représenter l'ambiguïté et l'hésitation qui caractérisent le fantastique. En image, ce serait bien plus difficile puisque le spectateur aurait une image précise comme référent pour l'élément fantastique. L'image donnerait une existence à l'élément fantastique et réduirait donc la part de doute que peut emménager l'écriture.

¹⁶⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 15.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶⁷ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 85.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 87.

Nous pouvons rapprocher les comparaisons du *Fantôme de l'Opéra* de celles de *La Vénus d'Ille* cité par Todorov. Celui où le narrateur découvre le corps mort de son ami et donne son impression sur un détail sur la peau du mari « J'écartai sa chemise et vit sur sa poitrine une empreinte livide qui se propageait sur les côtés et le dos. On eût dit qu'il était étreint dans un cercle de fer » et l'autre exemple est celui de la venue de la statue qui est racontée de manière mystérieuse : « quelqu'un entra. [...] Au bout d'un instant, le lit cria comme s'il était chargé d'un poids énorme ». Nous remarquons dans ces exemples, que « l'expression figurée est introduite par une formule modalisante : « on dirait », « ils m'appelleraient », « on eût dit », « comme si¹⁷⁰ » ».

Nous en venons à présent à une « deuxième propriété structurale du récit fantastique¹⁷¹ », à savoir à la question du narrateur. « Dans les histoires fantastiques, le narrateur dit habituellement 'je'. [...] Les exceptions sont presque toujours des textes qui, de plusieurs autres points de vue, s'éloignent du fantastique¹⁷² ». Ces narrateurs sont souvent, soit les personnages eux-mêmes qui subissent l'évènement fantastique, soit un témoin direct de ce qu'affronte le personnage. Par exemple dans *Le Cœur révélateur* d'Edgar Poe, c'est le personnage victime du fantastique qui décrit sa situation : « Le son augmentait toujours, - et que pouvais-je faire ? C'était un bruit sourd, étouffé, fréquent [...]. Je respirai laborieusement¹⁷³ ». Dans *Le Horla* c'est le même type de narrateur qui décrit son expérience fantastique : « je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser comme si cette main l'eût cueillie¹⁷⁴ ! ». Dans *La Chute de la Maison Usher* le narrateur est au contraire un ami de la victime du fantastique :

A l'instant même, comme si l'énergie surhumaine de sa parole eût acquis la toute-puissance d'un charme, les vastes et antiques panneaux que désignait Usher entrouvrirent lentement leurs lourdes mâchoires d'ébène [...] mais derrière cette porte se tenait alors la haute figure de lady Madeline Usher¹⁷⁵.

¹⁷⁰ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 85.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷² *Loc. cit.*

¹⁷³ POE, Edgar, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, La Librairie Générale Française, 1972, [Traduction de Charles Baudelaire], p. 62.

¹⁷⁴ DE MAUPASSANT, Guy, *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 67-68.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 97.

Bien qu'il y ait un narrateur qui dise « je » dans *Le Fantôme de l'Opéra*, il n'est pas tout à fait comparable à celui d'un récit fantastique. En effet, ce dernier raconte un évènement qui serait à priori fantastique avec une double-distance : la distance du temps et le fait qu'il n'ait pas été un témoin direct de cet évènement. S'il parvient à obtenir des informations sur ce qui s'est passé, c'est au moyen de recherches et par l'interrogatoire du Persan, un témoin de l'affaire. La volonté de Leroux n'est pas de raconter une histoire fantastique ressemblant à celles qui ont déjà été racontées, mais d'établir ce paradoxe entre réalité et fantastique. Ainsi, le narrateur du *Fantôme* s'apparenterait plutôt à Saintclair que l'on voit apparaître dans *Le Mystère de la Chambre Jaune*. Ce dernier retranscrit tous les faits et gestes de Rouletabille ainsi que tous les éléments de son enquête. Le narrateur G.L du *Fantôme de l'Opéra*, rapporte, lui aussi, les éléments de ce mystère. Il n'y a pas à proprement parler d'enquête dans l'histoire même du *Fantôme de l'Opéra*. L'enquête a lieu bien après ce qui s'est passé, c'est G.L qui fait l'enquête, sans pour autant être un détective et sans être accompagné d'un quelconque détective. Il serait intéressant, par ailleurs, de se demander pourquoi Gaston Leroux n'a pas fait intervenir le personnage de détective tel que Rouletabille, ou Rouletabille lui-même, au sein de ce roman.

1.2.2. Chemin vers les méandres de l'esprit humain

Le but du fantastique, n'est pas, comme dans les romans sur l'opéra, la recherche d'une femme Idéale et inatteignable. Etant donné que les « premières décennies du XIX^e siècles sont marquées par la naissance de la psychiatrie¹⁷⁶ », le but de la littérature à cette époque, surtout du fantastique, serait donc la recherche de ce qu'est réellement l'être humain. La biologie perturbe la vision que l'on se faisait de l'être humain. Du fait de la découverte de la cellule, « les progrès en matière d'embryologie et d'anatomie comparée [...], tout change. Les frontières du vivant et du non-vivant se trouvent bouleversées, tout comme celles de l'humain »¹⁷⁷. Ce qui conduit le biologiste François Jacob à conclure que « les monstres changent [...] de statut. On ne peut plus attribuer leur formation à la colère divine, à la punition d'une faute secrète, à quelques représailles contre un acte, voire une pensée, hors nature ». L'Homme est placé au centre de tout. « Avec le fantastique, en effet, les données du problème ont complètement changé : il n'est plus de Dieu ni d'autre monde. L'homme est seul, face à lui-même¹⁷⁸ »

Les artistes manipulent donc une matière qu'ils apprennent à redécouvrir : l'Homme et son esprit. Parmi ce que Todorov juge être les thèmes du fantastiques, il y évoque un évènement lié à l'enfance. Ainsi, le fantastique effectuerait ce que la psychanalyse fera par la suite plus clairement : une plongée dans l'enfance d'un être vivant, une plongée dans son mystère intérieur et originel. Todorov parle d'une « proximité de [la] thématique de la littérature fantastique avec une des caractéristiques fondamentales du monde de l'enfant¹⁷⁹ ». Il l'étudie à propos du lien qui s'établit entre le narrateur et l'oncle d'Aurélia dans *l'Aurélia* de Nerval : « il me fit placer près de lui et une sorte de communication s'établit entre nous ; car je ne puis dire que j'entendisse sa voix ; seulement, à mesure que ma pensée se portait sur un point , l'explication m'en devenait claire aussitôt ». Todorov s'appuie ensuite sur l'explication de Piaget : « au point de départ de l'évolution mentale il n'existe à coup sûr aucune différenciation entre le moi et le monde extérieur ». Ainsi, la littérature fantastique s'applique bien, en présentant des évènements et des personnages surnaturels, à traduire ce qu'il y a de plus profond, et de ce fait de plus mystérieux, chez l'Homme. Ce thème fait partie de ceux que Todorov nomme thèmes du « je » et qu'il compare au système de la *perception-conscience* de la psychanalyse. « Ces thèmes [...] concernent essentiellement la structuration du rapport entre

¹⁷⁶ MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, coll. « contours littéraires », Paris, 1992, p. 24.

¹⁷⁷ *Loc. cit.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, 33.

¹⁷⁹ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 124.

l'homme et le monde¹⁸⁰ ». Ils décrivent le « monde du drogué, du psychotique, ou celui du jeune enfant¹⁸¹ ». Il s'agit donc de mettre au jour un aspect psychologique jamais étudié. Au sujet de la seconde série de thèmes, les thèmes du « tu », Todorov affirme : « la littérature fantastique s'attache à décrire particulièrement les formes excessives [du désir] ainsi que ses différentes transformations, ou si l'on veut, perversions¹⁸² ». Tout est lié à la question du désir ainsi que les « préoccupations concernant la mort, la vie après la mort, les cadavres et le vampirisme¹⁸³ ». « Le surnaturel [...] apparaît pour donner la mesure de désirs sexuels particulièrement puissants et pour nous introduire dans la vie d'après la mort¹⁸⁴ ».

Freud lui-même se sert d'un exemple de nouvelle fantastique pour illustrer le concept de l'inquiétante étrangeté : *L'Homme au sable* d'Hoffmann. On peut notamment remarquer la ressemblance de l'effet de l'inquiétante étrangeté avec celui d'un récit fantastique :

Un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficacité et toute la signification du symbolisé, et d'autres choses du même genre¹⁸⁵.

Avec le fantastique, nous retrouvons cette frontière puisque des événements surnaturels surgissent au sein même du monde réel des personnages. De plus, les monstres peuvent y apparaître comme des symboles pour illustrer l'inexplicable chez l'Homme. Le fantastique est donc intimement lié à une réalité d'ordre psychologique.

Ce qu'il y a d'infantile là-dedans, et qui domine aussi la vie psychique des névrosés, c'est l'accentuation excessive de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle, trait qui se rattache à la toute-puissance des pensées.¹⁸⁶

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸¹ *Loc. cit.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 146.

¹⁸³ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *loc. cit.*

¹⁸⁴ *Loc. cit.*

¹⁸⁵ FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Editions Gallimard, Paris, [Traduction Fernand Cambon], 1985, p. 251.

¹⁸⁶ *Loc. cit.*

Ainsi, ce que traduit le genre fantastique, c'est une réalité psychique particulière. Il révèle cette volonté d'approfondir ce qui peut se produire au plus profond de l'esprit humain. Il montre aussi une volonté de découvrir ce que ce mystère qui constitue cet autre Homme que l'on commence à découvrir dans ce siècle-là, peut bien cacher. L'étrange est au sein de l'Homme, il le constitue à tel point que pour s'interroger dessus, le fantastique doit avoir recours à des stratagèmes, telle la création de monstre, de double pour mettre à distance cet autre, comme une sorte d'entité, et en faire un sujet d'observation avec une distance qui convient à la fois à l'étude et au contrôle de la peur que peuvent induire de telles découvertes bouleversant toute une vision de l'Homme et du monde.

1.2.3. L'Autre dans la littérature fantastique

Au XIXe siècle se produit un véritable bouleversement idéologique. C'est à ce moment-là qu'on s'interroge sur tout ce qui avait été depuis toujours ignoré, rejeté, ou refoulé comme « autre » : qu'il s'agisse du « négatif » chez Hegel, du Mal chez Baudelaire, du prolétariat chez Marx ou du « dyonisiaque » (sic) chez Nietzsche, de l'aliéné ou du monstre dans le domaine des sciences humaines¹⁸⁷.

La question de l'Autre est donc au centre de la littérature fantastique et elle présente cet Autre sous de multiples formes. En effet, dans une volonté de mieux approfondir le mystère qu'est l'Homme, la littérature, tout en menant un dialogue avec la science, va mettre en scène morts-vivants, vampires, monstres, fantômes, doubles, pour illustrer l'étrange qui réside au sein de l'Homme et déplacer la problématique de l'Autre. Même si l'Autre en tant qu'originaire d'une nation différente fascine toujours, comme le prouvent les récits de voyage de Nerval¹⁸⁸ ou de Gautier¹⁸⁹, dans la littérature fantastique, c'est l'Autre que chaque homme porte en lui qui est représenté. Néanmoins, ces deux fascinations se rapprochent puisqu'elles consistent à observer si l'Autre d'un pays différent est constitué du même Autre que moi.

Pour la première fois depuis des siècles, on assiste en Occident à une reconnaissance de l'Autre, ou tout au moins à sa prise en compte, avec tout ce que

¹⁸⁷ MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, coll. « contours littéraires », p. 20.

¹⁸⁸ *Voyage en Orient*, 1851.

¹⁸⁹ *Voyage en Espagne*, 1845.

cela peut comporter de crainte et de fascination mélangées. Dans tous les domaines, s'opère un bouleversement profond qui, métaphoriquement, peut être comparé à ce que Freud appellera plus tard 'le retour du refoulé'. Pendant près d'un siècle, le fantastique a constitué un mode d'expression privilégié de ce bouleversement¹⁹⁰.

L'Homme devient donc incompréhensible, un mystère, un danger à notre insu ; il inquiète autant qu'un monstre. D'autant plus que les monstres que l'on peut voir dans les mythologies ou dans les contes sont moins effrayants puisque nous avons cette distance : leur essence les constitue en créatures imaginaires. Alors que l'Homme, lui, il est là. « Se heurtant à des réalités nouvelles, les hommes du XIXe siècle découvrent que toutes ces composantes du réel ne sont pas, comme on le croyait, extérieures à eux, mais qu'elles font [...] partie intégrante de leur monde, et peut-être – qui sait ? – d'eux-mêmes¹⁹¹ ». Les monstres de la littérature fantastiques ne sont que les doubles de l'Homme, ce dernier a trouvé son Mr Hyde – ou son Dr Jekyll – dans la littérature. C'est en quelque sorte l'illustration d'un nouvel Homme qui naît puisqu'on le découvre sous un nouveau jour, comme nous pouvons le constater avec l'exemple de Dracula ou de la créature du Dr. Frankenstein ou encore avec le Horla. Un tournant s'opère dans la vision que les Hommes se faisaient de l'être humain et de la manière dont ils l'envisageaient pour l'expliquer. De tels personnages sont des Hommes nouveaux sur le plan biologique et induisent l'idée que le fantastique illustre une sorte de mythologie d'un nouvel âge de l'Homme. A de tels personnages, le fantôme du *Fantôme de l'Opéra* s'assimile tout en se démarquant. Il leur ressemble par la peur qu'il initie chez les autres personnages, mais il s'en démarque car il n'est qu'un homme : il ne présente aucune particularité biologique surnaturelle, si ce n'est son apparence cadavérique inexplicable. Cette apparence, finalement, ne serait-elle pas due à une volonté symbolique, plutôt que fantastique, deux domaines opposés par Todorov¹⁹² ?

Quoiqu'il en soit, le fantastique présente l'Homme sous un nouveau jour et avec lui la société qui mute peu à peu et change d'idéologie.

Sur le plan biologique comme sur le plan psychique, il n'y a plus de différence de nature entre les êtres vivants. L'Autre, le fou, le monstre, n'est plus fondamentalement différent de nous. Les frontières de l'étrange ou de l'étranger se

¹⁹⁰ MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, coll. « contours littéraires », Paris, 1992, p. 21.

¹⁹¹ *Loc. cit.*

¹⁹² Voir infra. chap.III

sont déplacées. Elles ne sont plus liées aux fées [...], au surnaturel en général ; elles sont liées à l'être humain lui-même. [... l'inconnu n'est pas dans le monde extérieur, il est dans l'homme¹⁹³.

« Le fantastique constitue une forme d'expression spécifique de la crise intellectuelle qui parcourt tout le siècle »¹⁹⁴. Cette crise pose donc la question des limites de l'humanité. D'ailleurs existe-t-il une limite ? Le « je pense donc je suis » de Descartes sous-entendait que l'Homme se distinguait par la raison. Quand il n'y avait pas cette raison, qu'est-ce que cela voulait-il dire ? Que les fous n'étaient pas humains ? Le changement qui se produit au XIXe siècle permet aux spécialistes, aux artistes de rentrer dans le détail de la condition humaine.

L'aliéné étant simplement « autre », où commençait et où finissait la normalité ? Puisque l'homme ne pouvait désormais plus se définir par la raison, qu'est-ce qui permettait alors de le définir ? Que devenaient ses attributs essentiels ? Ces interrogations vont hanter tout le XIXe siècle. Et ce d'autant plus fortement qu'elles sont alimentées par le bouleversement qui intervient alors dans l'histoire de la biologie¹⁹⁵.

Il n'est pas étonnant que policier et fantastique, ou policier et étrange soient liés. En effet, le policier répond à une interrogation en présentant ce nouvel homme sans artifice. A travers les crimes, il présente l'homme dans sa monstruosité mais aussi dans sa médiocrité. Il donne une réponse à ce qui peut définir l'Homme. Peut-être que ce dernier se caractériserait-il tout simplement par son choix de faire le bien ou le mal ? Par le fait de réfléchir ? Mais réfléchir n'est pas non plus le signe d'une raison digne de Rouletabille ou autres détectives. Malgré l'illustration de l'Homme dans sa vilénie, les détectives restent des « idéaux » qui sont des détectives tels que Rouletabille, Sherlock Holmes et Hercule Poirot. Quant aux personnages dans le *Fantôme de l'Opéra* qui jouent le rôle de détectives, ils paraissent plus proches de l'être humain que ceux cités précédemment. D'une part, si le Persan parvient à résoudre les mystères qui entourent l'Opéra, c'est parce qu'il connaît déjà Erik. Contrairement aux détectives des romans à énigmes, il a le savoir dès le début et ne cherche donc pas à le trouver. Cependant, le Persan, comme le détective de roman policier,

¹⁹³ MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, coll. « contours littéraires », Paris, 1992, p. 25.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹⁵ MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, coll. « contours littéraires », Paris, 1992, p. 24.

recherche la justice. C'est pour cela qu'il aide Raoul à sauver Christine. D'autre part, le narrateur du *Fantôme de l'Opéra* agit plutôt, de prime abord, comme un journaliste qui collecte des sources pour prouver la vérité de l'histoire qu'il veut raconter. Bien qu'il apparaisse au lecteur plutôt comme un journaliste, il est, comme le détective, à la recherche du savoir. Dans certains cas, il est comparable au détective dans la mesure où l'enquêteur investiguerait sur un crime déjà commis depuis quelques années. C'est, par exemple, dans cette situation que se trouve Hercule Poirot dans le roman d'Agatha Christie *Les cinq petits cochons*. Si sur le plan de la narration le Persan et le narrateur se distinguent des personnages de détectives, sur le plan symbolique, les deux personnages de Leroux cherchent à étudier et à comprendre un comportement humain inhabituel. C'est la quête de tous les détectives à partir du moment où ils se trouvent face aux actes d'un meurtrier. Le criminel est un être qui fait surgir des interrogations sur l'Homme par ses actes inhumains.

Malgré le surnaturel dont est coloré le fantastique, les monstres, vampires ou fantômes n'apparaissent pas pour ce qu'ils sont mais pour ce qu'ils représentent. En effet, par ces changements, l'Homme est déstabilisé, et s'il est déstabilisé c'est parce qu'il ne comprend pas, et donc, il a peur. Alors, forcément, les interrogations qui peuvent paraître inquiétantes vont être traduites par des formes inquiétantes. Les monstres sont « des images, des métaphores, ou plus souvent encore un moyen commode d'exprimer une réalité profonde, mais qui n'avait rien à voir, elle, avec le surnaturel¹⁹⁶ ». Le constat de Joël Malrieu illustre bien ce qu'il avance.

Le fantastique ne saurait de tout façon être une réaction contre la science et le positivisme parce qu'il n'y a pas au XIXe siècle de coupure franche entre le rationnel et l'irrationnel. L'irrationnel fait partie intégrante du réel, et il s'agit d'en rendre compte d'une manière ou d'une autre. A l'opposition entre le rationnel et l'irrationnel s'en substitue une autre, entre ce qui est connu, ou connaissable, par la raison, et ce qui ne l'est pas¹⁹⁷.

¹⁹⁶ MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, coll. « contours littéraires », Paris, 1992, p. 30.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 22.

Scientifiques et artistes s'inspirent mutuellement : « Les scientifiques puisent donc nombre d'exemples et d'informations dans les œuvres littéraires¹⁹⁸ » tandis que « tous les romanciers invoquent l'alibi scientifique¹⁹⁹ ».

Si on parle du point de vue des pensées, des interrogations qui agitent les foules dans ce siècle, nous pourrions dire que le fantastique est le parfait miroir de la réalité. Il pourrait être comparé à une nouvelle sorte de « réalisme » puisqu'il décrit la société telle qu'elle est, telle qu'elle pense, il traduit ses interrogations, et son évolution et il décrit la réalité de personnes folles, de personnes hors des cadres avec leur propre discours dans certains cas²⁰⁰ et nous plonge d'autant plus dans l'Autre.

Si nous ramenons tout cela au *Fantôme de l'Opéra*, nous pouvons avancer qu'Erik c'est l'Autre par excellence puisqu'il ne peut trouver sa place ni dans le monde des vivants ni dans le monde des morts à cause de son apparence. Il est étranger aux uns et aux autres par son incapacité à figurer dans un cadre bien défini. Il *déborde* des cadres établis. Il reste inexplicable. Mais s'il déborde de ce cadre c'est peut-être parce qu'il n'est rien en tant que personnage, parce qu'il est un personnage-néant. Ou peut-être parce qu'au lieu de s'incarner lui-même – à cause d'une incapacité à le faire ? – il incarne l'Autre sans cesse : l'Ange de la musique, le fantôme, le père mort ?

¹⁹⁸ MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, coll. « contours littéraires », Paris, 1992, p. 22.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁰ *Le Cœur Révélateur* d'Edgard Poe, *Le Horla* De Guy De Maupassant.

1.3. Le roman policier

Le roman policier apparaît au milieu du XIX^e siècle et a d'emblée eu une mauvaise réputation : il est perçu comme un genre mineur ou intermédiaire dans la sphère littéraire. Ce qui été le moteur de son apparition a probablement été la situation sociale de la société. En effet, c'est une époque où la société s'industrialise, la ville mais aussi les faubourgs connaissent une expansion sans que la pauvreté diminue. On ne peut donc s'étonner que la criminalité puisse effrayer le plus grand nombre étant donné le manque d'argent. Cela conduit la police à se recentrer autour de la question du public et de changer ses méthodes. De là, va naître tout un mouvement vers le public que vont suivre la littérature, la politique, la justice et le journalisme. On voit naître « de grandes enquêtes sociales sur la prostitution ou la criminalité, [des] débats sur les différents systèmes pénitentiaires, [...] l'intérêt de la presse populaire pour les faits divers et des romans -feuilletons qui sont de véritables chroniques du crime (*Les Mystères de Paris*)²⁰¹ ». Cette présence de la criminalité contamine tout puisqu'il est possible de trouver des mémoires de grands membres de la police tel que Vidocq mais aussi le théâtre avec l'apparition du Théâtre Grand-Guignol qui ouvrira plutôt vers la fin du XIX^e le 13 avril 1897. Il s'agit d'un théâtre spécialisé dans les pièces mettant en scène des histoires violentes, sanguinolentes et macabres. Comme ces scènes retranscrivent la violence d'une époque telle que la société la perçoit et certaines réalités dérangeantes sans aucun filtre, elles n'échappent pas à la censure. Le Théâtre Grand-Guignol met également en scène les peurs et les interrogations de la société comme, par exemple, celle de la folie, de la maladie, du progrès et de l'étranger, autrement dit de l'Autre. L'alphabétisation permet au lectorat de se diversifier et à la presse populaire de se développer. Un lectorat de plus en plus intéressé par le crime se constitue. A côté de cet intérêt croissant pour le crime, se développe également « l'esprit rationaliste et scientifique²⁰² », d'où la présence du personnage de détective dans les romans policiers.

Le roman policier émerge à partir du roman-feuilleton. Certains éléments qui constituent le genre se retrouvent dans le roman policier. Ces éléments sont « le petit peuple, un engagement historique et critique, [...], la recherche d'effets (coups de théâtre, suspense, rebondissements...), des motifs (vengeance, la recherche de l'identité...), une grande sensibilité à l'actualité et le lien aux faits divers, ainsi que la rapidité d'écriture²⁰³ ». Ce lien entre roman-feuilleton et actualité était

²⁰¹ REUTER, Yves, *Le roman policier*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 16.

²⁰² *Loc. cit.*

²⁰³ *Ibid.*, p. 17.

si important pour le lectorat qu'Eugène Sue, pour ses *Mystères de Paris*, reçoit plusieurs lettres de ses lecteurs qui se souciaient du destin de ses personnages comme s'ils étaient de véritables personnes, ou de lecteurs qui voyaient véritablement la transcription d'une histoire réelle dont le nom des personnes avaient été modifiés. Une autre sorte de roman influence également le roman policier : le roman exotique, qui trouve sa source dans les écrits de Fenimore Cooper (*Le Dernier des Mohicans*, 1826). Ce type de roman fournit un de ses motifs les plus importants au roman policier : «celui de la chasse avec la piste, les traces, les pièges, et surtout l'enquêteur comme limier »²⁰⁴. Les deux grands succès de la littérature populaire de la décennie 1866-1875 présentent, eux aussi, des éléments sur lesquels les romans policiers se fonderont. Il s'agit de *Rocamboles* et des *Habits noirs* de Paul Féval. L'un présente le thème du détournement d'héritage qui va faire intervenir un héros qui n'était pas personnellement concerné par cette histoire au départ, et l'autre met en scène les actes répréhensibles d'associations criminelles terrées dans l'ombre, mais il convoque aussi le thème de la substitution d'identité – qui existera plus tard dans le roman policier *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux à travers le personnage de Larsan – et celui de la captation d'héritage.

C'est à partir de 1900 que l'on constate une explosion du roman policier. Le genre emprunte enfin au roman-feuilleton – que ce soit tel quel ou en les modifiant – d'autres éléments, sa « structure méfait-réparation, le héros détective-policier qui remplace le vengeur-redresseur de torts, l'univers (contemporain, lié à la ville et aux bas-fonds), [...], un système de personnages (victimes, agresseurs, justiciers²⁰⁵) ».

Cependant, pour se démarquer davantage, notamment à partir de Gaboriau, le roman policier remanie certaines de ses composantes empruntées au roman-feuilleton. Le code herméneutique apparaît, la structure du récit devient double, le récit de la progression de l'enquête permet de reconstruire le récit du crime et de ce qui s'est produit avant ce dernier, l'enquête a plus d'importance que le crime et un narrateur, compagnon du détective, donne les informations au lecteur tout en sachant ménager des effets de suspense et de pas tout dire à ce dernier. Il y a dans le roman policier une volonté de réalisme : l'intrigue se concentre sur la psychologie mais aussi la logique, ce qui élimine a priori le fantastique, le surnaturel, le hasard et les coïncidences. Remarquons enfin que la question de Destin ne se trouve pas dans le roman policier. Ce n'est pas

²⁰⁴ REUTER, Yves, *Le roman policier*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 17.

²⁰⁵ *Ibid.*, p 19.

étonnant, le policier c'est l'affaire des Hommes : si le Destin devait intervenir, cela poserait des problèmes pour juger les coupables et ce ne serait pas compatible avec cette volonté d'étudier et de comprendre la psychologie humaine. Pour finir, « l'intrigue se réduit progressivement à un centre : **méfait-enquête-réparation**²⁰⁶ ». Ces étapes de l'intrigue sont comparables à une investigation psychanalytique. Le patient subit un traumatisme, le psychanalyste enquête et réussit à soigner le malade. Alors que pour la psychanalyse le traumatisme est subi par une personne en particulier, pour le roman policier il s'agit d'un traumatisme vécu par la société tout entière. Le meurtrier met en danger l'ordre établi et donne l'exemple de la violence.

1.3.1. Les codes du policier

Le roman policier raconte donc deux histoires simultanément : celle de l'enquête et celle du crime. L'histoire du crime est la première à se produire mais le lecteur naïf n'a aucune information sur elle. «Sa caractéristique la plus importante est qu'elle ne peut être immédiatement présente dans le livre »²⁰⁷ guillemets après la citation et avant l'appel de note : à harmoniser sur tout votre texte . Avant de faire entrer le lecteur dans le vif du sujet et de lui révéler les pensées et les paroles et les actes des personnages, le narrateur doit d'abord passer par la phase de l'enquête. Ainsi, le lecteur apprend au fur et à mesure les éléments qui ont constitué le premier récit, celui du crime. Le roman à énigme est donc constitué d'une histoire essentielle mais absente et d'une histoire obligatoire pour arriver à la résolution de la première mais qui est jugée insignifiante par certains lecteurs et critiques.

Cependant, dans certains romans comme *Le Mystère de la chambre jaune* ou comme *Le Parfum de la Dame en noir*, l'histoire de l'enquête a toute son importance. En effet, le crime commis devient presque moins important que son explication – d'autant plus que ce crime est biaisé : la victime n'est pas morte lors de l'agression. Le crime peut même devenir le prétexte à la seconde histoire, au lieu de son sujet. Grâce au crime, le lecteur apprend que la victime et l'agresseur sont en réalité les parents du jeune détective Rouletabille, et cette révélation engage le roman dans une direction psychologique qui pourrait être celle du complexe d'Œdipe. Du côté de la victime, Mathilde Stangerson, également, il y a quelque chose d'intéressant qui se passe au niveau

²⁰⁶ REUTER, Yves, *Le roman policier*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 20.

²⁰⁷ TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Editions du Seuil, 1971-1978, p. 12.

psychologique, que l'on retrouve dans *Le Fantôme de l'Opéra* avec Christine et le fantôme, lequel serait pour elle, l'image d'un père. C'est parce que le roman est axé sur la seconde histoire qu'un jeu avec le fantastique est possible, puisque l'intérêt est de percer le mystère du crime. Ainsi, s'il paraît y avoir du surnaturel, l'enquête démentira cette hypothèse. Mais pour faire triompher la raison, il faut que le lecteur soit fasciné par ce qui est raconté dans la seconde histoire, qui est la zone de flou, la zone d'hésitation – hésitation que l'on retrouve aussi dans le fantastique –. Le temps de l'enquête est le temps où le lecteur fait des suppositions et où le lecteur est troublé par les témoignages des personnages ou les mauvaises déductions du compagnon du détective (comme c'est le cas pour Saintclair). C'est donc parce que le récit de l'enquête va s'interroger sur l'absence de récit du crime que cette première histoire va trouver une légitimité, et une explication rationnelle. De plus, le récit de l'enquête permet de sublimer le personnage du détective, ici, Rouletabille. Dans un tel cas, l'histoire de l'enquête paraît plus importante que celle du crime qui est inexistant dans cet exemple.

L'idéalisation du détective se trouve dans tous les romans policiers à énigme qui présentent des personnages de détectives avec une intelligence hors du commun tels que Sherlock Holmes ou Hercule Poirot. Ce n'est pas le crime qui est important mais la démonstration des qualités intellectuelles qu'ils convoquent pour résoudre l'affaire. C'est également ce qui est démontré dans les années 70 lors de la diffusion de la série télévisée *Colombo*. Ce n'est pas sur le crime que toute l'attention est maintenue puisque le spectateur sait d'ores et déjà qui a tué, mais bien sur les talents de déduction du détective. Ainsi, c'est la seconde histoire, celle de l'enquête, qui a toute l'importance.

Le roman-énigme est forcément parsemé d'indices qui permettront au détective et au lecteur de résoudre l'affaire. Les indices peuvent se présenter sous différente forme. Si l'on suit la répartition d'Yves Reuter²⁰⁸ nous avons les indices fictionnels qui sont soit matériels – comme des objets –, soit circonstanciels – comme les hypothèses que le lecteur peut émettre. Il y a ensuite les indices linguistiques, placés dans les dialogues – lapsus ou indices implicites. Pour finir, Reuter souligne l'existence de la catégorie des indices scripturaux – constitués d'anagrammes, de symétries, de jeux de mots ou de renvois textuels. Jacques Dubois²⁰⁹ étudie également les indices présents dans le roman à énigme ; de manière générale, l'indice n'est pas forcément flagrant, voire

²⁰⁸ REUTER, Yves, *Le roman policier*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 50.

²⁰⁹ DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 125.

presque anodin, puisqu'il est peu probable que l'assassin ait laissé derrière lui une preuve évidente de son identité. Cependant, l'indice se démarque par son incongruité. C'est le décalage par rapport à la réalité qu'il présente qui va activer les interrogations du détective, lequel va essayer de résoudre le mystère. L'indice présente l'histoire du crime, mais aussi celle du criminel, il constitue donc le point de contact entre les deux histoires : celle du crime et celle de l'enquête.

L'indice est si personnel, que dans *Le Fantôme de l'Opéra*, le fantôme, après avoir commis le meurtre de Joseph Buquet, vole la corde qui lui a servi pour tuer. Cependant, l'indice indique tout de même quelque chose puisqu'il interroge par son absence. Il peut induire en erreur : il peut servir à confirmer qu'il s'agit là de l'acte d'un fantôme. En effet, il est surprenant de retrouver un pendu sans sa corde. Mais le Persan, qui connaît bien Erik, devine qu'il s'agit de ce dernier. Ainsi, l'indice apparaît comme une sorte de fatalité, que ce soit par sa présence ou par son absence, qui ne peut que conduire au criminel.

En même temps que le détective, le lecteur mène aussi son enquête. Au lieu de s'apparenter au détective, il s'apparente au romancier qui met en place la fiction. En effet, de même que le détective cherche la faille dans l'entreprise du criminel, le lecteur, lui, cherche la faille dans l'écriture du romancier. Il guette les moments où ce dernier se trahira pour pouvoir recueillir des pistes sur le mystère à élucider. Mais, en faisant cela, le lecteur cherche également à démêler et à percevoir les manières dont l'auteur s'y prend pour dissimuler ou révéler des informations, ou pour perdre le lecteur dans le mystère. Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, le lecteur est perdu dès le début : il se retrouve avec un personnage que l'on prend pour un fantôme et que certains personnages désignent comme cela alors que le narrateur sous-entend dans l'avant-propos que ce fantôme n'est qu'un homme « [le fantôme] a existé, en chair et en os²¹⁰ ».

Étant donné que le plus important, dans le roman à énigme, est de conserver le mystère le plus longtemps possible, une des figures de style la plus importante est la paralepse, qui consiste à omettre ce qui aurait dû être dit selon une logique narrative choisie. Les anachronies le sont également puisque l'histoire du crime s'effectue au fur et à mesure des interrogatoires, des indices, des interprétations du détective dont les réponses ne reconstituent pas forcément les éléments du crime dans l'ordre. « Le discours final de l'enquêteur, qui réorganise et éclaire l'histoire du crime

²¹⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 7.

et celle de l'enquête, se constitue comme une importante analepse explicative qui est [...] la figure essentielle d'un genre fondé sur la rétrospection²¹¹ ».

Concernant les appels aux lecteurs par le narrateur qui l'incitent à résoudre l'enquête avant que l'enquêteur n'y parvienne, des intrusions de l'auteur dans la fiction, Yves Reuter parle de métalepses : elles « rappellent la part de jeu constitutive de ces romans »²¹². C'est ce que nous pouvons observer dans *Le Fantôme de l'Opéra*. En effet, en présentant le discours des personnages sur le fantôme qui le présente comme un être surnaturel, le narrateur appelle le lecteur à contribution pour démêler le vrai du faux et le mène à son parti, à savoir que le fantôme est un homme, et l'invite en même temps à élucider le mystère de cet homme-fantôme. Cependant, ce questionnement ne concerne pas la résolution d'un crime puisque la question est plutôt centrée sur : qu'est-ce que le fantôme ? Elle se concentre sur l'identité du fantôme et son paraître, mais aussi sur le paraître de son univers.

²¹¹ REUTER, Yves, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 53.

²¹² *Loc. cit.*

1.3.2. Recherche dans la psychologie humaine

Le roman policier approche donc l'Homme d'un point de vue psychologique mais aussi psychanalytique : souvent, le lecteur retrouve en son sein des références au mythe d'Œdipe. « Comment effectivement ne pas convoquer Œdipe dans ce genre qui réunit énigme et enquête, où l'on cherche à découvrir l'identité de chacun, où la faute est omniprésente, où les rôles sont proches et peuvent s'interchanger, où le détective se sait coupable à un degré ou à un autre²¹³ ? ». Ainsi par cette reprise du mythe et par l'enjeu du roman policier qui est la découverte de celui qui a commis une faute et sa punition, on pourrait comparer cette entreprise du roman policier à l'instauration d'une sorte de nouvelle mythologie, de nouvelle religion de l'Homme. La faute serait comparable à celle que commet Eve dans le Jardin d'Eden. Après l'époque de Nietzsche et la mort de Dieu, il faut cependant trouver une autre justice que la justice divine. C'est dans ce manque qu'interviennent le détective, et ses facultés intellectuelles supérieures aux autres hommes. Le roman policier illustre des scènes qui montrent à quel point le fonctionnement de l'esprit humain est complexe. Cette nouvelle sorte de mythologie assez réaliste va de pair avec l'industrialisation que connaît le siècle et donc la remise en question de l'Homme.

Enfin le roman policier instaure le soupçon comme moteur de l'intrigue. Tout le monde peut être coupable et ainsi il n'y a plus de certitude, jusqu'à ce que le détective résolve l'affaire à la fin du roman. Le lecteur ne peut pas se fier aux divers points de vue des suspects, ils peuvent tous mentir mais le lecteur peut aussi douter du narrateur lui-même. Le but de ce dernier étant de ne pas tout révéler tout de suite. Pour faire en sorte que le lecteur ne découvre pas tout sur le champ, il manipule son discours et nous manipule en même temps. De ce fait, le roman policier illustre particulièrement le siècle qui le voit naître qui est, lui aussi, marqué par des incertitudes.

La structure même du roman policier rappelle un événement psychanalytique qui est celui du traumatisme, du retour du refoulé. Le plus souvent, la victime n'est pas tuée sans raison. Dans certains cas, elle est tuée à cause d'un événement passé qui aurait été laissé dans l'ombre, mais dont le souvenir reviendrait dans l'esprit du criminel. Le tueur résoudrait son trauma en portant la main à la personne qui en est l'origine. La résolution de l'énigme quant à elle, travail de l'inspecteur, s'apparenterait à celui du psychanalyste qui essaie de comprendre la cause et l'origine du trauma.

²¹³ REUTER, Yves, *Le roman policier*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 121.

La victime est donc « origine du crime : on ne l'a pas tuée pour rien²¹⁴ ». Ainsi, l'énigme est placée du côté du secret puisque le mort ne peut pas parler, ne peut pas dire pourquoi il a été tué. L'enquête a donc un caractère rétrospectif, elle remue le passé pour trouver le non-dit qui a été scellé d'un commun accord tacite entre la victime et le criminel.

De même que la peste s'abat sur Thèbes tout entière, de même la faute du criminel se dissémine sur tous les suspects. Le roman policier illustre donc un phénomène social qui est celui de la création d'un bouc-émissaire. Ainsi, chacun s'accuse mais pour ne pas se retrouver seul et divisé, tous s'accordent pour trouver un coupable que tous les personnages présentent comme le coupable. « C'est [donc] en somme sur le vecteur tendu entre victime et criminel que chaque comparse cherche à se définir²¹⁵ ». Le genre policier illustre donc une crise du sujet, chaque personnage « avou[e] ses tiraillements et la méconnaissance qu'il a de soi »²¹⁶.

On voit bien l'effet du secret sur les personnages dans *Le Mystère de la chambre jaune*. En effet, à cause du secret que garde Mathilde Stangerson, à savoir la survie de son ancien mari Ballmeyer, elle ne peut pas épouser Robert Darzac et elle refuse de d'avouer que c'est Ballmeyer qui a attenté à sa vie. Un autre secret lié à l'identité et à l'enfance est également gardé, c'est celui des parents de Rouletabille. Ce dernier ne saura qu'à la fin de son enquête que Ballmeyer est en réalité son père et que Mathilde est sa mère. Rouletabille est donc plongé directement dans la résolution de son propre mystère, alors que le détective est plongé, en général, dans la résolution du mystère de l'Homme. Il est donc facile de comparer une telle situation à celle d'Œdipe, d'autant plus que Rouletabille rivalise d'intelligence avec son père et parvient à le battre pour sauver sa mère.

²¹⁴ DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 147.

²¹⁵ *Ibid.*, p 151.

²¹⁶ *Loc. cit.*

1.3.3. L'Autre dans le roman policier

Le fantastique a défini une nouvelle figure de l'Autre qui se trouve en nous-mêmes, l'étrange est à l'intérieur de nous et cet étrange peut prendre l'apparence d'un double, comme nous l'avons vu dans *L'étrange cas du Dr Jekyll et Mr Hyde*. C'est justement cet Autre que le roman policier va représenter puisque le criminel est comparable au double, au monstre ou encore au vampire que présente la littérature fantastique et représentent le mauvais côté, la part d'ombre et de mystère de l'Homme. Cependant, cette partie de l'Homme n'est plus un mystère dans le roman policier, qui se concentre plutôt sur certains ressorts psychologiques : pourquoi un homme peut-il venir à tuer ? Cet aspect psychologique est d'autant plus important que le détective qui est destiné à démasquer le coupable doit avoir recours à divers exercices intellectuels, lesquels nécessitent une raison hors du commun.

Par ailleurs, cette question du double et celle de l'identité est un thème très souvent exploité dans les romans policiers. Cela paraît évident puisque tout le roman policier ne consiste qu'à un rapport à l'autre dans une volonté de le découvrir et découvrir sa part d'ombre pour pouvoir répondre à la question : est-ce que ce suspect a tué ? Souvent, le lecteur se rend compte que chaque coupable aurait pu commettre le crime, souvent la morale n'en retiendrait pas certains. Ainsi, le lecteur retrouve cet Autre qui rôde au sein de chaque homme, et qui effraie, que présente la littérature fantastique. Seulement, dans le cas des romans policiers, la présence de l'Autre ne se montre pas par le biais de métaphores symbolisées par les monstres ou les fantômes. Cet Autre fait partie de chaque être humain. Il n'a donc pas une autre peau que la nôtre, il est un de nos composants. Il se révèle bel et bien dans la peau, dans le visage que tout être affiche chaque jour dans son quotidien et c'est peut-être en cela qu'il est bien plus effrayant que dans le fantastique. Dans le fantastique, par le biais des métaphores, le lecteur pouvait avoir une certaine distance avec le mystère de l'homme, ici ce n'est pas le cas, n'importe qui peut se révéler être un criminel. Le lecteur rencontre aussi un double dans le déguisement. Par exemple, dans *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Parfum de la Dame en noir*, le personnage de Ballmeyer prend les traits d'un agent de police nommé Larsan et dans le second roman, il emprunte l'apparence de Robert Darzac. Ainsi par ce jeu d'identité, « entre victime et agresseur ou entre enquêteur et agresseur. Les frontières s'estompent et l'on se demande constamment qui est qui, qui a fait quoi, qui est tel personnage »²¹⁷

²¹⁷ REUTER, Yves, *Le roman policier*, Malakoff, Armand Colin, p 120.

Le détective est celui qui interroge l'identité de chacun mais aussi l'identité humaine en général. Il est un peu comme un metteur en scène qui fait endosser le rôle de coupable et celui d'innocent à certains suspects au fil de ses déductions, mais il démasque toujours le véritable criminel et l'oblige à faire tomber le masque d'innocent qui lui avait été imputé par l'ignorance, au départ, du détective. Dans ce rapport du détective aux autres, il y a une forme de spectacle, de représentation : le détective est celui qui va raconter des histoires en émettant des hypothèses qui ne sont pas les bonnes mais qu'il raconte pour montrer que le meurtre est à la portée de tous. C'est le cas du personnage d'Agatha Christie : Hercule Poirot. Ou bien le détective n'a pas assez d'éléments pour émettre la bonne hypothèse du premier coup, il est donc obligé d'avancer par tâtonnements. Quoiqu'il en soit, il tient le rôle du créateur, de l'écrivain. Même s'il n'invente rien à la matière de l'histoire du crime, il choisit la manière dont il va la raconter, il choisit qui il va faire intervenir. Lui-même peut se déguiser et intervenir ainsi dans sa propre fable – on pourrait dire qu'il se mettrait presque au niveau du criminel puisqu'il arrive que ce dernier se déguise aussi – comme ce fut l'une des particularités de Sherlock Holmes.

Ainsi, le roman de Gaston Leroux s'inscrit dans la tradition des romans d'opéra tout en empruntant des codes au fantastique et en s'inscrivant dans la lignée des romans policiers. Cependant, nous avons aussi vu qu'il s'en détournait par des retournements de situation ou des facéties d'auteur. En effet, à côté de la passion d'un homme pour une voix de femme, *Le Fantôme de l'Opéra* nous présente la passion d'une femme pour la voix d'un homme et ainsi propose un sujet différent par rapport au roman d'opéra, même par rapport aux romans fantastiques – souvent vus par le prisme de perceptions masculines – à une analyse presque psychanalytique. En effet, cette voix d'homme exerce un ascendant similaire à celui du père et possède des caractéristiques qui la constituent en image de père de Christine. Ainsi, le sujet de cette étude est un sujet féminin. Cet aspect est d'autant plus intéressant à remarquer par rapport au genre policier dans lequel s'inscrirait le roman : souvent, c'est une femme qui est agressée et tuée, Edgar Poe dira d'ailleurs dans sa Genèse d'un poème que « la mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet au monde » - par ailleurs beaucoup de ses nouvelles²¹⁸ tournent autour de la mort d'une femme qui revient ou non sous la forme d'esprit-. Or chez Gaston Leroux, si la femme est bel et bien le sujet agressé, elle n'en meurt pas comme le prouvent le personnage de Mathilde Stangerson et celui de Christine Daaé. Il serait, dès lors, intéressant de s'interroger sur le rôle des personnages féminins,

²¹⁸ *Ligeia, Lenore, Morella, Annabel Lee.*

par rapport aux personnages masculins dans les romans de Leroux et en particulier dans *Le Fantôme de l'Opéra*. En effet, les personnages dans ce roman obéissent au fonctionnement des personnages du genre fantastique et du genre policier, mais pourtant, Gaston Leroux effectue un écart entre ces deux genres : le lecteur ne retrouve pas l'équivalent d'un Rouletabille dans *Le Fantôme de l'Opéra* par exemple, le rôle d'enquêteur reviendrait à celui du narrateur dont l'enquête se ferait avec une grande distance temporelle et sans observation du crime relatée ; il se contente d'une recherche de papiers et de témoins mais n'élabore pas d'hypothèses et ne se concentre pas sur des faits bruts, mais sur les témoignages du Persan en particulier. Le narrateur étant, avec le fantôme, un des personnages « manipulateurs » qui reçoit un traitement plus approfondis que les autres personnages que l'on pourrait qualifier de « marionnettes ».

1.4. Le roman populaire

Si l'on en croit Daniel Compère²¹⁹, le roman populaire serait un domaine de la littérature, et non un genre qui se démarquerait des autres genres par des caractéristiques. Le roman populaire est apparu au XIX^e siècle. Ce qui le caractérise n'est pas ce qui le construit, mais le lectorat aux mains duquel il parvient. Dans les années 1820 se produit une démocratisation de la lecture en France et dans les pays européens. C'est le moment où la littérature et la presse s'allient pour diffuser la lecture à un plus grand nombre. Cette action entraîne une nouvelle manière d'écrire, de publier et de lire. Les lecteurs n'ont plus le même rapport à un texte qui sort en feuilleton dans des journaux accessibles à tous que lorsqu'ils l'ont entier dans les mains. Ce format du livre entraîne une impatience de savoir la suite chez le lecteur, une impatience qui ne se trouvera assouvie entièrement que lorsque tous les épisodes auront été publiés. Malgré la dimension populaire qui fait que ces ouvrages ont longtemps été dédaignés, cette pratique était une manière de mettre le livre au centre des préoccupations de tous. Le livre exerçait une sorte de pouvoir sur ses lecteurs. La visée du lectorat serait donc la seule caractéristique de ces romans puisqu'ils peuvent présenter une grande variété de textes différents des uns des autres avec des codes différents. Par exemple, dans *Les Mystères de Paris*²²⁰ d'Eugène Sue, un événement important dans l'histoire du roman-feuilleton, il y a à la fois le roman picaresque puisqu'on voit l'évolution du héros, le roman du justicier avec le

²¹⁹ COMPÈRE Daniel, *Les romans populaires*, Paris, 2011, Presse Sorbonne Nouvelle, p 7.

²²⁰ Publié dans *Le Journal des débats* du 19 juin 1842 au 15 octobre 1843.

personnage de Rodolphe et le roman sentimental. Les lecteurs attendent avec impatience la suite de ce roman mais certains critiques le voient comme un danger puisqu'il décrit la corruption, les bas-fonds de Paris de manière réaliste. Il était bel et bien questions de propos triviaux allant jusqu'à la pornographie dans les contes en série du feuilleton Gil-Blas.

Cette vision des choses rejoint celle qu'avait l'élite de ce qu'on appelait le « bas » dans les feuilletons. La page du journal était divisée en deux : le haut et le bas, le haut concernait l'actualité et la politique et le bas les faits divers puis très vite les romans feuilletons. Parfois le feuilleton présentait des textes qui n'étaient pas du tout en accord avec la pensée divulguée dans le haut. Pour l'élite, le bas représentait le peuple, la prostitution, les crimes. Le feuilleton était un moyen pour le peuple de réfléchir contre le dogme imposé par l'élite. Le danger était réel pour l'élite puisque les citoyens se reconnaissaient dans la plupart des héros de romans populaires, comme ce fut le cas pour les personnages d'Eugène Sue. A partir du moment où un groupe de personnes trouve le discours qui parle d'elle, ce même groupe gagne du pouvoir.

Sous la Troisième République la presse populaire connaît une évolution exceptionnelle. On voit l'apparition de nouveaux journaux comme *Le Petit parisien*²²¹, *Le Journal des Voyages*²²², *Le Matin*²²³ *Le Journal*²²⁴ mais aussi de nouveaux romans-journaux tels que *Le Bon Journal*²²⁵ et *Les Veillées des chaumières*²²⁶. Entre 1860 et 1900, la littérature populaire gagne de l'importance puisque de nouveaux genres qui constituent ce domaine apparaissent : le roman judiciaire et le genre de la science-fiction, qui n'est pas encore nommé ainsi à l'époque.

Comme nous l'avons vu, il est difficile de cerner le phénomène du roman populaire comme s'il s'agissait d'un genre à part entière plutôt qu'un domaine, mais nous observons tout de même des constantes qui reviennent régulièrement dans ces romans.

²²¹ 1876.

²²² 1877.

²²³ 1884.

²²⁴ 1892.

²²⁵ 1885-1912.

²²⁶ 1877.

1.4.1. Les particularités du roman populaire

Dans son ouvrage, *La Civilisation de l'Opéra*, Timothée Picard rapporte les caractéristiques du roman populaire définies par Daniel Couégnas. Premièrement, il mentionne le « *privilège accordé à la narration*²²⁷ » par le romancier. L'une des raisons du lecteur à lire ce genre de récit c'est l'attente que celui-ci ménage. Le suspense est sans cesse relancé. Ensuite, vient le « *besoin d'illusion référentielle*²²⁸ », comme au théâtre, le lecteur doit oublier qu'il assiste au déroulement d'une histoire et se plonger dans l'action ; « le texte doit d'une certaine manière s'abolir en tant que texte²²⁹ ». Ce dernier point satisfait un autre point qui constitue la structure du roman populaire : le « *désir de reconnaissance*²³⁰ ». Ce qui explique le manichéisme des œuvres et les personnages stéréotypes qui incarnent de façon hyperbolique des vertus et des vices auxquels les lecteurs peuvent s'identifier, ou qu'ils peuvent identifier chez les autres.

Plus en détail, le roman populaire est un domaine constitué de plusieurs genres littéraires. Parmi ces genres on compte les romans d'aventures, le roman sentimental, le roman fantastique, et le roman policier.

La première branche, celle de l'aventure, repose sur trois particularités : l'exotisme du cadre, des rebondissements dans l'action et une série de dangers que court le personnage principal. Comme le roman populaire est constitué de plusieurs genres, « la branche de l'aventure », selon les termes de Marc Angenot, est un puzzle de différents sous-genres : le roman d'aventures, le roman historique et la science-fiction. Pour le premier, l'action se déroule la plupart du temps dans des pays peu connus ou inconnus. Faire se dérouler l'action dans des pays inconnus est une manière pour les romanciers d'aborder cet espoir qu'il existe quelque chose d'autre, un ailleurs meilleur que celui dans lequel le lecteur vit. En opposant cet ailleurs et notre monde, les auteurs élaborent forcément une comparaison, voire une opposition, entre le « même et [...] l'autre²³¹ ». Les personnages qui explorent ce nouveau monde, ont une certaine image de cet autre qui vit dans ces contrées et les possibilités dont il peut regorger.

²²⁷ PICARD, Timothée *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'Opéra*, Paris, Fayard, 2016, p.39.

²²⁸ *Loc.cit.*

²²⁹ *Loc.cit.*

²³⁰ *Loc.cit.*

²³¹ COMPÈRE, Daniel, *Les romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 84.

Le héros de roman d'aventures est souvent asocial. C'est un solitaire errant qui cherche à accomplir un but impossible à réaliser, comme les poètes romantiques étaient à la recherche d'un idéal. Ils représentent l'Homme qui cherche, lui aussi, par le jeu, à se détacher de sa finitude et à rentrer dans une sphère plus grande que sa condition d'Homme. La musique aurait ce rôle dans *Le Fantôme de l'Opéra* puisqu'elle est capable de transcender les objets, les lieux et les personnages. Elle permet d'accéder à un autre monde, mais un monde dangereux puisqu'il faudrait oublier son humanité comme le fantôme pour résider dans ce monde au-delà du réel.

Alors que l'exotisme du roman d'aventures est géographique et social grâce à la rencontre de nouvelles populations, celui du roman historique est temporel puisque le lecteur est projeté dans le passé. Le genre né dans le mouvement romantique en France sous la plume d'auteurs qui sont poussés par la volonté d'imiter Walter Scott. Ce n'est qu'avec Dumas que ce genre se popularise dans une volonté de transmettre le savoir au nouveau lectorat qui émerge peu à peu. Tout comme pour le roman d'aventures, le héros vit de nombreuses péripéties. Au lieu d'explorer l'Autre que l'on ne connaît pas, on étudie l'Autre que l'on connaît pour essayer de se définir soi et essayer de se repérer dans la société qui change et évolue. Bien que ce soit des événements et des personnages historiques qui soient mis en scène, les auteurs ou les lecteurs peuvent continuer à fantasmer ces réalités. C'est aussi à travers la vision que chacun construit d'une réalité passée que se construit et se définit le rapport à l'Autre. Le rapport à l'Autre dépend à la fois de l'Autre et de nous-mêmes.

La science-fiction est le troisième genre qui constitue la branche de l'aventure. L'exotisme y porte parfois sur deux plans : le plan géographique puisqu'on se retrouve dans l'espace au-delà des limites terrestres, et le plan temporel puisque le lecteur se retrouve dans le futur. Il s'agit d'un jeu avec l'Autre. Au lieu d'avoir peur de l'Autre et d'accentuer cette peur en le rapprochant d'eux les auteurs en font un sujet de jeu et se divertissent à imaginer comment l'Autre, mais aussi le « Je », sera dans des siècles plus tard. Le futur représenté par la science-fiction est plus ou moins éloigné qu'il permet aux lecteurs de prendre de la distance par rapport à leur image de l'Autre. Par la même occasion, cette distance permet aux lecteurs de s'interroger sur le « Je » et indirectement sur l'Homme lui-même et ses agissements, pour finir par s'interroger sur leur propre comportement. La science-fiction peut aussi être rassurante : elle illustre aux yeux du lecteur la survie de l'Homme dans des temps très lointains. Elle peut servir de consolation pour les lecteurs par rapport à la conscience de leur propre finitude. Les thèmes qui constituent la science-fiction proviennent des romans d'aventures et sont apparus au XIX^e siècle. Petit à petit les lecteurs ont remarqué que ces

thèmes se dirigeaient vers « des récits relevant d'un merveilleux fantastique²³² ». Ce sont ces romans qui seront appelés des récits de science-fiction.

Le Fantôme de l'Opéra comprenant une intrigue sentimentale comme sujet principal de son intrigue, nous allons à présent voir en quoi le roman sentimental et *Le Fantôme de l'Opéra* sont proches. Il s'agit d'un genre qui raconte l'évolution du sentiment amoureux vers une relation plus ou moins facile et durable de deux jeunes gens, ou du moins d'une jeune fille et d'un homme parfois plus âgé. Il s'agit d'un genre qui illustre le fait que les frontières « entre la littérature populaire et la littérature légitimée²³³ » sont poreuses. Le roman sentimental a longtemps été dédaigné par de nombreux lecteurs et auteurs en raison du lectorat et du cercle des auteurs qui était en grande majorité féminin. Sous cette étiquette de roman sentimental sont placés plusieurs sous-genres : le mélodrame et le roman érotique et la pornographie. Le mélodrame met en scène des héroïnes victimes d'événements de plus en plus importants jusqu'à ce qu'elles se retrouvent récompensées de leur courage et de leur volonté. Ce genre est proche du roman sentimental en général mais s'en distingue puisqu'au lieu de se concentrer sur les tribulations d'un couple, il insiste sur les malheurs d'une jeune fille, héroïne du roman, plus que sur son cheminement amoureux. Du côté des récits érotiques, teintés de gauloiseries ou pornographiques, l'accent est mis sur la relation sexuelle, les sentiments ne sont pas forcément décrits. C'est un genre encore méconnu puisqu'il n'était pas officiel. *Le Fantôme de l'Opéra* se rapproche du roman sentimental en cela qu'il montre l'évolution du couple de Raoul et Christine. L'amour des deux jeunes conduit à une relation durable puisqu'elle mène au mariage de Christine et de Raoul.

Malgré cette diversité de genres qui constitue le roman populaire, on relève un certain nombre de constantes. Par exemple, les auteurs ont souvent l'habitude de commencer leur roman par une scène d'ensemble comme un bal à l'Opéra, une soirée dans une taverne ou une réception pendant laquelle la plupart des protagonistes pourront être identifiés. Commencer le roman par une telle scène va de pair avec le but que se donne le roman populaire : rassembler des groupes de lecteurs non érudits autour du livre. Ces scènes de groupe en incipit illustrent le fait que tous peuvent accéder à la lecture et tous peuvent entretenir une relation de groupe, puisqu'ils sont lecteurs : ils sont sur le même pied d'égalité.

²³² COMPÈRE, Daniel, *Les romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 90.

²³³ *Ibid.*, p. 102.

C'est peut-être ce que déplore le fantôme de Leroux puisqu'il se trouve dans une dynamique tout à fait différente. Il considère que la musique d'Opéra est vulgaire mais que, seuls les initiés, peuvent parvenir à entendre le degré sublime de sa musique. Pour lui, il doit y avoir une sorte d'élite qui ne s'occupe pas de ceux qui ne comprennent pas puisqu'ils ne mériteraient pas de comprendre. Christine serait l'illustration de ce mélange social auquel les auteurs populaires veulent mener puisqu'elle est la seule à être autorisée à descendre dans le monde du fantôme. Elle est à la fois, selon l'expression du personnage, une femme « du ciel et de la terre » au même titre que le fantôme, jusqu'à ce qu'elle choisisse de vivre une vie d'épouse auprès de Raoul.

L'autre *topos* du roman populaire est le thème suivant :

« mystères de la naissance », « enfant supposé », avec ses développements obligés : pressentiment de la noble origine, noblesse de caractère « naturelle » de l'orphelin, voleuse d'enfants, signe de reconnaissance, complot pour frustrer l'enfant de ses biens, retrouvailles pathétiques.²³⁴

Dans le cas du *Fantôme de l'Opéra*, le mystère de la naissance du fantôme ne se déroule pas sur le même plan que certains personnages de romans populaires, comme la fille du Duc de Nevers dans *Le Bossu* de Paul Féval. Le vrai mystère n'est pas de savoir de qui il est le fils, l'identité de sa mère a peu d'importance, mais plutôt de savoir : comment un tel être a-t-il pu voir le jour ? Même si ce n'est pas un fantôme et qu'il l'affirme lui-même, il ne peut être ni un personnage réaliste ni vraisemblable. Il est un personnage symbolique d'une ou plusieurs idées.

Le roman populaire présente plusieurs variantes de la persécution de l'innocence de la jeune femme, que ce soit de la séquestration, de la violence ou une atteinte à sa pudeur. Dans le roman de Leroux, Christine se fait enlever et séquestrer par le fantôme. La thématique du viol est omniprésente renforcée par l'idée de l'insémination au moyen de la musique. Ce viol supposé serait comparable à ce qu'on a appelé le viol linguistique en parlant de Zilia et de Déterville des *Lettres d'une Péruvienne*. De la même manière que Déterville contrôle et pervertit les paroles de Zilia, le fantôme pervertit l'esprit de Christine puisqu'il sait pertinemment que sa voix hypnotise la cantatrice. Il s'agit de deux manières différentes d'illustrer le viol, ou du moins de le supposer. A partir de ce point-là, on pourrait faire l'analogie avec « le bas » du feuilleton puisque *Le Fantôme*

²³⁴ ANGENOT, Marc, *Le roman populaire*, Montréal, Les presses de l'université du Québec, 1975, p. 61.

de l'Opéra présente, ici, de la cruauté, de la perversité mais par un moyen détourné, sans parler de la cruauté du fantôme à tuer et torturer des innocents très facilement. Ces aspects du roman le rapprochent du théâtre Grand-Guignol qui a vu le jour à Paris à la fin du XIX^e siècle. Pour Marc Angenot, ce roman « n'est pas si éloigné de cette association du spectacle et du saignant²³⁵ ».

Les thèmes essentiels du roman populaire sont la Vengeance et la Récompense. Si le fantôme tue c'est pour se venger de « beaucoup de ceux de la race humaine » puisque, tel le Comte de Monte-Cristo il a été chassé et persécuté par les siens, jusqu'à sa propre mère. Il n'a pas été traité comme l'être humain qu'il était mais comme un monstre. Il a été utilisé pour faire le mal. Il prend sa revanche sur le monde à coup de meurtres mais aussi par son art puisqu'il se sert de son chant pour hypnotiser et conduire à la mort. Il se sert aussi de ces éléments pour se donner sa propre identité, une identité que les Hommes n'ont pas voulu lui donner. On retrouve dans le roman de Leroux la continuation de ce *topos* du roman populaire qui est la possibilité de rachat de l'antagoniste. Le fantôme a eu la possibilité de laisser partir Christine et Raoul et c'est ce qu'il a fait. Le narrateur, lui-même, incite au pardon de ce criminel : « Décidément il faut plaindre le fantôme de l'Opéra ! »²³⁶.

²³⁵ ANGENOT, Marc, *Le roman populaire*, Montréal, Les presses de l'université du Québec, 1975, p 99.

²³⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, coll « Le Livre de poche », 1959, p 342.

1.4.2. L'Autre dans le roman populaire

Le roman populaire donne une représentation de l'Autre par rapport à la société dans laquelle il vit. L'Autre dans le roman populaire c'est celui qui se trouve dans un rapport d'opposition avec la société pour reconquérir sa valeur sociale, tout en se différenciant de cette dernière. Certains, comme Rodolphe, le héros des *Mystères de Paris*, vont se battre contre une certaine forme de société pour défendre le peuple. Dans ce cas-là, ils sont des « héros prométhéens » selon la formule de Marc Angenot. Prométhée illustre une vérité à propos de la condition humaine : l'Homme se construit par l'opposition. Si les Hommes, dans la mythologie grecque ont pu avoir un meilleur mode de vie et leur indépendance, c'est grâce à Prométhée. C'est lui qui a volé le feu à Zeus et à donner leur liberté aux Hommes. Il s'est opposé au maître suprême. Dans la Bible, si les Hommes deviennent ce que nous définissons comme Hommes aujourd'hui, parce qu'ils se sont opposés à l'interdiction divine. Il s'agit, de nouveau, d'une opposition avec le maître suprême, autrement dit le créateur.

Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, Erik pourrait être Prométhée. L'œuvre du fantôme pourrait être comparée au feu que le Titan apporte aux Hommes. Elle ferait découvrir aux hommes une nouvelle forme d'art, un art sublime qui mènerait ce à quoi tendent les artistes : la transcendance. L'œuvre d'Erik est aussi comparable à la musique d'Orphée puisqu'il initiait aux mystères par son talent. Cependant, là où Prométhée accepte de faire don d'une vie nouvelle aux hommes, Erik, lui, le refuse. Il ne cherche que les initiés, ceux qui sont dignes d'entendre son art. Si l'on compare la structure de l'Opéra Garnier avec le Mont Olympe, on voit une autre différence dans l'opposition : ceux qui dominent sont les hommes et plus le créateur. Autrement dit, Erik est à la place des Hommes de Prométhée, et les personnages de Leroux se trouvent à la place de Jupiter : C'est la domination du haut sur le bas que l'on retrouve dans les feuilletons et qui faisait peur aux représentants du pouvoir. Le fantôme est donc à la place du peuple.

Dans le roman policier le personnage qui s'oppose à la société c'est le criminel puisqu'il crée le désordre dans la société. Mais c'est aussi le détective puisqu'il ne suit pas le mode de pensée de la société. S'il trouve la vérité c'est parce qu'il n'a pas la même intelligence que tout le monde. Néanmoins, il y a une différence fondamentale entre ces deux types de personnage : on suit le détective, mais on ne suit pas le criminel. Cela veut dire qu'avec le détective, le lecteur retrouve l'idée d'un maître supérieur, presque au-dessus de la condition humaine.

La question que poserait le roman populaire serait : puis-je exister sans l'Autre ?

La question se posait déjà avec le personnage du *Comte de Monte-Cristo* puisqu'il s'agit d'un personnage réduit à ne plus exister à cause de sa société. Sa revanche le conduit à se dresser contre l'organisation sociale et à devenir quelqu'un. A travers un tel personnage c'est le « je » contre tous qui existe. Au début du XX^e, on trouve encore cette vision dans les romans populaires. La littérature populaire fait exister cet individu qui existe par son opposition à la société en lui donnant un référent au travers des personnages tels que le Comte de Monte-Cristo ou Rodolphe des *Mystères de Paris*. De tels personnages réussissent à prendre la place qui leur revient de droit, du moins, pendant un instant. Dans le cas du personnage du fantôme de Leroux, il se dresse contre la société mais son but n'est pas de rester dans une perpétuelle confrontation avec elle, et sa confrontation n'a pas pour but de se venger mais de lui faire une place dans la société que ce soit par le moyen de la peur ou par le moyen du crime. Mais il n'obtient pas cette place et il en meurt.

Suite à la lecture de ce roman on peut se poser les questions : Erik a-t-il existé ainsi reclus de la société et refusé par la société ? Peut-on exister en étant seul ? Peut-on exister en marginal comme Erik ? Faut-il être avec la société ou contre la société pour exister ? Faire entendre sa voix permet-il de nous faire exister ? C'est un autre problème qu'« être ou ne pas être ». Le problème posé par le roman de Leroux est : que faut-il être ? Comment faut-il être pour exister ? D'un côté, une vie en communauté étouffe l'individu, de l'autre, une vie en marge fait disparaître l'individu aux yeux des autres. Si le Comte de Monte-Cristo n'avait pas réclamé son dû, par la vengeance, il serait toujours passé pour mort aux yeux des autres, il n'aurait pas existé. Pour exister faudrait-il, alors, se confronter au plus grand nombre ? Si tel est le cas, le fantôme a-t-il alors échoué parce qu'il désirait vivre comme tous les hommes ? L'opposition, c'est ce qui fait exister. La Commune de Paris, pour exister et pour assurer sa légitimité a dû se confronter au régime des Versaillais. Chaque mouvement Révolutionnaire doit s'opposer pour exister.

Le roman populaire traduit ce mouvement d'opposition qui devient un mouvement populaire avec l'évènement de la Commune de Paris. Mais il illustre aussi le problème qu'entraînerait le manque d'une opposition. Si tout le monde se rallie à la même idée, les hommes se regroupent en un bloc qui partage la même voix. Les individus oublient leur individualité et cela peut faire oublier qu'ils existent d'abord par eux-mêmes avant d'exister par le groupe. Il faut que la confrontation persiste puisque c'est à partir de la confrontation que des idées différentes et nouvelles peuvent émerger. Le fantôme de Leroux pourrait illustrer cette voix différente importante à préserver, la Voix de l'opposition. Il meurt à partir du moment où il veut adopter le langage de la société. S'il meurt ce n'est qu'en aspirant à une vie comme tous les autres, mais la fin du roman laisse planer un

certain doute quant à sa mort. Le lecteur peut toujours s'imaginer que le fantôme réside dans les sous-sols de l'Opéra même après l'annonce de sa mort. Dans ce cas, il vivrait en tant que Voix de l'opposition.

De ce point de vue, le roman populaire poserait la question suivante : faut-il que le mouvement d'opposition soit éphémère mais assez long pour permettre aux lecteurs de se rendre compte de qui ils sont pour exister ? Faut-il un mouvement perpétuel de confrontation pour que les individus n'oublient pas leur individualité ? Erik perd ce qui fait de lui un personnage du néant, mystérieux, et supérieur à partir du moment où il prononce son souhait d'être un homme comme tous les autres. Le personnage déçoit à partir de ce moment-là. Le roman répond à la question : qu'est-ce qui fait mourir cette voix ? On retrouve cette illustration d'une voix différente que celle de la société dans *La poupée sanglante* de Leroux, à travers le personnage de Bénédicte Masson qui est la voix du criminel mais aussi du fou.

Le roman populaire explore l'individu et ses possibilités d'existence dans une société qui évolue et qui ne peut plus avoir pour modèle le personnage romantique. Elle ne peut plus l'avoir pour modèle car c'est un personnage qui s'oppose à la société, certes, mais qui ne dépasse pas les entraves qu'elle lui impose. Le héros populaire, lui, s'oppose à ses entraves et les surpasse. La littérature populaire présente une autre image de l'Homme par rapport à la société. Elle présente aussi un nouveau langage sur l'environnement de l'Homme puisqu'elle réadapte le discours fantastique.

1.4.3. Le roman populaire et le fantastique

D'après Daniel Compère, il n'y a pas de différences entre le fantastique classique ou le fantastique que l'on trouve dans les romans populaires.

les thèmes [...] se caractérisent par la rupture des frontières entre vie et mort, animé et inanimé, rêve et réalité, hasard et détermination. Les types de personnages sont les mêmes également (le peureux, le sceptique, le témoin, l'être étrange, etc²³⁷.)

Nous trouvons ce mélange fantastique et populaire dès le milieu du XIX^e siècle. Dans des romans tels que les *Mille et un fantômes*²³⁸ de Dumas ou *Les Contes fantastiques*²³⁹ d'Erekmann-Chatrion. Bien que les romans fantastiques « classiques » et les romans populaires qui utilisent le fantastique reprennent les mêmes thèmes, il y a une différence entre le fantastique que l'on trouvait dès la naissance du genre et celui des romans populaires. Le fantastique classique, selon l'appellation de Daniel Compère, symbolise de violents états d'âmes en leur donnant une forme. Les fantômes sont les métaphores de la folie ou d'un traumatisme d'un personnage. Alors que « le fantastique populaire met en scène le monstrueux et des personnages dont la situation ou les pouvoirs sont parfois portés à leur paroxysme²⁴⁰ ».

C'est le cas pour le fantôme de Leroux dont les dons musicaux sont poussés jusqu'à la possibilité de transcender ce à quoi le personnage prête sa voix : Christine, les tonneaux, la gorge de la Carlotta, le petit sac de la vie et de la mort, les murs de l'Opéra. Le monstrueux du personnage est mis en scène tout comme ses pouvoirs puisqu'il a une apparence cadavérique et possède une tête de mort. Son caractère de reclus est aussi poussé à son paroxysme puisqu'il vit comme un mort sous les sous-sols de l'Opéra et dort dans un cercueil. Autre écart important avec le fantastique que Daniel Compère appelle classique : le fantôme de Leroux passe pour être un vrai fantôme alors qu'il est un homme.

On peut expliquer ce déplacement du fantastique par l'apparition progressive d'un discours policier avec les romans judiciaires, les romans à énigmes et les romans noirs. C'est ce discours qui est intériorisé à la place du fantastique, comme s'il y avait eu une rupture entre le surnaturel et le

²³⁷ COMPÈRE Daniel, *Les romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 99.

²³⁸ 1849.

²³⁹ 1860.

²⁴⁰ COMPÈRE Daniel, *op. cit.*, 2011, p. 99.

discours sur l'intériorité. Au début du XX^e siècle, il n'est plus nécessaire d'expliquer l'étrange de l'homme par un discours surnaturel, il faut un discours qui dit les choses telles qu'elles apparaissent dans un réel soutenu par l'observation scientifique.

Le fantastique populaire s'inspire des pratiques occultes qui se popularisent de plus en plus à l'époque, surtout du spiritisme. Il prend appui sur des croyances et une pratique partagées. Bien que le spiritisme ait un lien avec le surnaturel, il fait partie du quotidien de nombreuses personnes à cette époque. Le fantastique populaire représente donc une réalité de l'époque.

Parallèlement aux romans populaires qui manipulent le fantastique, apparaissent « les 'déTECTIVES de l'étrange' qui n'hésitent pas à se confronter aux forces surnaturelles²⁴¹ ». La notion de détective nous renvoie directement dans le domaine du roman policier. L'étrangeté est donc un phénomène réel dont on ignore tout et que seul le détective peut deviner. Pour qu'il y ait étrangeté, il doit y avoir incompréhension. Cette incompréhension place la victime qui subit ce phénomène dans une phase qui se situe entre réalité et surnaturel – et encore, la victime n'arrive pas à définir cette phase par ces termes, ni par d'autres. Lorsque des situations impensables se déroulent, le fantastique apparaît : une rupture se crée avec le monde tel qu'on le pense sans pour autant provenir d'un autre monde comme c'est le cas pour les fantômes, les vampires ou les monstres.

Cette énigme de l'étrange permet davantage de montrer que l'Homme est inquiétant car l'étrange et le mystère sont réels. Le policier et le roman populaire reprennent le fantastique et le dépouillent de ses éléments surnaturels. Ils remplacent le discours fantastique par un discours logique.

Si le but d'une œuvre artistique est de parler de l'Homme, en particulier de dévoiler son étrangeté, ce discours doit forcément évoluer avec son époque : le discours sur l'Homme au XVII^e siècle ne peut pas être employé tel quel au début du XX^e siècle. Il faut un discours qui convienne à la société. Le XX^e siècle fait naître une forte inquiétude pour le crime pour lequel les connaissances et la curiosité augmentent, ainsi que pour le commencement d'un nouveau siècle : les repères sont flous, ainsi que la direction que va prendre le siècle. Il faut adopter de nouvelles valeurs, qui déstabilisent la population. Cette inquiétude se traduit par la représentation, dans le roman, d'évènements inexplicables pour tous, excepté pour une seule personne : le détective. Ce

²⁴¹ COMPÈRE Daniel, *Les romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 99.

personnage, comme une sorte de divinité représentatrice d'un nouveau siècle, parvient à expliquer un évènement qui a la coloration du fantastique et à le démystifier.

Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, on trouve trois personnages de détectives. Premièrement le narrateur qui dévoile le passé et l'histoire du fantôme au lecteur, puis le Persan qui dévoile, lui aussi, le passé et l'histoire d'Erik mais au narrateur lui-même, et pour finir, le fantôme, puisqu'il dévoile le subterfuge de l'Opéra. Le fantôme dévoile la manière dont l'Opéra fait pour créer son imaginaire et capturer les spectateurs dans son rêve. Ces trois personnages tiennent un discours sur l'Homme. Le narrateur dévoile l'injustice humaine ; le Persan dévoile la cruauté et dans le cas d'Erik c'est le phénomène de création et d'illusion dans lequel l'Homme, comme dans le jeu ou comme dans le loisir, doit se perdre pour se détacher de l'idée de sa finitude.

Dans les romans populaires et policiers, le fantastique serait un phénomène qui peut se produire dans la réalité mais qui doit être expliqué par une personne en particulier. Cette personne est le justicier qui parvient à comprendre le phénomène fantastique grâce à une enquête et à son intellect supérieur aux autres personnages.

Après tout ce que nous avons vu, nous avons remarqué que la présence de l'Autre était importante pour se définir, soi. Le « je » et l'Autre sont des problèmes que l'art cherche sans cesse - et sous différentes formes - à résoudre. Les artistes donnent forme à ces concepts. Ils donnent une forme et un sens à l'existence humaine en cherchant justement ce sens. Ce rapport entre ces deux types d'individus ne peut être étudié que si on s'intéresse aux personnages d'une œuvre et aux liens que ces derniers entretiennent puisqu'ils sont l'illustration d'une réalité sociale. Ces rapports disent quelque chose sur la nature humaine. Nous allons donc à présent étudier les personnages du roman de Leroux et les liens qu'ils entretiennent entre eux.

Chapitre 2 : Le fantôme : différents visages, différentes identités

La première apparition du fantôme se fait dès le titre, dans le hors-texte. Il est désigné comme un personnage hors-cadre par l'auteur. Il est donc directement présenté au lecteur avec cette impression qu'il n'y a aucun intermédiaire qui est là pour faire les présentations. Avec son apparition, la première ambiguïté de ce personnage apparaît. Cette ambiguïté tient à une autre ambiguïté – qui peut être rapprochée de celle du fantôme – celle de l'auteur et du narrateur. Bien que ce ne soit pas malicieusement totalement assumé, les initiales dont le narrateur signe l'avant-propos « G.L.²⁴² » font penser, sans aucune doute, à celles de l'auteur-même Gaston Leroux.

Cependant, à cause de leur aspect lacunaire, il serait possible pour le lecteur de les compléter comme il le souhaite tant qu'il respecte les initiales. Ainsi, l'ambiguïté originelle entre narrateur et auteur est ici clairement illustrée. En cela, le créateur peut être rapproché de sa créature.

Le titre peut être considéré comme provenant de deux sources différentes et à la fois similaires : il s'agit de l'œuvre de l'auteur, ou ce serait le titre du compte-rendu fait par le narrateur – journaliste – de l'histoire du fantôme de l'Opéra. Dans le titre, le personnage apparaît sous la dénomination de « fantôme de l'Opéra », un groupe nominal qui convoque la dimension fantastique avec le terme « fantôme ». Le lecteur s'attend donc à découvrir un véritable fantôme. Le complément prépositionnel du nom « fantôme » indique l'appartenance du personnage à un lieu – qui fait écho aux personnages de fantômes qui hantent spécifiquement un lieu. Ce fantôme appartient donc à l'opéra Garnier. Ainsi, dès le début, le fantôme est situé dans un univers bien connu du lecteur. Un univers dont il a pris possession puisque tous deux sont soudés. Il est également placé dans un univers de légende et de croyance populaire ou de faits divers, puisque le fantôme de l'Opéra est tout d'abord un personnage qui prend naissance dans les « on dit » dont on ignore si les faits sont avérés ou non.

Ces « on dits » sur un certain fantôme prennent naissance suite à l'incendie de l'Opéra de la rue Le Peletier. Selon la familiarisation avec ces événements et cette rumeur, les lecteurs ont donc une certaine attente du personnage du fantôme. Selon la rumeur, celui qui a été surnommé le fantôme de l'Opéra aurait été un pianiste défiguré par le feu, ayant perdu sa fiancée – une danseuse – dans l'incendie. Ce pianiste se serait réfugié dans les sous-sols de l'Opéra et aurait continué l'œuvre qu'il

²⁴² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 12.

avait commencé pour son mariage. Dès le début, avec cette référence, le personnage est placé d'emblée dans l'ambiguïté et le paradoxe qu'il incarnera tout au long du roman : entre réel et irréel.

2.1. Le portrait du fantôme

Pour étudier le personnage du fantôme nous nous appuyons sur l'étude du personnage de Philippe Hamon et celle de Vincent Jouve. Il s'agit donc de présenter le personnage et les manières dont il est décrit, de dire à quel moment il apparaît, comment et pendant combien de temps, de repérer son importance dans le roman par rapport à d'autres personnages et d'étudier les rapports qu'il entretient avec les autres personnages, mais aussi avec le narrateur et le lecteur.

La notion de jeu – omniprésente dans le roman – se situe également dans les relations entre le fantôme et les autres personnages, entre jeu d'apparences et identité, tout en étant le lieu d'un jeu entre narrateur/ auteur et lecteurs. Le Fantôme de l'Opéra présente un jeu dans le discours de l'auteur au niveau du genre dans lequel il inscrit son roman. Il est possible de le ranger dans la catégorie des romans policiers, mais aussi du roman fantastique. Le jeu mis en place par le narrateur, quant à lui, se déroule essentiellement lors de la description du fantôme, de ses actes et des épisodes fantastiques du roman. Le narrateur joue avec ce fantastique puisqu'il l'instaure et le dément sans cesse. À travers le discours du narrateur, le fantôme peut être à la fois mort et vivant, passer d'une enveloppe corporelle à une enveloppe abstraite, passer d'ange à démon ; menant ainsi le lecteur dans un univers dont il doit douter de tout – même de la parole du narrateur – pour déceler la vérité. C'est au lecteur que revient la tâche de déceler les traits d'humour et d'ironie du narrateur pour savoir s'il se dirige vers la bonne voie ou non.

2.1.1. À travers la vision du narrateur

Pour Gaston Leroux, « le personnage est l'élément moteur²⁴³ » de l'histoire. C'est pourquoi il prend un soin particulier à établir les relations entre ses personnages. Ce qu'énonce Alfu à propos de Leroux, à savoir qu'« il veut rester leur metteur en scène, leur directeur²⁴⁴ » - volonté qui explique selon le critique la raison pour laquelle Leroux n'écrit pas souvent à la première personne, qui limiterait sa vision à « un seul acteur²⁴⁵ ». Cette volonté s'exprime pleinement dans le projet du Fantôme de l'Opéra, puisque le personnage du fantôme a un rôle qui s'apparente à celui d'un metteur en scène. De plus, l'action se déroule dans un Opéra ; lieu de l'incarnation artistique. Gaston Leroux construit l'image du personnage du fantôme et les relations qu'il entretient avec les autres personnages en adoptant une écriture qui se rapproche de celle du théâtre.

Le fantôme est un personnage à l'identité et à l'apparence instables, sa représentation change selon les personnages qui le définissent ou interagissent avec lui. Le fantôme entretient des rapports privilégiés et directs avec Christine, Raoul et le Persan. Les rapports avec Raoul sont antagonistes et penchent du protagonisme à l'antagonisme avec le Persan. À la manière d'un Père de toutes choses tel Odin, le fantôme entretient un rapport de dominant à soumis avec les personnages issus du personnel de l'Opéra. Ces rapports ballotent le fantôme d'un côté et de l'autre d'un paradoxe qui est mis en valeur par le regard que porte le narrateur sur le fantôme.

Dès qu'il apparaît, le fantôme n'a pas de nom, il est simplement désigné par une sorte de surnom qui caractérise un état – le fantôme – et son lieu d'origine – l'Opéra – comme à la manière du Monstre de Frankenstein qui est, lui aussi désigné par un état – le monstre – et par son origine – en l'occurrence son créateur, le Dr Frankenstein. Le personnage du fantôme est décrit au négatif par ce qu'il n'est pas

Ce ne fut point, comme on l'a cru longtemps, une inspiration d'artistes, une superstition de directeurs, la création falote des cervelles excitées de ces demoiselles du corps de ballet, de leurs mères, des ouvreuses, des employés du vestiaire et de la concierge²⁴⁶.

²⁴³ ALFU, *Gaston Leroux, parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 1996, p. 54.

²⁴⁴ *Loc.cit.*

²⁴⁵ *Loc.cit.*

²⁴⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 7.

Le fait de commencer par la réfutation de l'hypothèse du fantôme comme légende ou superstition permet au narrateur de faire passer le personnage du fantôme ayant existé, ou du moins qui aurait pu exister. Malgré le fantastique qui envahit le personnage, grâce à la réfutation immédiate de cette thèse, le lecteur reste attentif et voit le personnage du fantôme comme aussi vraisemblable d'exister que Madame Bovary. Le lecteur est mis dans la situation d'attente d'un lecteur de roman policier, il attend la fin où tous les tours du fantôme et leur fonctionnement seront révélés.

Cette première apparition du fantôme se fait dans un temps postérieur à la vie du fantôme : celui de l'enquête du narrateur. Ce dernier cherche à prouver que le fantôme de l'Opéra a « existé en chair et en os²⁴⁷ ». Bien que le fantôme ait été présent depuis le titre, sa première apparition en présence se trouve dans l'avant-propos, dans lequel il apparaît sous la forme d'un cadavre.

On se rappelle que dernièrement, en creusant le sous-sol de l'Opéra, pour y enterrer les voix phonographiées des artistes, le pic des ouvriers a mis à nu un cadavre ; or, j'ai eu tout de suite la preuve que ce cadavre était celui du fantôme de l'Opéra²⁴⁸ !

Pour le moment, cet élément de description ne contredit pas la thèse que le fantôme est véritablement un fantôme, puisque pour qu'un spectre apparaisse, il faut nécessairement un cadavre. Cependant, dans l'avant-propos, avant de parler du cadavre du fantôme, le narrateur instaure le paradoxe qui constituera le fantôme. « Le fantôme de l'Opéra a existé [...] en chair et en os²⁴⁹ ». L'association du terme « fantôme » avec le verbe « exister » suppose que le fantôme a existé sous la forme suivante « en chair et en os ». Une attestation paradoxale puisqu'un fantôme n'est que brouillard ou néant – il n'a aucune enveloppe corporelle, il est inconsistant. Ce paradoxe est exacerbé par l'utilisation du passé composé avec le terme « fantôme ». L'emploi de ce temps suppose qu'il s'agirait d'un fantôme qui n'existe plus, or un fantôme ne peut pas cesser d'exister puisqu'il apparaît à la mort d'un corps vivant et la mort est éternelle. Le narrateur donne la solution dans la présentation qu'il fait du fantôme : c'est un personnage qui « se donnât toutes les apparences d'un vrai fantôme²⁵⁰ ». Cette description impose un univers de référence fantastique auquel le fantôme ne correspond que par le nom qu'on lui donne, et non par son état. L'état de fantôme du

²⁴⁷ *Loc.cit.*

²⁴⁸ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 11.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 7.

²⁵⁰ *Loc.cit.*

personnage est donc factice. La concession annoncée par « bien que » illustre bien le paradoxe qui compose le fantôme.

Malgré cette explication, l'attestation du narrateur reste problématique et paradoxale puisqu'un fantôme qui fait semblant d'être un fantôme n'en n'est pas, donc il n'existe pas en tant que fantôme. Le lecteur peut avoir du mal à prendre pour sérieuse la parole du narrateur de ce fait, il peut aussi ne pas croire que le cadavre trouvé dans les sous-sols de l'Opéra soit véritablement le fantôme de l'Opéra. Le narrateur s'oppose à tous les avis de ses congénères et il est le seul à qui il est « indifférent que les journaux racontent qu'on a trouvé là une victime de la Commune²⁵¹ ». Il n'y a que le narrateur qui assure que c'est le cadavre du fantôme. Le lecteur est en droit de douter de sa parole, puisque c'est son récit à lui et il le traite de la manière qu'il veut. Quoiqu'il en soit, la mention de l'avis des journaux permet d'inclure une autre dimension au sein du personnage même du fantôme, une dimension historique : celle de la Commune de Paris que les lecteurs connaissent très bien et qui reste encore vivace à l'époque du roman. Il renvoie ainsi à tout un univers de contestation portée par le peuple contre un pouvoir installé. Avec cette question de rébellion, le lecteur peut s'attendre à ce que le personnage du fantôme s'inscrive dans une dimension romantique.

Il est étonnant qu'au cours de cet avant-propos, le destin du cadavre du fantôme soit mis de côté : « mais nous reparlerons de ce cadavre et de ce qu'il convient d'en faire²⁵² ». Malgré le fantôme, l'énigme et le mystère que ce dernier contient prennent plus d'importance aux yeux du narrateur que lui. Ce n'est pas ce que le fantôme est maintenant qui intéresse le narrateur, c'est ce qu'il fut de son vivant et comment il le fut. Lorsque le narrateur sort de l'avant-propos, il n'assume plus pendant un certain temps la responsabilité de la description de son personnage et la cède aux personnages, en particulier à Joseph Buquet.

Le narrateur suit même un autre chemin que celui de l'avant-propos ; il remet en question l'existence du fantôme en éprouvant le doute du lecteur :

Au fond, qui l'avait vu ? On peut rencontrer tant d'habits noirs à l'Opéra qui ne sont pas des fantômes. Mais celui-là avait une spécialité que n'ont point tous les habits noirs. Il habillait un squelette. Du moins, ces demoiselles le disaient²⁵³.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

²⁵² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 11.

²⁵³ *Ibid.*, p. 15.

Alors que le narrateur avait affirmé que le fantôme n'était pas l'imagination des « demoiselles du corps de ballet », ici, il revient à cette idée en émettant l'hypothèse ; par sa question rhétorique, que peut-être bien, le fantôme n'existe pas. Pourtant, dans un deuxième temps, il explique que le fantôme a une particularité par rapport au groupe auquel il le mélange, l'habit noir du fantôme « habillait un squelette ». Mais, il ne prend pas la responsabilité de ces propos et insiste sur le fait qu'il ne rapporte que ce qu'en pensent le corps de ballet. Par ce procédé, le narrateur fait du fantôme un personnage de superstition auquel croit une poignée de gens. Tout au long du roman, il profilera cette présentation paradoxale du fantôme comme un personnage ayant existé et un personnage de superstition ou fantastique.

Avec son habit noir, le fantôme apparaît comme un personnage baroque du macabre. Son vêtement noir est à la limite du cliché et rappelle Dracula qui, lui aussi, est vêtu de noir. Cependant, le vêtement noir du fantôme est intéressant dans la manière dont le narrateur l'utilise puisqu'il permet au fantôme de se fondre parmi un groupe d'hommes : « on peut rencontrer tant d'habits noirs à l'Opéra qui ne sont pas des fantômes ». Juste avant, le narrateur avait présenté le fantôme comme un homme imitant un fantôme, mais aussi comme un fantôme imitant un homme – ce que les habits noirs pourraient lui permettre :

Ce fantôme en habit noir qui se promenait comme une ombre du haut en bas du bâtiment, qui n'adressait la parole à personne, à qui personne n'osait parler et qui s'évanouissait, du reste, aussitôt qu'on l'avait vu, sans qu'on pût savoir par où ni comment. Il ne faisait pas de bruit en marchant, ainsi qu'il sied à un vrai fantôme²⁵⁴.

À travers cette métaphore in absentia, le fantôme apparaît comme un être qui ne serait pas un fantôme puisqu'il imiterait « une ombre », puis, d'homme imitateur, il passe à fantôme imitateur d'homme « ce revenant habillé comme un homme du monde ou comme un croque-mort²⁵⁵ ». L'habit noir permet donc de le confondre avec un homme et réduit son aspect fantastique en le comparant à un référent que le lecteur peut trouver dans sa réalité ; le fantôme devient vraisemblable.

²⁵⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, pp. 14-15

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 15

Dans la suite, le narrateur continue à remettre en question l'existence du fantôme « Tout cela était-il sérieux ? » avant de léguer la responsabilité de la description de l'aspect du fantôme – qui sera sa réelle apparence – à Joseph Buquet.

La vérité est que l'imagination du squelette était née de la description qu'avait faite du fantôme, Joseph Buquet, chef machiniste, qui, lui, l'avait réellement vu. Il s'était heurté, – on ne saurait dire « nez à nez », car le fantôme n'en avait pas, – avec le mystérieux personnage [...] et avait conservé un souvenir ineffaçable de cette vision²⁵⁶.

Le narrateur reprend pourtant à son compte un élément de description donné par le machiniste : l'absence du nez du fantôme. Il s'approprie cette donnée par l'emploi de l'ironie qui dévoile son humour ; l'ironie ne saurait appartenir à Joseph Buquet puisqu'il a été terrifié par le fantôme. Le lecteur peut donc prêter foi, à priori, à cet élément de description. La présence du narrateur transparaît également à travers les italiques. Elles sont notamment employées dans la mention du manque de nez chez le fantôme : « *l'absence* de ce nez est une chose terrible à voir²⁵⁷. ». L'absence du nez du fantôme est assumée à deux reprises par le narrateur.

Cependant, les italiques servent aussi au narrateur à tromper le lecteur et à le placer dans une ambiance de doute propre au fantastique. Par exemple, il l'emploie pour appuyer la description du fantôme par Papin « *à hauteur de tête, mais sans corps, une tête de feu*²⁵⁸ », plutôt pour semer le doute dans l'esprit du lecteur que pour assumer cette description du fantôme, puisque le lecteur découvrira par la suite que ce n'est pas du tout l'apparence du fantôme. Le lecteur est plongé dans la confusion concernant le fantôme, qui est le personnage éponyme et principal du roman. D'une image claire – un cadavre – il passe à une représentation floue et marquée de tous les possibles comme une feuille blanche sur laquelle un écrivain ou un artiste s'apprête à donner corps à son œuvre. Le fantôme, jusqu'à ce que le narrateur fasse une description qu'il assume lui-même restera un contenu incertain pour le lecteur ; et peut-être même après encore.

L'environnement dans lequel est placé le fantôme dans le troisième chapitre prête une fois de plus à confusion sur le fait s'il s'agit d'un homme ou d'un fantôme. Le fantôme apparaît comme

²⁵⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 15

²⁵⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 16.

²⁵⁸ *Loc. cit.*

l'un des convives au banquet de départ des deux anciens directeurs. Il s'agit d'un environnement assez mondain puisque des aristocrates y assistent et puisque le banquet se déroule dans un lieu bourgeois. Dans l'Opéra Garnier, où tout est spectacle, le fantôme devient un spectacle à son tour, dès qu'il est aperçu par la foule assistant à l'hommage pour le départ des deux directeurs :

Et l'on riait, et l'on se bousculait, et l'on voulait offrir à boire au fantôme de l'Opéra ; mais il avait disparu ! Il s'était glissé dans la foule et on le rechercha en vain, cependant que deux vieux messieurs essayaient de calmer la petite Jammes et que la petite Giry poussait des cris de paon²⁵⁹.

La réaction euphorique des invités est décrite avec humour par le narrateur. Cette réaction est paradoxale puisque s'il s'agit d'un fantôme, il ne peut pas boire ni manger puisqu'il est immatériel. Par rapport à l'excitation générale, le lecteur peut déduire que le fantôme fascine et mène jusqu'à une certaine ivresse ou folie les personnages.

Lors du banquet, le narrateur élabore une description du fantôme dans un champ lexical macabre, dans lequel celle de Joseph Buquet s'était élaborée. L'absence du nez du fantôme est à nouveau répétée et apparaît si importante que le narrateur se sent obligé de corriger le discours intérieur de M. Moncharmin. Pour ce dernier, le nez est transparent mais le narrateur « [ajoute] que cela pouvait être un faux nez. M. Moncharmin a pu prendre pour de la transparence ce qui n'était que luisant. Tout le monde sait que la science fait d'admirables faux nez pour ceux qui en ont été privés par la nature ou par quelque opération²⁶⁰. ». En corrigeant la parole de M. Moncharmin, le narrateur dévoile la nature du paradoxe du fantôme ; le fantôme est paradoxal grâce à la technique. Comme un roman policier, le narrateur délivre des indices, que le lecteur détective doit récolter pour pouvoir deviner la solution de toute l'affaire à la fin. Comme son nez, le fantôme est un être d'artifice et n'est pas ce qu'il prétend être. Ce manque de nez est tout aussi anormal que le trop plein de nez de Cyrano qui est, lui aussi, un élément important de l'aspect du personnage et de l'œuvre même.

La description du fantôme lors de la cérémonie des adieux est à lier avec celle lors de son apparition au bal masqué. C'est la deuxième fois que le fantôme s'affirme en publique et fait sensation avec pour but de se montrer. Le terme qui lui est attribué « monstre » est d'ailleurs en lien

²⁵⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 39.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 41-42.

avec cette thématique du regard, puisqu'il provient du latin *monstrare* dont l'une des traductions possibles est « montrer ». De cette manière, le fantôme justifie sa qualité de « monstre ».

C'est sous l'aspect d'un être surnaturel, celle d'un monstre, qu'il apparaît aux yeux du public qui assiste au bal. Le fantôme est de nouveau décrit par le narrateur par des mots qui ont trait avec le champ lexical du macabre et celui du surnaturel. Sa description est gouvernée par le même paradoxe puisque le narrateur le fait passer de personnage surnaturel à personnage dont le fantastique est factice. Il le nomme par le terme de « personnage » comme si la manière dont paraissait le fantôme n'était qu'un costume et qu'il s'agissait d'un homme tout à fait naturel. Pourtant, le narrateur relève « l'aspect macabre » du fantôme. Par le terme « aspect » dont la définition du cnrtl est la suivante « la vue, le spectacle de quelque chose », le fantôme devient à nouveau un spectacle, une animation pour le public. Le lecteur a l'impression de se retrouver au théâtre. C'est d'autant plus le cas lorsque le narrateur prête attention au costume du fantôme. « Ce personnage était vêtu tout d'écarlate avec un immense chapeau à plumes sur une tête de mort²⁶¹. ». Le lecteur ne quitte pas cette dimension théâtrale dans la suite de la description puisque la tête de mort du fantôme apparaît comme un simulacre « Ah ! la belle imitation de tête de mort que c'était là²⁶² ! ». Le narrateur met en doute la véracité de cette tête de mort en l'assimilant à un pur produit de *mimésis*, comme s'il ne s'agissait que d'une œuvre d'art, d'une pièce de costume de théâtre.

Il est possible pour le lecteur de se questionner sur la tête de mort qu'a pu voir Raoul au cimetière : s'agissait-elle d'une vraie ou non ? Du fait du contexte dans lequel est placé le fantôme – le bal masqué de l'Opéra où tout n'est que simulacre et spectacle – les personnages sont persuadés, eux aussi, qu'il ne s'agit que d'un costume. Ces derniers se pressent autour du fantôme et lui demandent chez qui il a fait faire son costume :

Les rapins [...] lui demandaient chez quel maître, dans quel atelier, fréquenté de Pluton, on lui avait fait dessiné, maquillé une aussi belle tête de mort ! La « Camarde » elle-même avait dû poser²⁶³.

La même idée de *mimésis* est développée puisqu'il y forcément eu un modèle pour la tête de mort qui n'est d'autre que la « Camarde », autrement dit, la Mort. Malgré le fait que ce ne soit

²⁶¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 123.

²⁶² *Loc. cit.*

²⁶³ *Loc. cit.*

qu'une imitation, cette œuvre d'art revêt un caractère extraordinaire puisqu'un artiste aurait su rendre l'image fidèle de la Mort, un modèle qu'il n'a pas eu en face de lui directement. L'artiste aurait été devant l'invisible. Cet artiste supposé, du fait de son art, est obligatoirement associé à un domaine surnaturel par les personnages puisqu'il a effectué son travail dans un « atelier fréquenté de Pluton²⁶⁴ ». Cette supposition fait passer le personnage du fantôme dans un univers macabre, mythique et fantastique puisqu'il serait entré dans le monde de Pluton pour se faire faire cette tête de mort. Le fantôme est également rattaché à un univers épique puisque les grands héros d'épopée tels Ulysse et Énée sont descendus aux Enfers. Néanmoins, dans le cas du fantôme, étant donné son apparence, il se trouverait plutôt du côté des monstres qui peuplent les Enfers, tels les Érinyes, Méduse ou Charon, que des héros. Le fantôme est un personnage qui se donne en représentation dans tous les genres littéraires/ théâtraux.

Si ce que porte le fantôme est un simulacre, le fantôme fait corps avec lui puisque le narrateur casse toute frontière entre le costume et le fantôme en parlant de la « main de squelette²⁶⁵ » du personnage. Le lecteur se pose donc la question : s'agit-il d'un costume ou de la véritable apparence du fantôme ? Dans ce cas, quel statut lui donner ? De la définition, le fantôme passe à l'indéfinition et ainsi de suite tout le long du roman. Cependant, le narrateur laisse le doute quant à cette main par la préposition « de » qui introduit le comparant. S'agit-il de la main directe du fantôme, ou s'agit-il d'un simulacre ? Dans la suite de cette description du fantôme, les frontières entre le comparant supposé, la Mort, et le personnage se désagrègent. L'« emprise des ossements²⁶⁶ » du fantôme devient directement « l'emprise forcenée de la Mort²⁶⁷ ». Cependant, à la fin du bal, le fantôme ne redevient qu'« un funèbre personnage²⁶⁸ », comme s'il regagnait les planches du théâtre et rentrait de nouveau dans le monde du simulacre.

Le personnage du fantôme devient le terrain de jeu du narrateur, comme l'explique Isabelle Casta :

Leroux joue ici sur la polysémie du verbe *exister* ; si un fantôme existe en tant que tel, nous basculons dans le registre du fantastique. Mais un fantôme n'a plus de corps : il est le spectre immatériel du corps de jadis, le cadavre qui le renvoie dans le monde des vivants comme un remords, un mauvais rêve. Donc, le fantôme par essence, est décorporé. D'où vient alors cette

²⁶⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 123.

²⁶⁵ *Loc. cit.*

²⁶⁶ *Loc. cit.*

²⁶⁷ *Loc. cit.*

²⁶⁸ *Loc. cit.*

précision, qui ruine l'assertion première : « Oui, il a existé, en chair et en os » ? Nous sommes en plein paradoxe logique, puisque la chair et l'os appartiennent au monde corporel, monde de la densité, du poids, de la finitude. Ainsi, le « vrai » fantôme n'existe pas, lui qui n'aurait plus à composer avec la matière et les lois naturelles. Cette « ombre » dont parle Leroux serait le moi idéal du fantôme, son moi contingent restant bien prisonnier de l'affirmation « Le fantôme [...] a existé. ». L'affirmation de l'existence est une menace radicale sur l'être-fantôme, puisqu'il est renvoyé à cette vie, ce poids charnel qui le rive à la terre, sans plus rien de l'ectoplasme diaphane et diaboliquement libre que suggérerait le champ sémantique du mot *fantôme*. Exister revient donc à dire que la mort reste à venir et que le corps d'Erik, vrai corps d'un personnage fictif, se défera dans la terre au même rythme et selon les mêmes normes que n'importe lequel de ses frères humains²⁶⁹.

Le narrateur joue souvent avec le corps du fantôme comme c'est le cas lorsque Christine et Raoul se trouvent sur les toits de l'Opéra, mais aussi lorsque le fantôme se trouverait face à Raoul dans sa chambre. Dans ce cas, le corps du fantôme fusionne avec la nuit.

Le corps d'Erik bien souvent se métonymise ou se prolonge par ce qui est encore lui et déjà autre chose, ailleurs : des objets, ou des caractéristiques, deviennent le signe du corps dont ils émanent, signe emblématique au sens du blason, signe de reconnaissance parmi les autres personnages, et signe du plaisir d'écrire²⁷⁰.

Ainsi, « pour gommer, ou tenir à distance, la proxémie de moins en moins cachée d'Erik, la narration l'assimile à la nuit, le fond dans le décor spatio-temporel comme s'il suffisait d'une hypallage pour frapper d'inanité sa vindicte et ses pouvoirs²⁷¹. ». Mais, en fusionnant avec son discours, le narrateur fait fusionner également le fantôme avec l'Opéra. Cette fusion permet au fantôme d'en opérer une autre, celle du réel et de l'imaginaire – monde de l'Opéra. Ainsi, ce personnage peut faire de la réalité un artifice et de l'artifice, du réel ; de même que le narrateur peut faire du fantôme un personnage surnaturel, tout comme un personnage du réel. Le fantôme est un

²⁶⁹ CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, édition librairie lettres modernes, 1997, p.23.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 29.

personnage manipulé par le narrateur de telle sorte qu'il présente au lecteur un jeu qui le conduit dans un jeu de va-et-vient entre doutes et certitude.

2.1.2. À travers la description des autres personnages

La description du fantôme par les personnages relève du champ lexical de la mort. Le narrateur le fait remarquer avec ironie, « il avait, naturellement, une tête de mort²⁷². ». L'adverbe « naturellement » amène la mention de la tête de mort du fantôme de manière évidente, à tel point que le lecteur aurait pu le deviner avant et percevoir dans cette description que ce n'est pas un hasard et qu'il s'agit d'une construction.

Dans les propos des personnages, le fantôme est aussi lié à ce champ lexical de la mort. Dans la description de Joseph Buquet, le fantôme

est d'une prodigieuse maigreur et son habit noir flotte sur une charpente squelettiques. Ses yeux sont si profonds qu'on ne distingue pas bien les prunelles immobiles. On ne voit, en somme, que deux grands trous noirs comme au crâne des morts. Sa peau, qui est tendue sur l'ossature comme une peau de tambour, n'est point blanche, mais vilainement jaune ; son nez est si peu de chose qu'il est invisible de profil, et *l'absence* de ce nez est une chose horrible à voir. Trois ou quatre longues mèches brunes sur le front et derrière les oreilles font office de chevelure²⁷³.

D'après Laure Helms qui réfléchit à la question du personnage, l'accent est plutôt mis par les romanciers sur la description du regard. Ici, c'est le manque du regard, en plus du manque du nez, qui est une particularité du fantôme. Ces deux absences d'éléments nécessaires pour être considéré appartenir à l'humanité et être apparenté à un être vivant font du fantôme un être étrange, fantastique. Il y a un manque de vie apparent chez ce personnage, manque souligné par son apparence. Ce qui rend terrible le manque dont le fantôme est touché c'est qu'il est anormalement visible. C'est un manque crucial qui ne devrait pas être, c'est pour cela que les personnages se sentent mal à l'aise face à la vision de ce vide ; un vide d'humanité.

²⁷² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 15.

²⁷³ *Ibid.*, pp. 15-16.

La chevelure du fantôme est elle aussi absente ce qui accentue l'apparence du crâne d'un fantôme avec une tête de mort. La béance dont le fantôme est touché fait de lui un personnage fantastique. Il est possible d'apparenter le fantôme à la Mort puisque cette dernière est aussi la béance de quelque chose ; elle est le vide de la vie alors que la vie contient toujours la mort, suggérée, en elle. L'absence de prunelles, trop dissimulées pour les percevoir, déstabilise Joseph Buquet puisqu'il ne peut regarder dans l'âme de l'autre – puisque les yeux sont le reflet de l'âme –, ni même essayer de la percevoir, il ne rencontre que les ténèbres comme si c'était des ténèbres insondables qui constituaient l'âme du fantôme. Le fantôme n'est pas le seul personnage de Leroux qui est caractérisé par le manque. Isabelle Casta nous rappelle que « Rouletabille [est] l'homme sans nom et Gabriel, l'automate amoureux d'une autre Christine²⁷⁴ », autrement dit, tous manquent d'un élément d'existence, pour Rouletabille c'est un signe d'identification de la part de ses parents et des autres et pour Gabriel c'est le manque d'une humanité et d'une conscience.

Le fantôme est décliné dans une autre forme avec le discours du pompier Papin qui aurait vu le fantôme suite à une mésaventure. Il affirme qu'il a « vu s'avancer vers lui, à hauteur de tête, mais sans corps, une tête de feu²⁷⁵ ! ». Il s'agit d'une description très différente de celle de Joseph Buquet qui, cependant, comporte une similarité : celle du manque dont est affecté le fantôme. Ici, il s'agit du manque du corps ; il n'a qu'une tête. Cette tête a aussi quelque chose de surnaturel puisqu'elle est en flamme, mais elle est loin de la tête de mort qui est souvent prêtée au fantôme. Avec une telle description, le lecteur peut, néanmoins, associer le fantôme au même domaine que ce que permet la description de Joseph Buquet : celui des Enfers. Plus loin, dans le roman, le lecteur rencontre le personnage du tueur de rats de l'Opéra. Le lecteur se rend compte à ce moment que la description de Papin correspond mieux à ce dernier qu'au fantôme. Un autre jeu du narrateur qui illustre le fait que dans l'Opéra tout est possible. Un homme peut être un fantôme, un homme peut n'avoir aucun corps et un homme peut en devenir un autre. En brouillant sa propre identité, le personnage du fantôme brouille les pistes, il dérange les repères des personnages qui évoluent au sein de l'Opéra. Au début du roman, son identité n'est en aucun cas délimitée. Il teinte les lieux qu'il occupe de sa particularité : le manque ; puisque dès qu'il est dans sa loge « *il n'y a personne*²⁷⁶ » alors qu'il s'y trouve.

²⁷⁴ CASTA, Isabelle, *Le travail de l' « obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, édition librairie lettres modernes, 1997, p.9.

²⁷⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 16.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 22.

Raoul, de son côté, perçoit le fantôme comme son rival amoureux. Il accède à l'humanité du fantôme que Christine ne peut – veut – pas encore voir. Cependant, bien qu'il y ait de l'humanité chez le fantôme, Raoul le réduit parce qu'il est dans l'incapacité de voir le fantôme en train de s'adresser à Christine. Il l'entend, juste. Il reproduit exactement ce que Meg Giry décrivait quelques pages plus tôt. Le lecteur est alors amené à voir un lien entre l'homme qui s'adresse à Christine et le fantôme. La perception de Raoul évolue lorsqu'il suit Christine jusqu'au cimetière de Perros-Guirec où est enterré le père de la jeune fille. La vision qu'a Raoul du fantôme se fait en trois temps dans ce passage. Dans le premier, le fantôme est d'abord mal identifié et qualifié d'« Invisible²⁷⁷ ». Raoul est « croyant²⁷⁸ », comme il l'affirme lui-même, le lecteur peut donc supposer que face au surgissement de ce chant angélique et sans source matérielle visible Raoul se croit être devant une sorte d'entité supérieur au monde des vivants. Mais il se reprend par une épanorthose en réemployant le même terme dans une dimension différente. Il qualifie le fantôme de « *l'invisible qui nous jouait de la musique*²⁷⁹ ». Il sent qu'il s'est trompé de terme pour qualifier, l'homme ou la chose qu'il a vue et ressent le besoin de se corriger. Le remplacement de la majuscule par la minuscule retire au fantôme cette dimension d'être quasi-divin que Raoul lui avait attribuée à tort. Selon le cnrtl²⁸⁰, avec l'emploi de la majuscule le terme désigne un être surnaturel mais sans la majuscule, le terme désigne une personne que l'on ne voit tout simplement pas. Cependant, la pronominalisation de l'adjectif qui persiste même la seconde fois donne l'impression au lecteur qu'il s'agit d'un personnage particulier que décrit Raoul. L'invisible que le fantôme devient acquiert une nouvelle dimension qui ne peut ni se trouver dans « L'Invisible » ni dans « l'invisible ». Les italiques donnent une spécificité de cet invisible en s'étendant sur la proposition subordonnée qui le caractérise, c'est « *l'invisible qui nous jouait de la musique* » et pas un autre. Par rapport à « L'Invisible », le fantôme est réduit mais il ne peut pas l'être jusqu'à la sphère humaine. Cet « *invisible* » ne peut simplement pas désigner juste un homme qui jouerait du violon et que l'on ne verrait pas parce qu'il est dissimulé. L'image que Raoul capture du fantôme va au-delà de cette représentation. L'italique crée une nouvelle définition de « l'invisible » ; définition dans laquelle le fantôme est seul à se ranger. Dans un troisième temps, Raoul se confronte au corps du fantôme –

²⁷⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 84.

²⁷⁸ *Loc. cit.*

²⁷⁹ *Loc. cit.*

²⁸⁰ CNRTL, *Définition de INVISIBLE* [En ligne]. 2012. [Consulté le 16/12/2022]. Disponible sur <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/invisible>.

comme Joseph Buquet. A ce moment, l'invisible devient une ombre. Le fantôme est métonymisé dans les propos de Raoul lorsqu'il dit qu'il est une ombre.

L'ombre avait un manteau [...] je vis, monsieur le juge, comme je vous vois, une effroyable tête de mort qui dardait sur moi un regard où brûlaient les feux de l'enfer. Je crus avoir affaire à Satan lui-même et, devant cette apparition d'outre-tombe, mon cœur malgré tout son courage, défaillit²⁸¹.

Le fantôme obtient un corps dans cette vision, mais il devient aussi une autre sorte d'Invisible, au sens d'un être surnaturel, puisque Raoul le compare à Satan. Paradoxalement, le fantôme est limité par son corps et pourtant, c'est ce qui permet de le comparer à un être illimité. Cette description du fantôme rejoint celle de Joseph Buquet, le lecteur peut donc en déduire que Joseph Buquet avait raison en ce qui concernait l'apparence du fantôme. Cette apparition conduit à l'absence de vue et de conscience chez Raoul puisqu'il s'évanouit juste après « mon cœur, malgré tout son courage défaillit, et je n'ai plus souvenir de rien jusqu'au moment où je me réveillai dans ma petite chambre de l'auberge du Soleil-Couchant²⁸². »

Comme le lecteur le constate dans cette scène, le fantôme est un personnage qui fait voir l'invisible, mais un invisible étrange, voire effrayant – comme le vide de son nez. Son apparence définit la manière dont il va occuper l'espace : par le manque et la sur-présence simultanés. C'est aussi par les non-dits, donc l'absence de discours/ de mots, que se construit un versant de l'identité du fantôme. Comme pour la Mort Rouge par exemple, l'intertextualité lui apporte, sans le dire en détail, tout un imaginaire que le lecteur connaît par sa culture.

C'est dans la bouche et par la connaissance de Christine que le fantôme se définit de plus en plus. Le lecteur obtient enfin le prénom du fantôme grâce elle : « Pauvre Erik²⁸³ ! ». d'après son étymologie le prénom « Erik » signifie « noble souverain ». Ce n'est pas un prénom récurrent en France avant 1940, ce choix est donc étonnant de la part de l'auteur. C'est un prénom à consonnance nordique, le lecteur peut donc supposer que le fantôme est peut-être d'une autre origine. Dans tous les cas, l'étymologie qui lui est associée, en particulier *rik* qui signifie « roi » correspond tout à fait au

²⁸¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 86.

²⁸² *Loc. cit.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 29.

pouvoir que le fantôme détient sur les lieux et les personnages du roman. Le fait que son prénom soit dévoilé en premier par Christine n'est pas anodin. Elle est celle qui humanise le fantôme. Comme l'illustre son prénom dérivé du mot grec *kristos* qui signifie « sacré » ou « Messie », et qui est rattachable au Christ. Christine est le personnage qui sera le salut du fantôme. Elle l'humanise par l'amour et le respect qu'elle lui insufflera. Si le choix du prénom du fantôme n'est pas arbitraire pour l'auteur, pour le personnage du fantôme il l'est totalement. Comme le lecteur l'apprend plus tard, ce prénom n'est pas celui que le fantôme a eu à sa naissance – ceci dit en a-t-il eu un ? – et qu'il l'a choisi lui-même sans expliquer les motivations de ce choix. Il dévoile à Christine qu'il « n'avait ni nom, ni patrie, et qu'il avait pris le nom d'Erik *par hasard*²⁸⁴ », c'est comme si le fantôme n'était pas soucieux de poser son identité dans un cadre bien défini, mais hermétique : cela détruirait son essence. Néanmoins, par le choix d'un prénom, il a comblé un des vides dont il est constitué.

Christine débute sa description du fantôme à l'attention de Raoul en en faisant un maître des ténèbres – des Enfers – de l'Opéra, elle affirme que « tout ce qui est sous la terre lui appartient²⁸⁵ ! ». Elle le transforme en une sorte de Pluton, gouverneur du pays des morts. Par ailleurs, dans les sous-sols de l'Opéra se trouvent les vieilles âmes qui servaient jadis à fermer les portes pour éviter les courants, tâche par forcément nécessaire puisqu'elle n'est donnée que par charité. « C'était les fermes de portes... Les anciens machinistes épuisés et dont une charitable direction avait eu pitié. Elle les avait faits fermes de portes dans les dessous, dans les dessus²⁸⁶ ». En quelque sorte, les sous-sols de l'Opéra sont donc le lieu qui abrite les oubliés de l'Opéra. Après que Christine l'ait décrit de cette manière, Raoul et la jeune femme continuent leur discussion à propos du fantôme en le désignant par le pronom personnel « *il* » et sous sa forme objet « *lui* ». Cet emploi illustre leur peur du fantôme. Ils n'arrivent pas à l'appeler autrement. Christine poursuit son propos en décrivant la manière dont le fantôme travaille à son œuvre. « Quand il travaille à cela [...] il ne mange, ni ne boit, ni ne respire... pendant des jours et des nuits²⁸⁷ », à l'en croire c'est comme s'il parvenait à ne vivre que de musique – à l'instar du vampire qui ne s'abreuve que de sang – elle complète sa description en affirmant que « c'est un mort vivant²⁸⁸ ». Par son discours hyperbolique, Christine fait d'Erik un être surnaturel. Après avoir qualifié le fantôme de « mort vivant », Christine affirme que « C'est un

²⁸⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 169.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 146.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 248.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 147.

²⁸⁸ *Loc. cit.*

démon²⁸⁹ ! ». Elle le dote une fois de plus de caractéristiques vampiriques lorsqu'elle l'assimile indirectement à un animal nocturne : « les oiseaux de nuit n'aiment pas à regarder le soleil ! Je ne l'ai jamais vu à la lumière du jour...Ce doit être horrible²⁹⁰... ! ». Comme Dracula, Erik fuit la lumière naturelle parce qu'elle pourrait lui être fatale : elle pourrait révéler son visage ou la supercherie de son visage – le faux nez.

Christine est aussi celle qui permet de relier deux facettes du fantôme : celle de fantôme et celle de la Voix. Même si le lecteur pouvait facilement faire le rapprochement, cette-fois-ci il l'est fait de manière claire. Christine se blâme, par ailleurs, de ne pas avoir fait le rapprochement « elle (la Voix) me dit cela avec un tel accent de douleur humaine que j'aurais dû, dès ce jour-là, me méfier et commencer à comprendre que j'avais été étrangement victime de mes sens abusés²⁹¹ ». Comme Roxane d'Edmond Rostand, Christine décide de rester aveugle alors qu'elle pourrait facilement retrouver sa lucidité grâce aux indices qui se présentent à elle ; de même pour Roxane qui aurait pu deviner que la voix qui lui déclamait ces mots qu'elle aimait tant n'était pas celle de Christian. Les deux jeunes femmes se laissent berner pour pouvoir continuer à voir leur fantôme. Christine ne se trouve pas du tout dans la situation de Mathilde Stangerson. Mathilde, elle, est consciente qu'elle se livre à Ballmeyer ; elle sait quel personnage il est et c'est justement parce qu'elle le sait qu'elle éprouve une attirance morbide pour lui ; elle l'assume à tel point qu'elle désire faciliter l'arrivée de cet homme dans sa chambre. Christine, elle, n'accepte pas de reconnaître son aveuglement et l'excuse tout en se demandant comment a-t-il bien pu être possible d'avoir été aveugle à ce point :

Comment, devant les préoccupations aussi personnelles de la Voix, ne me suis-je point doutée de quelque imposture ? Hélas ! je ne me possédais plus : j'étais sa chose !... Et les moyens dont disposait la Voix devaient facilement abuser une enfant telle que moi²⁹².

Paradoxalement, Christine se rend compte de cet aveuglement puisqu'elle raconte à Raoul que lorsque le lustre est tombé, elle a cherché « la Voix parmi les morts²⁹³ », comme si cette dernière

²⁸⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p.150.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 151.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 155.

²⁹² *Ibid.*, p. 156.

²⁹³ *Ibid.*, p.157.

pouvait avoir un corps. Dans son esprit, elle l'a donc envisagé comme un homme, du moins comme un être humain, pendant un instant. Elle a eu un moment de lucidité qu'elle a vite repoussé.

Lorsque le fantôme vient la chercher suite à la chute du lustre, la jeune femme raconte sa première rencontre en présence avec le fantôme et le décrit. Leur contact commence par la main du fantôme qui se pose sur la sienne. « Une main se posait sur la mienne...ou, plutôt, quelque chose d'osseux et de glacé²⁹⁴ », par l'épanorthose Christine refuse de donner une qualité humaine au fantôme et le reconnaît une fois de plus doté d'un attribut en lien avec la mort. Mais lorsqu'elle parvient à voir son ravisseur, elle « vi[t] qu'[elle] étai[t] entre les mains d'un homme enveloppé d'un grand manteau noir et qui avait un masque qui lui cachait tout le visage²⁹⁵ ». Ce grand manteau fait écho à celui que Raoul a vu au cimetière de Perros-Guirec ; le fantôme est défini par ce grand manteau et ce masque, ce sont ses attributs récurrents. Christine donne une précision de plus sur la main qui renforce le lien que le fantôme entretient avec la mort : sa main « sentait la mort²⁹⁶ ! ». Par le toucher, l'odorat et la vue, le fantôme est rattachable à la Mort ; par l'ouïe également puisque lorsqu'il chante les personnages ne voient pas son corps et c'est comme s'il s'agissait d'un fantôme ou d'un ange qui chantait. L'illusion est parfaite. Christine fait du fantôme un être surnaturel en le comparant à Caron puisqu'il surpasse le nautier en étrangeté : « en abordant le Styx. Caron n'était certainement pas plus lugubre ni plus muet que la forme d'homme qui me transporta dans la barque²⁹⁷. ». Christine qualifie le fantôme de « forme d'homme » peut-être parce que, à part ses contours, il n'a rien d'un homme. Chez le fantôme, il y a quelque chose qui n'est pas de l'ordre de l'individu mais plutôt de l'informe, du modulable ; comme l'est sa représentation chez les autres personnages.

Pour arriver à définir ce qu'est le fantôme, il faut se prêter à un jeu de collage des différentes descriptions des personnages et de ce qu'ils ressentent vis-à-vis du fantôme. Christine le qualifie juste avant de « forme noire²⁹⁸ », une forme sans fond. Plus loin, elle réemploie le terme de « forme d'homme²⁹⁹ », sous-entendu que ce n'est pas tout à fait un homme mais qu'elle ignore ce que c'est. Lorsque Christine découvre où le fantôme l'a emmenée, elle change de vision et d'avis.

²⁹⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 159.

²⁹⁵ *Loc. cit.*

²⁹⁶ *Loc. cit.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 161.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 160.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 162.

si extraordinaire qu'elle apparaissait, l'aventure s'entourait maintenant de choses mortelles que je pouvais voir et toucher. Les tapisseries de ces murs, ces meubles, ces flambeaux, ces vases et jusqu'à ces fleurs dont j'eusse pu dire presque d'où elles venaient, dans leurs bannettes dorées³⁰⁰.

Comme si le milieu qui se normalise à présent, normalisait également le fantôme à ses yeux. Elle le qualifie d'homme et fait une constatation déceptive : « Et alors la *Voix*, la *Voix* que j'avais reconnue sous le masque, lequel n'avait pas pu me la cacher, *c'était cela qui était à genoux devant moi : un homme*³⁰¹ ! ». De cette vérité elle va même se mettre à pleurer. Christine est la première à affirmer que le fantôme est un homme. De personnage idéalisé le fantôme passe à personnage banal ; l'emploi du démonstratif « c' » et « cela » est par ailleurs dévalorisant. Néanmoins, Christine lui reconnaît qu'« il est toujours la *Voix*, car il chante³⁰² », le mystère qu'il détient par le chant ne peut pas lui être enlevé ; même si c'est un homme, il reste quelque chose au-delà de l'homme.

Le chant du fantôme enferme Christine dans une fantaisie, dans un rêve éveillé à tel point que le fantôme se transforme, dans son esprit, en « Othello lui-même³⁰³ ». A partir de la ressemblance entre « le masque noir d'Erik [qui la faisait] songer au masque naturel du More de Venise³⁰⁴ », elle reproduit – et préfigure la scène de la découverte du visage d'Erik – la scène entre Othello et Desdémone que le chant d'Erik décrit :

Je crus qu'il allait me frapper, que j'allais tomber sous ses coups... et cependant, je ne faisais aucun mouvement pour le fuir, pour éviter sa fureur comme la timide Desdémone. Au contraire, je me rapprochai de lui, attirée, fascinée, trouvant des charmes à la mort au centre d'une pareille passion ; mais, avant de mourir, je voulus connaître, pour en emporter l'image sublime dans mon dernier regard, ces traits inconnus que devait transfigurer le feu de l'art éternel³⁰⁵.

L'état dans lequel se trouve Christine est paradoxal. Si pendant ce laps de temps où la rêverie l'envahit elle trouve des charmes à la mort, lorsqu'elle découvrira le visage de mort du fantôme, elle

³⁰⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 163.

³⁰¹ *Loc. cit.*

³⁰² *Ibid.*, p. 165.

³⁰³ *Ibid.*, p. 171.

³⁰⁴ *Loc. cit.*

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 171.

en sera terrifiée. Dans ce passage, le fantôme devient grâce à un costume – son masque – un nouveau personnage, comme c'est le cas pour les acteurs au théâtre. Tout n'est que facticité, représentation et incarnation de rôle avec le fantôme. Même lorsqu'il se dévoile tel qu'il est, il est question de masque.

le masque de la Mort se mettant à vivre tout à coup pour exprimer avec les quatre trous noirs de ses yeux, de son nez et de sa bouche la colère à son dernier degré, la fureur souveraine d'un démon, et pas de regard dans les trous des yeux, car, comme je l'ai su plus tard, on n'aperçoit jamais ses yeux de braise que dans la nuit profonde³⁰⁶...

Le fantôme donne vie à l'artifice, aux choses qui ne sont pas douées d'une vie propre comme le masque ou la mort-même : il se fait le support et l'acteur de la mort. Il rentre dans la représentation d'un paradoxe : celui de la mort qui prend vie. Une représentation à laquelle assiste Christine – tant en tant que spectatrice que personnage – qu'elle trouve aussi effrayante que la représentation d'une tragédie. Au cours de cette représentation, si le lecteur fait attention aux propos de Christine, il s'agit d'« exprimer [...] la fureur souveraine d'un démon³⁰⁷ », il joue à être un démon, il ne l'est pas véritablement. Dans son jeu d'acteur, Erik apparaît d'autant plus terrible qu'il exprime sa colère d'une manière anormale : avec l'absence – ses béances – d'attributs humains : le nez, la bouche et les yeux ; son visage devient un véritable masque de tragédie grecque.

Dans cette description, Christine donne au lecteur une information de plus qui participe à faire du fantôme un être surnaturel : ses yeux ne sont visibles qu'en pleine nuit, dans le noir. Ainsi, il peut disparaître en pleine jour, mais il est trahi par la nuit qui dévoile son âme et sa présence. Dans le jour, ses yeux sont vides et morts et dans la nuit, ils retrouvent la vie.

Au cours de cette scène, le discours direct du fantôme présente la perception qu'il a de lui-même :

Apprends ! apprend ! clamait-il au fond de sa gorge qui soufflait comme une forge... apprend que je suis fait entièrement avec de la mort !... de la tête aux pieds !... et que c'est un cadavre qui t'aime, qui t'adore et qui ne te quittera plus jamais³⁰⁸ !...

³⁰⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 172.

³⁰⁷ *Loc. cit.*

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 174.

Ce dernier semble être le personnage le plus légitime pour parler de lui-même, ou du moins, pour dévoiler son origine, la vérité à propos de lui. Le lecteur attentif remarque que le fantôme perpétue l'image de lui d'un être fantastique puisqu'il dit que le matériau dans lequel il aurait été créé n'est d'autre que la mort ; la procréatrice d'Erik est la Mort ; alors qu'elle est censée être stérile. La précision d'Erik par l'emploi de l'adverbe « entièrement » et par la locution « de la tête aux pieds » insiste sur le fait qu'il est construit à partir de la Mort et de rien d'autre. C'est un personnage qui rejette son humanité et qui prône sa surhumanité, comme lorsqu'il dit à Christine en parlant de lui-même « c'est un cadavre qui t'aime³⁰⁹ ». Il est conscient de ce qu'il est et il en joue. Lorsqu'il affirme à Christine qu'il va « faire agrandir le cercueil³¹⁰ », il perpétue l'illusion qu'il est un personnage surhumain, alors qu'un peu plus tôt, il avait affirmé à Christine qu'il n'était « ni ange, ni génie, ni fantôme³¹¹ ». S'il est obligé de nier pour lui-même un certain statut surnaturel, celui d'ange et de fantôme, d'un autre côté, il se met en avant par rapport aux autres. Il ne dit pas qu'il n'est pas un homme, mais il ne dit pas qu'il l'est pour autant puisqu'il se définit en disant « Je suis Erik³¹² ! ». Cette affirmation vient clore l'affirmation de ce qu'il n'est pas citée juste avant. Cette affirmation est d'autant plus forte qu'il a fait le choix de ce prénom, autrement dit de son identité. Le Persan a bien perçut le sentiment d'Erik vis-à-vis de l'humanité « Son horrible, unique et repoussante laideur le mettait au ban de l'humanité, et il m'était apparu bien souvent qu'il ne se croyait plus, par cela même, aucun devoir vis-à-vis de la race humaine³¹³. ». Sur le plan de la création littéraire, l'auteur démarque son personnage des autres personnages littéraires difformes tels que Quasimodo ou Gwynplaine, personnages de Victor Hugo. Pour en revenir au roman, le Persan décrit Erik presque comme l'individu qui a fait naître avec lui une nouvelle espèce d'être vivant. Le monstre est par ailleurs celui qui veut se greffer à la chaîne de la race humaine et par cela, il désire procréer avec l'un de ses représentants pour trouver le semblant de normalité qui lui a été refusé à la naissance.

Cette mise en valeur et en marge de lui-même se retrouve vers la fin du roman dans un moment paradoxal puisque le fantôme regrette à présent d'être différent des autres. Alors qu'il était fier d'annoncer qu'il était « *Don Juan triomphant*³¹⁴ » - personnage « écrit sur les paroles d'un

³⁰⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 174.

³¹⁰ *Loc. cit.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 163.

³¹² *Loc. cit.*

³¹³ *Ibid.*, p. 267.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 171.

Lorenzo d'Aponte³¹⁵ » qu'il pervertit et redéfinit en se prenant lui-même pour base – ici, il désire être « comme tout le monde³¹⁶ ».

Moi, je ne m'exprime jamais comme les autres !... Je ne fais rien comme les autres !... Mais j'en suis bien fatigué ! ... 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 !... [...] Une femme comme tout le monde !... Une femme que j'aimerais, que je promènerais, le dimanche, et que je ferais rire toute la semaine³¹⁷.

Erik est un personnage qui joue lui-même avec son apparence puisqu'au bal masqué, il se présente dans un costume de mort ; comme s'il voulait coller aux propos des personnages pour les provoquer. Il joue aussi avec l'intertextualité de son costume qui fait référence à une nouvelle d'Edgar Poe. C'est lui-même qui a eu l'idée de graver cette référence à la nouvelle sur son manteau.

L'homme [...] traînait derrière lui un immense manteau de velours rouge dont la flamme s'allongeait royalement sur le parquet ; et sur ce manteau on avait brodé en lettres d'or une phrase que chacun lisait et répétait tout haut : « Ne me touchez pas ! Je suis la Mort rouge qui passe³¹⁸ !... »

En incarnant, en partie, le personnage de Poe, le fantôme se place dans un rôle complexe puisque le personnage de la Mort Rouge est allégorique d'une part de la Mort et d'autre part de la peste. Le fantôme crée un spectacle à plusieurs entrées et significations tout en incarnant un seul et unique personnage. *La Mort Rouge* est une nouvelle fantastique, ainsi, le fantôme convoque une atmosphère surnaturelle pour accompagner son spectacle et y plonger les participants au bal. Il crée une petite scène de théâtre, son apparence en est le principal artifice.

³¹⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 170.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 292.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 292.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 123.

D'un côté, le fantôme joue de son apparence de squelette et de l'autre il désirerait être un homme comme les autres.

Le fantôme est un personnage paradoxal dans tous les discours des personnages, excepté peut-être celui de Richard et de Moncharmin qui ne le voit que comme un maître-chanteur qui leur vole tous leurs francs. Même dans celui du Persan – alors qu'il est le personnage qui connaît le mieux le fantôme – Erik apparaît avec deux visages, « tantôt le Persan parlait d'Erik comme d'un dieu, tantôt comme d'une vile canaille³¹⁹ ». Le Persan emploie d'ailleurs le terme de « monstre » pour parler du fantôme à quarante reprises³²⁰, dont l'utilisation de l'adjectif pour qualifier l'un de ses attributs « deux bras monstrueux³²¹ » et « sa monstrueuse laideur³²² ». Mais le personnage du Persan semble attaché, par empathie probablement, à ce monstre comme l'illustre l'appellation « mon Erik³²³ » dans laquelle le pronom possessif démontre une affection étrange et paradoxale. Il décrit le côté paradoxal d'Erik en soulignant à la fois son génie, sa monstruosité et son burlesque, voire nonchalant. Dans les dires du Persan, Erik est dressé au rang d'un célèbre illusionniste « un Robert-Houdin féroce et « rigolo », tantôt qui se moque et tantôt qui hait ! tantôt qui vide les poches et tantôt qui tue³²⁴ ! ». Erik peut traverser les extrêmes, il passe du statut d'un « rigolo » au statut extrême de tueur. Son illusion provoque émerveillement, mais aussi cauchemar. Comme le Persan l'affirme Erik « est le prince des étranglants comme il est le roi des prestidigitateurs³²⁵ ».

Erik est à la fois mort et vivant, enchanteur et destructeur, meurtrier et victime, humain et surnaturel ; il échappe aux cases dans lesquelles les personnages essayent de le cadrer pour mieux l'appivoiser et le rendre moins effrayant. A ses propres yeux, le fantôme est un paradoxe, il reconnaît son génie qui le démarque du genre humain avec fierté, et en même temps, il le rejette. Les sentiments à l'égard du fantôme des autres personnages sont également teints d'ambiguïté. Le fantôme est un personnage dont les rapports avec les autres ne peuvent pas être définis de manière permanente puisqu'il est un personnage mystérieux et sans frontières bien délimitées.

³¹⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 335.

³²⁰ *Ibid.*, p. 232, 255, 256, 264, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 289, 293, 295, 299, 300, 307, 310, 312, 315, 317, 329, 330.

³²¹ *Ibid.*, p. 264.

³²² *Ibid.*, p. 309.

³²³ *Ibid.*, p. 277.

³²⁴ *Ibid.*, p. 275.

³²⁵ *Ibid.*, p. 276.

2.1.3. À travers sa relation aux autres personnages et ses actes

Dans sa relation aux autres personnages, le personnage du fantôme est violent, insufflateur de peur, mais aussi vecteur d'admiration, d'amusement et de tentation.

Dès le début de l'histoire du fantôme, c'est paradoxalement son absence qui le rend présent. Les danseuses sont certaines d'avoir vu l'ombre du fantôme et que ce dernier les suit ; pourtant, lorsqu'elles regardent derrière la porte, elles ne voient personne. Elles ne sont même pas sûres de ce qu'elles entendent, puisque le verbe « sembler » – modalité du fantastique – atténue leur certitude « il semblait, en effet, à tout le monde qu'un frôlement se faisait entendre derrière la porte ». Le fantôme plonge les danseuses dans l'incertitude la plus totale ; elles ne peuvent ni faire confiance à leur vue, ni à leur ouïe. Les personnages sont plongés, ici, dans le doute du fantastique. Ils sont trompés dans leur perception de ce qu'est réellement le fantôme puisque ce dernier manipule son corps, la perception qu'il renvoie de lui-même et joue avec l'archétype de la Mort. Il parvient à faire sentir aux personnages sa fausse identité de fantôme. En faisant apparaître sa personne sous un aspect fantomatique, le fantôme modifie l'environnement dans lequel évoluent les personnages puisqu'il lui attribue la dimension métaphysique et surnaturel que l'être fantastique d'un fantôme projette d'habitude sur le lieu qu'il hante. Cette maîtrise de l'apparence de son corps et de son environnement de la part du fantôme motive des réactions superstitieuses auprès de certains personnages. La perception des personnages est donc influencée par ce sentiment superstitieux que le fantôme fait surgir de leur inconscient, inconscient collectif puisque tous partagent cette peur du fantôme ; une peur primitive puisqu'il s'agit de la peur de l'étrange, de ce qui est étranger, la peur de l'Autre. Le fantôme, comme toutes choses et personnes perçues, s'offre au regard des percevants dans un environnement, dans un cadre et un moment particuliers – en l'occurrence celui de la superstition et du surnaturel – qui font vivre une expérience à ceux qui perçoivent ; expérience sur laquelle ils ressentent la nécessité de mettre des mots. C'est ce que le sujet percevant fait instinctivement. En mettant en place une ambiance surnaturelle, le fantôme laisse deux possibilités aux personnages : se laisser guider par sa perception sans intellectualiser la chose perçue et accepter le surnaturel ou, intellectualiser la situation et donc s'éloigner de la perception ; autrement dit s'éloigner de la réalité puisque le perçu pour l'individu c'est le réel³²⁶. Ni la seule perception, ni la

³²⁶ « La chose s'impose non pas comme vraie pour toute intelligence, mais comme réelle pour tout sujet qui partage ma situation », MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Verdier, 2014, pp. 42-43

seule intellectualisation ne mène à la vérité qu'est le fantôme puisque les personnages ne parviennent pas à saisir leur raison par le « bon bout ».

D'une part, le fantôme projette à la perception des personnages l'image de lui en tant que fantôme, d'autre part, la superstition et la peur des personnages influencent cette perception et concourent à le faire percevoir aux personnages comme un être fantomatique. A travers cette perception perturbée, les personnages ont l'impression de sentir et de voir le fantôme partout. Face à cette tension retranscrite entre présence fantasmée ou présence effective du fantôme, le lecteur ne saurait déterminer si le fantôme est bel et bien auprès des personnages ou s'il s'agit des sens des personnages qui sont biaisés.

Lors de l'épisode de la chambre de Raoul, le lecteur peut aussi se demander si Raoul a lui aussi été touché par la superstition des autres personnages ou si le fantôme est justement bel et bien là. Quoi qu'il en soit, après l'intrusion du fantôme – que ce soit physiquement ou par l'image mentale du fantôme – la perception de Raoul au sujet de son espace aura changée. D'espace sécurisant, d'intimité, de fermé et de personnel, la chambre du jeune homme devient un lieu ouvert dont l'intimité a été violée et la fonction de protection brisée, puisque le fantôme a pu s'y introduire – ou parce que sa potentielle présence peut être pensée jusqu'à être crue. Ainsi, l'impression de la chambre qui est le lieu-même de la sécurité et le lieu qui est l'image du Moi et de l'inconscient de son habitant, a été déplacée par le fantôme. Cette fonction de la chambre a été déplacée puisqu'à partir du moment où Erik y fait irruption, elle devient une extension de l'Opéra. Dans son *Essai sur les fictions*, Jean-Pierre Cléro aborde la question de la perception qu'a le spectateur de théâtre au sujet des objets qui prennent place devant lui, sur scène. Le critique prend l'exemple d'une table et d'une chaise pour étayer sa thèse. Il explique donc que ces deux objets, une fois sur scène, ne sont pas perçus comme la table ou la chaise qui seraient dans ma chambre. Sur scène, ces objets seraient dans la même situation que les acteurs : ils joueraient un rôle. Jean-Pierre Cléro explique que les objets sur scène sont des signes plutôt que des choses. La réalité de ces objets est « liée à une activité symbolique plus délibérée et plus consciente qui affleure mieux au théâtre que dans la vie ordinaire³²⁷ ». Les objets sur scène sont habités par une transcendance liée à l'effet du symbolique qui contamine le réel. Ce symbolique peut être lié à l'affect d'un individu – par exemple, le doudou

³²⁷ CLÉRO Jean-Pierre, « III. Perception et fiction », dans : , *Essai sur les fictions*, Paris, Hermann, 2014, p. 161-192. [En ligne]. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/essai-sur-les-fictions--9782705688622-page-161.htm>.

d'un enfant est doté d'une symbolique inexistante pour un autre individu – ou à l'inconscient collectif – par exemple, la pomme rappelle tour à tour Eve et Blanche-Neige.

Dans une pièce de théâtre, les objets sont chargés de l'inconscient du créateur, de ses intentions et de sa volonté de représentation. Dans le cas du fantôme, il charge les espaces et les objets qu'il manipule et possède de surnaturel, de macabre et d'effroi. C'est de ces impressions qu'il remplit la chambre de Raoul en s'y introduisant. Ainsi, la perception du personnage est modifiée mais également sa place dans le réel, puisque selon l'analyse de Merleau-Ponty, une certaine possession du monde passe par le corps. La prise qu'a Raoul sur son corps, et donc sur le monde – tous deux sont en relation – est perturbée par le fantôme puisque ce dernier transfère Raoul dans un autre réel, dont le jeune homme n'a pas les codes. C'est l'absence de connaissances sur le monde du fantôme qui perturbe la place du corps de Raoul au sein de l'univers d'Erik.

Suite à cette intrusion, deux champs de réalité s'opposent : celle créée par le fantôme, d'une part, celle, d'autre part, dans laquelle évoluait Raoul jusqu'à ce que le fantôme modifie son espace de vie, son monde, son réel. Sans compter qu'à partir du moment où un personnage voit, sent, entend le fantôme, il le perçoit tout le temps. Selon la thèse de Maurice Merleau-Ponty, le corps vivant en pleine action que l'individu voit donne une nouvelle couche de signification aux objets qui l'entourent. C'est de cette manière que l'individu percevant réalise que les objets détiennent les possibilités de sens de ce que va pouvoir en faire ce nouvel individu dont il a constaté l'existence et la puissance d'action. Le monde de l'individu n'est plus le sien, c'est aussi le monde de l'Autre, le monde est présent aux deux individus. Cela signifie qu'il s'offre tout aussi bien à la conduite de l'un et de l'autre. Raoul est témoin de cette conséquence puisque sa chambre-même, mais aussi la loge de Christine – lieux par excellence de l'intimité – subissent la conduite du fantôme qui n'était pas censée s'y produire. Sa chambre devient une part du monde du fantôme qui peut accueillir ce corps nouveau indépendamment de Raoul.

Dans la fabrication de son double du réel, le fantôme est parvenu à manipuler la perception des personnages. Etant donné que la chose perçue ouvre sur l'horizon du monde, le fantôme – étant lui-même la chose perçue – ouvre les personnages auxquels il se fait sentir, par lesquels il se fait percevoir d'une certaine manière, l'horizon de son propre monde. Selon les personnages auxquels il apparaît, ce monde peut se décliner sous une apparence plus ou moins différente. Si dans la plupart des cas, il s'agit de fantôme, dans le cas de Christine c'est d'abord en tant qu'ange qu'il se fait découvrir auprès de la jeune femme. Cette dernière n'intellectualise pas le fantôme, elle ne cherche

pas à comprendre le phénomène qui se produit à son insu, elle est vouée à sa perception qui reçoit le fantôme en tant qu'ange de la musique, à en partie à cause de son passé mais aussi de la mise en scène du fantôme.

Le fantôme est un personnage qui est d'abord perçu par un sens isolé. Pour la plupart des personnages, excepté pour Joseph Buquet et les danseuses du début du roman, il se fait d'abord percevoir par l'ouïe. L'impression sonore qu'ont les personnages du fantôme sera complétée par la vue mis à part les directeurs et Mme Giry. Le fantôme est constitué de différentes facettes qui constituent sa personnalité. Sa facette sonore se dédouble en deux identités : celle de l'ange – la Voix – et celle d'un rival, amant de Christine, dans l'esprit de Raoul. Ces deux identités sonores seront complétée par les images visuelles du fantôme en tant que véritable fantôme, puis celle, en tant qu'Homme. Le fantôme est présenté comme les faces cachées d'un objet perçu dont Merleau-Ponty utilise l'exemple pour préciser sa thèse. La seule différence avec cet objet perçu, c'est qu'il apparaît d'abord à la vue donc le percevant peut facilement déduire les autres faces de ce dernier. Dans le cas du fantôme, il se fait d'abord connaître par la voix, la déduction de ses autres facettes, de son apparence est donc plus difficile. Au moment où Raoul « rencontre » le fantôme, il peut s'en faire l'image de n'importe quel homme. Si Raoul peut s'en faire cette image c'est parce qu'il vit toujours dans son environnement, dans les codes du monde dans lequel il a évolué. Il n'est pas encore rentré dans les codes de l'univers de l'Opéra, monde du fantôme. Sa perception ne débouche pas sur la vérité parce qu'il cherche à l'intellectualiser au moyen de son champ de connaissances. Pour les convives avec qui le fantôme partage la table, pendant l'hommage aux anciens directeurs, la perception qu'ils ont du fantôme est biaisée, malgré le fait qu'ils soient plus ou moins habitués à l'Opéra, surtout les anciens directeurs. Le fantôme se présente dans un certain contexte qui le fait paraître comme faisant partie de l'un des convives invités par les anciens directeurs ou par leurs successeurs. Une telle réception est un cadre mondain si banal, que les personnages, malgré le fait qu'ils s'aperçoivent de l'apparence morbide du fantôme étonnante, croient qu'il s'agit d'un simple invité.

Dans cette même scène, le narrateur joue aussi avec la perception des personnages, puisqu'il présente le fantôme comme un fantôme qui imiterait le mode de vie d'un être vivant³²⁸. Alors que quelques pages avant, il le présentait comme un être vivant qui se comportait comme un fantôme.

³²⁸ « Il était là, comme le plus naturel des convives », LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 41.

D'après Merleau-Ponty, chercher à expliquer et à analyser la chose perçue, autrement dit la considérer comme un objet scientifique, c'est s'éloigner du réel. Il s'agit pour le philosophe de revenir à ce qu'il nomme « l'irréfléchi », un retour aux choses telles qu'elles étaient aux yeux du percevant avant qu'il ne cherche à les expliquer. Une telle entreprise ne signifie pas que le percevant ne doit pas raisonner sur ses perceptions puisque « l'irréfléchi auquel on revient, ce n'est pas celui d'avant la philosophie ou d'avant la réflexion. C'est l'irréfléchi compris et conquis par la raison³²⁹ ». Husserl avançait une idée similaire en affirmant que la saisie du monde était perturbée par les activités de la raison qui conduisaient à associer des jugements de valeur, des considérations aux perceptions telles que des comparaisons ou des distinctions avec d'autres éléments. Le lecteur attentif se rend compte, à la lecture du *Fantôme de l'Opéra*, que plusieurs métaphores et comparaisons contribuent à faire de lui un personnage surnaturel.

Si les convives n'avaient pas cherché à ramener ce mystérieux personnage au champ des convives et qu'ils en étaient restés à leur perception première³³⁰ – vision de son aspect macabre – peut-être seraient-ils arrivés à la conclusion qu'il s'agissait du personnage que tout le monde nomme le fantôme de l'Opéra. Autant Raoul que les convives avaient raison de conclure que le fantôme était un homme, mais là où leur raisonnement était incomplet c'était dans l'absence de rapprochement entre l'homme qu'ils percevaient et le fantôme. Ces derniers sont peut-être plus proches de la vérité que les personnages qui perçoivent le fantôme comme un vrai fantôme, mais ils n'accèdent pas pleinement à ce qu'est véritablement le fantôme.

En ce qui concerne Christine, la perception qu'elle a du fantôme est influencée par son environnement de croyance et son passé. Si elle perçoit le fantôme plutôt comme son ange de la musique que comme un fantôme, c'est parce que son père lui a instiguée cette croyance. Les faces cachées du fantôme sont déduites de la part de Christine comme étant celles d'un personnage angélique. Bien que Christine reconnaisse au fantôme, un corps transcendant, il lui est possible de se reconnaître en lui, parce que la perception le lui permet ; comme le démontre Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception*. Le philosophe explique que lorsque le percevant, à partir du moment où il perçoit le corps d'autrui :

³²⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 46.

³³⁰ D'autant plus que les personnages se rendent compte de la ressemblance avec le fantôme puisqu'ils se disent, eux-mêmes, « in petto que l'homme du bout de la table aurait très bien pu passer pour la réalisation vivante du personnage créé [...] par l'indécrottable superstition du personnel de l'Opéra », LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p.41.

Il y trouve comme un prolongement miraculeux de ses propres intentions, une manière familière de traiter le monde [...] le corps d'autrui et le [sien] sont un seul tout, l'envers et l'endroit d'un seul phénomène et l'existence anonyme dont [le] corps est à chaque moment la trace habite désormais ces deux corps à la fois³³¹ .

C'est d'autant plus vrai que le fantôme en tant qu'ange est donc censé partager un lien avec Christine, un lien presque paternel puisque, par le biais de cette image d'ange, il est aussi l'image du père de la jeune femme. En percevant Erik comme l'Ange de la Musique elle le perçoit donc comme son père, dont elle est l'extension, comme si Christine faisait peau commune avec le fantôme – autrement dit son père – selon la théorie du Moi-Peau de Didier Anzieu selon laquelle le nourrisson fait corps avec sa mère. Dans le cas de Christine, père et mère peuvent se trouver associés puisque les deux parents sont morts, d'autant plus que sa mère est morte quand la jeune femme était enfant ; elle n'a donc pas eu autant de poids que son père dans son éducation. Christine est entrée dans un double du réel qui retrace la relation originare de tout être : le relation fusionnelle avec la mère. C'est une manière pour elle d'occulter la mort de son père et de la déplacer dans une réalité où elle n'est que transcendance et réincarnation : autrement dit une nouvelle vie. Quand Christine découvre le visage de mort du fantôme, c'est un choc : elle s'aperçoit que la réelle identité et situation de son père est celle d'un cadavre qui ne pourra jamais revenir.

Le Persan est un cas à part puisque dès le début, le fantôme s'offre à lui par la vue. Il en a donc déjà la connaissance préalable, alors que les autres personnages, non. Ces derniers peuvent être trompés.

Chez Gaston Leroux, comme c'est illustré à travers le personnage de Rouletabille, si les personnages s'arrêtent à leur perception sans raisonner, le réel ne se dévoilent que partiellement à eux puisque, dans le cas du fantôme, ils n'accèdent qu'à l'imitation qu'il fait d'un vrai fantôme. Pour ce faire, il conjugue des codes culturels connus de tous, telles que la cape noire, la voix sans corps et l'incarnation de la Mort Rouge. Il plonge les personnages dans l'environnement des maisons hantées et des histoires fantastiques. Si les personnages restent donc sur leur perception, ils ne butent que sur le mensonge et la manipulation du fantôme. Ce n'est que par le « bon bout de la

³³¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. [En ligne]. [Consulté en avril 2023]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/phenomenologie_de_la_perception/phenomenologie_de_la_perception.pdf.

raison » qu'ils peuvent parvenir à dévoiler ce qu'est réellement Erik. Néanmoins, c'est par la perception que débouche la réflexion et le raisonnement, si les personnages ne perçoivent pas assez bien les indices, comme c'est le cas de Sainclair dans *Le Mystère de la chambre jaune*³³², ils peuvent parvenir à des conclusions hâtives qui seront fausses. Comme Rouletabille, il faut savoir regarder, appréhender par les sens les indices pour réussir à élaborer un raisonnement clair qui conduira vers la vérité. En trompant la perception des personnages, le fantôme parvient aussi à manipuler leur raison, il les perturbe dans leur bon sens et dans leur rapport au monde – ainsi que le sens du monde pour eux. L'impossible devient possible, l'impossible et le fantastique deviennent la loi naturelle du réel du fantôme.

Cette perception perturbée, manipulée, débouche à l'élaboration d'une croyance défectueuse moquée par le narrateur. Très souvent, dans *Le Fantôme de l'Opéra*, les occurrences du verbe « croire » sont associées à une illusion déceptive ou à une trop grande foi apportée à la puissance du fantôme. Ces occurrences illustrent la distance qu'il y a entre réalité et illusion, puisque par ce simple verbe, la réalité de ce qu'énonce les personnages est mise en question et suggère qu'il n'y a qu'eux qui ressentent ce qu'ils croient pour être vrai ; ce n'est que subjectif. Le narrateur se moque donc de la superstition de la Sorelli en affirmant qu'elle « était la première à croire aux fantômes en général et à celui de l'Opéra en particulier³³³ », en ironisant ainsi et en mettant en relation les « vrais » fantômes et le fantôme de l'opéra, le narrateur suggère l'idée qu'il n'existe pas en tant que fantôme et qu'il est ridicule d'y croire de cette manière. L'espoir de Raoul se trouve également déçu lorsque Christine se trouve « si près [de son] visage qu'[il] put croire qu'[elle] allait lui donner un baiser³³⁴ », alors qu'elle n'en fait rien. Comme si le pouvoir du fantôme avait été allégué à Christine, cette dernière plonge également dans l'illusion des spectateurs qui l'écoutent chanter de telle sorte que « chacun put croire qu'il avait des ailes³³⁵ », de même qu'elle plonge Raoul dans l'illusion du jeu.

D'une part, le fantôme trompe les personnages par sa façon d'être dans l'espace de l'Opéra puisque « son apparition avait été si subite qu'on eût pu croire qu'il sortait de la muraille³³⁶ », d'autre part, l'Opéra également peut s'avérer de vecteur de tromperies puisque contrairement « à ce que

³³² Il trouve la trace de main ensanglantée étonnante alors que pour Rouletabille elle n'a rien de spécial, « Quelle drôle de main ! Regardez-moi cette drôle de main ! » / « C'est une main fort naturelle », LEROUX, Gaston, *Le Mystère de la chambre jaune*, Paris, La Librairie Générale Française, 1960, p. 63.

³³³ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 14.

³³⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p.79.

³³⁵ *Ibid.*, p. 191.

³³⁶ *Ibid.*, p. 14.

l'on pourrait croire, surtout quand il s'agit d'un théâtre d'opéra. Le 'jeu d'orgue' n'est nullement destiné à faire de la musique³³⁷ ». Ainsi, les mots dans l'Opéra ne signifient pas ce qu'ils supposent par leur sens et profilent une idée fausse qui mène les personnages dans la mauvaise interprétation.

Lorsque le narrateur affirme que Raoul « n'en pouvait croire ses yeux qui ne lui montraient rien³³⁸ », cela souligne une fois de plus que l'absence visuelle du fantôme, comme l'absence de son nez ou de son corps, est ce qui le rend étrange. Cette situation pourrait avoir une conséquence sur la perception de lui-même et de ses sens pour Raoul puisque, comme il entend le fantôme, il pourrait douter soit de son ouïe, soit de vue, autrement dit douter de lui-même, voire croire en l'émergence d'une certaine folie en lui. L'illusion qui prend Raoul dans la chambre des supplices est telle qu'il se sert d'une expérience véritablement vécue pour confirmer la réalité de ce qu'il vit – alors qu'il ne se trouve pas dans une vraie forêt – « et le désert était vrai ! Et la forêt aussi !... Ce n'était pas à lui qu'il fallait 'en faire accroire'... il avait assez voyagé... et dans tous les pays³³⁹ ».

Illusion d'autant plus efficace, que Raoul est le personnage qui souligne cette impossibilité de se fier à ce que l'on croit dans le monde du fantôme : « Que croire ? Que ne pas croire avec un pareil conte de fées³⁴⁰ ? ». Il est le personnage qui connaît les dangers de l'illusion du fantôme et pourtant, il s'y laisse prendre. S'il est impossible pour les personnages de se fier à ce qu'ils croient être leurs propres convictions c'est parce qu'elles sont manipulées par le fantôme, tel est le cas pour Raoul lorsqu'il finit par « croire qu'il [est] aux prises avec une forêt véritable³⁴¹ » ou encore pour la Carlotta « le soir où [elle] put se croire transformée sur la scène en un hideux crapaud³⁴² ». Dans le monde du fantôme tout repose sur la croyance, pour qu'il puisse effrayer les personnages, il faut que ces derniers croient qu'il est un vrai fantôme, et pour que Christine continue à lui rendre visite, il faut qu'elle puisse croire qu'il est beau (« tant que tu pouvais me croire beau³⁴³ »). En enlevant le masque, elle rend cela impossible et empêche le dogme du fantôme de s'installer. Elle annule les possibilités que le fantôme peut être et ce à quoi il peut ressembler, elle annule les images qu'elle pouvait se faire d'Erik. Mais ce dogme continue à fonctionner pour les autres personnages, justement grâce à Joseph Buquet qui a vu le visage du fantôme et qui le décrit aux autres.

³³⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 243.

³³⁸ *Ibid.*, p. 129.

³³⁹ *Ibid.*, p. 305.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 184.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 302.

³⁴² *Ibid.*, p. 157.

³⁴³ *Ibid.*, p. 174.

Comme si la terreur du fantôme ramenait les personnages dans une sorte d'état primitif dans lequel seule la croyance en un être supérieur peut les protéger. Les danseuses sont dans le dénuement le plus complet. Elles sont livrées à elles-mêmes comme des animaux de proie. Dans la bouche de Meg Giry, le fantôme apparaît comme un être dont la menace est assurée – telle une épée de Damoclès – si quelqu'un venait à le contrarier : « Joseph Buquet ferait mieux de se taire³⁴⁴ ».

L'enfant toucha pieusement le petit doigt de corail qui était destiné à la conjurer du mauvais sort. Et la Sorelli dessina, à la dérobée, du bout de l'ongle rose de son pouce droit, une croix de Saint-André sur la bague en bois qui cerclait l'annulaire de sa main gauche³⁴⁵.

Malgré cette assurance d'une punition, infligée par le fantôme, si quelqu'un venait à trop parler de lui, les petits rats désirent ardemment soulever le couvercle de la boîte de Pandore pour découvrir le mystère du fantôme. Comme c'est le cas de la femme de Barbe-Bleue, la curiosité est insoutenable. Cette envie se transmet par une excitation paradoxale mêlée du désir de savoir et de la peur de savoir :

ces demoiselles [...] se pressèrent autour de la petit Giry et la supplièrent de s'expliquer. Elles étaient là, coude à coude, penchées dans un même mouvement de prière et d'effroi. Elles se communiquèrent leur peur, y prenant un plaisir aigu qui les glaçait³⁴⁶.

Le fantôme est un vecteur d'excitation par le secret qu'il cache dont le plaisir de la découverte est d'une frénésie malsaine. Les petits rats sont comme dans une sorte de transe à l'idée que Meg leur dévoile tout ce qu'elle sait sur le fantôme. Quand celles-ci apprennent que le fantôme a une loge, elles n'arrivent pas à contenir « la joie funeste de leur stupéfaction³⁴⁷ ». Il serait possible de comparer cette joie à l'envie de la femme de Barbe-Bleue de découvrir le cabinet – le lieu d'intimité – de son mari. Si l'envie des Rats de découvrir l'un des appartements privés du fantôme est comparable à celle de la femme de Barbe-Bleue, cette envie de découverte est teintée d'érotisme et serait d'autant plus funèbre et déplacée. Sans oublier qu'il s'agit de la transgression d'un interdit.

³⁴⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 21.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

³⁴⁷ *Loc. cit.*

Après cette révélation de Meg Giry, le lecteur apprend, en même temps que les personnages, que « Joseph Buquet est mort³⁴⁸ ! ». Evidemment, le meurtre est vite imputé au fantôme « Pour sûr ! C'est le fantôme³⁴⁹ ! ».

Ce qui est dangereux avec Erik, c'est que tout peut devenir un spectacle ; même la mort et le meurtre. Il y a une mise en scène de la mort de Joseph Buquet, puisque le fantôme joue la messe des morts pour la disparition du machiniste :

Mais le plus terrible, continua haletante, la pauvre honorable dame, le plus terrible est que les machinistes qui ont trouvé son corps, prétendent que l'on entendait autour du cadavre comme un bruit qui ressemblait au chant des morts³⁵⁰ !

Avec cet acte horrible et la mise en scène qui en découle, le personnage du fantôme enferme les autres personnages dans un univers fantastique de peur et de superstition, jusqu'à en devenir fantastique lui-même. Malgré ce qu'il en dit, l'avant-propos du narrateur ne démentit pas totalement la thèse que le fantôme soit un personnage fantastique, mais y participe à deux niveaux. D'une part, l'affirmation qu'il ne s'agit d'un fantôme mais d'un homme qui s'en donna toutes les apparences, permet de mettre en place ce doute quant à l'identité du fantôme. D'autre part, grâce à ce doute, le lecteur est directement plongé dans une dimension fantastique qui se crée avant le commencement de l'histoire, dès l'avant-propos.

Cette dimension fantastique se déroule à plusieurs niveaux : au niveau de la parole du narrateur au lecteur et au niveau de l'histoire et des relations entre personnages. Le lecteur est directement concerné par le fantastique puisque le narrateur cherche à le convaincre directement et demande sa participation-même pour résoudre l'enquête et prendre à pitié le fantôme. Il serait intéressant de se demander si, en cela, le personnage du narrateur est, comme le fantôme, un personnage fantastique. L'un des moments qui puisse paraître comme un moment fantastique est l'épisode de la chambre de Raoul ; épisode qui rappelle la visite du *Horla* chez Maupassant.

Raoul sent qu'il y a quelque chose dans sa chambre, il suppose que c'est le fantôme mais ne voit rien, excepté deux points brillants dans le noir, points qui pourraient être « les yeux de

³⁴⁸ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 23.

³⁴⁹ *Loc. cit.*

³⁵⁰ *Loc. cit.*

braise³⁵¹ » du fantôme. Cependant, ces yeux sont métaphorisés en « deux étoiles d'or³⁵² » et Raoul fouille sa chambre « *sans déranger la nuit* qui l'entourait³⁵³ ». Ainsi, si le personnage du fantôme supposé être présent est mélangé avec les éléments et plonge Raoul dans plusieurs doutes : est-il seul ? y-a-t-il quelqu'un ? est-ce le fantôme ? est-ce autre chose ? l'hypothèse de la présence du fantôme va même se confondre avec celle de la présence d'un chat. A ce moment, le fantôme devient un personnage fantastique. De plus, s'il est vraiment présent, c'est presque à la manière d'un véritable fantôme puisqu'il demeure quasi-invisible et insaisissable. Le narrateur ne reviendra pas à cet épisode pour affirmer ou infirmer la présence du fantôme et préserve de cette manière le fantastique du fantôme et de l'épisode.

Malgré l'aspect mystérieux et fantastique du personnage du fantôme, la peur qu'il provoque se trouve banalisée par les tracasseries quotidiennes ou de peu de valeur que le fantôme provoque à cause de ce meurtre. Par exemple, la Sorelli ne pourra jamais « dire [son] compliment³⁵⁴ ». Il n'en reste pas moins que les danseuses, sous les coups de ce redoutable prédateur restent autour de la Sorelli « comme des moutons peureux autour du pâtre³⁵⁵ ».

Ce n'est pas la seule fois où un personnage est réduit à un état animal – par une sorte de métamorphose factice. La Carlotta est aussi victime de cela. De sa bouche s'échappe « l'affreux, le hideux, le squameux, venimeux, écumeux, écumant, glapissant crapaud³⁵⁶ ! ». Par l'intervention du fantôme, sa voix devient un immonde et honteux batracien. De plus, le narrateur profile la métaphore du crapaud en donnant l'illusion au lecteur – jusqu'à le perdre – que la Carlotta a un vrai crapaud dans la bouche « les pattes de derrière repliées, pour bondir plus haut et plus loin, sournoisement, il était sorti du larynx, et... couac³⁵⁷ ! ».

Lors de la lecture de cet événement, le lecteur averti aura sûrement l'impression de lire une scène de contes de fées – qui rappelle notamment *Les Fées* de Perrault – ce qui illustre que l'Opéra est le lieu de la féerie et qu'Erik en est un créateur, comme le dit le Persan en affirmant que l'on reconnaîtrait la main d'Erik entre toutes « M. le comte Philippe, que je sache, *n'a jamais travaillé dans la féerie*³⁵⁸ ». Comme la comparaison avec Robert-Houdin le sous-entendait, la féerie est un

³⁵¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p.178.

³⁵² *Ibid.*, p. 185.

³⁵³ *Loc. cit.*

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 104.

³⁵⁷ *Loc. cit.*

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 233.

travail d'escamotage : l'illusion devient artisanat, voire art, entre les mains d'Erik. Les spectateurs qui se trouvent dans la salle au moment de l'apparition du crapaud sont, eux aussi, envahis par une sorte de superstition et voient « là-dessous du sortilège³⁵⁹ ». Sans le savoir, ils prêtent des aptitudes surnaturelles au fantôme. Le narrateur annonce l'idée que le fantôme est une sorte de maître dont la foudre s'abat sur la Carlotta.

On ne saurait nier qu'il existe des chanteuses présomptueuses, qui ont le grand tort de ne point mesurer leurs forces, et qui, dans leur orgueil, veulent atteindre, avec la faible voix que le Ciel leur départit, à des effets exceptionnels et lancer des notes qui leur ont été défendues en venant au monde. C'est alors que le Ciel, pour les punir, leur envoie, sans qu'elles le sachent, dans la bouche, un crapaud, un crapaud qui fait couac³⁶⁰ !

Concernant ce crapaud, s'il est né, c'est à cause des relations que le fantôme entretient avec la Carlotta, cette dernière ne veut pas céder sa place à Christine ; ce avec quoi le fantôme n'est pas d'accord. Afin de faire taire la Carlotta, il lui envoie des lettres de menace, mais elle ne s'en soucie pas en pensant que ce sont des amis de Christine qui fomentaient contre elle.

L'épisode de ce crapaud rappelle le principe des contes de Perrault tels que *Le Petit Chaperon Rouge* et *Le Maître Chat ou Le Chat Botté*. Selon l'hypothèse de Constance Cagnat-Debœuf, les contes de Perrault présentent une dimension métatextuelle dans laquelle les proverbes ont une grande importance. Si le Petit Chaperon Rouge s'est fait tromper par le loup c'est parce qu'elle a pris au pied de la lettre le proverbe suivant « il a crié au loup, il est enrhumé ». Ainsi, elle met sur le compte d'un mauvais rhume la voix grave du loup qu'elle croyait être de sa grand-mère. Le personnage du chat botté se sert de la sagesse des proverbes pour mettre à profit ses ruses et réussir à tromper ses victimes. Le chat développe grâce aux proverbes un double langage. Lorsque le chat dit au roi « voilà, sire, un lapin de Garenne » il faut entendre également le sens figuré de cette expression qui se dit d'une « expression ou d'un trait d'esprit dont on raille ». Ainsi, le lapin perdrait de sa valeur si les personnages se souvenaient du proverbe. Le chat et le « loup doucereux », toujours selon Constance Cagnat- Debœuf, de Perrault sont une figure du conteur dissimulant les ruses de son récit sous la trompeuse simplicité d'un conte de loup ou autre. Lorsque le crapaud de

³⁵⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 105.

³⁶⁰ *Loc. cit.*

la Carlotta sort de sa bouche, le narrateur fait lui-même référence au *couac* du batracien comme un proverbe ou une expression dans le domaine du chant. Le personnage du fantôme de Leroux est comparable au personnage du Chat Botté. Par la fiction que ces deux personnages déploient et par le plaisir qu'ils prennent à mystifier leurs interlocuteurs – ou spectateurs dans le cas du fantôme – ils apparaissent comme la figure du créateur, de l'artiste ; plus précisément du conteur pour le chat et celle du metteur en scène/ auteur dans le cas du fantôme. Comme le marquis de Carabas chez Perrault représente le lecteur averti que Perrault espère, de même, le lecteur qui ne se laisse pas influencé par les propos du narrateur et des personnages mais uniquement par « le bon bout de la raison » pour découvrir la vérité du fantôme est le lecteur idéal de Leroux. Le mauvais lecteur est représenté par les personnages du personnel de l'Opéra, en particulier, le personnage des deux directeurs. Le créateur est donc présenté, par Perrault et Leroux, comme un agréable trompeur qui met à l'épreuve de la vérité les autres personnages, en même temps que le lecteur.

Pendant l'apparition du crapaud, le fantôme se manifeste auprès des directeurs, mais cette manifestation ne s'exprime que par une impression des deux directeurs. Ainsi, le lecteur a la possibilité – quoique réduite – de douter quant à la présence du fantôme. Cet épisode peut être rattaché à celui de la confrontation entre Raoul et le fantôme dans la chambre du jeune homme, cependant, dans l'épisode concernant les directeurs, le fantastique naissant est démenti par la prise de parole du fantôme : le fantôme est effectivement présent, il n'y a pas de doute possible.

Ils avaient senti son souffle. Quelques cheveux de Moncharmin s'étaient dressés sous ce souffle-là... Et Richard avait passé son mouchoir sur son front en sueur... Oui, il était là... autour d'eux... derrière eux, à côté d'eux, ils le sentaient sans le voir !... Ils entendaient sa respiration... et si près d'eux, si près d'eux !... *On sait quand quelqu'un est présent...* Eh bien, ils savaient maintenant !... *ils étaient sûrs d'être trois dans la loge...* Ils en tremblaient...[...] *Ils se sentaient sous les coups du fantôme*³⁶¹.

Cette manifestation a pour effet de plonger le lecteur dans un état d'attente comme s'il se trouvait face à un spectacle, le lecteur est tendu vers l'invisible et attend que quelque chose se produise. Il ne sait pas ce qu'il attend, mais il sent que quelque chose va se produire. La présence du fantôme se traduit par l'état dans lequel se retrouvent les deux directeurs. Ainsi, la présence de

³⁶¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 107.

ce dernier implique un changement physiologique chez les personnages. Pendant ce laps de temps, très court, le fantôme repasse du côté du personnage fantastique jusqu'à ce qu'il affirme sa présence et lève tout doute à propos de cette dernière. L'utilisation des points de suspension de la part de l'auteur mettent du temps à dévoiler la suite de ce passage et rallongent ainsi l'effet de suspense. Dans ce passage, la présence du fantôme n'est pas montrée par son corps mais par son omniprésence, comme si l'auteur le multipliait, le fantôme est partout à la fois « autour », « derrière », « à côté ». Le lecteur en vient à en craindre pour la vie des deux directeurs. Par ailleurs, l'auteur insiste sur un danger possible avec la répétition de « si près ». Même sans le voir, le fantôme est un personnage qui effraie. D'une part le pouvoir de métamorphose du fantôme se place du côté de l'animalisation, d'autre part il se place du côté de la condition humaine ; il provoque des états psychiques extrêmes chez les personnages, uniquement par sa présence.

Si le fantôme est maître de chant et de spectacle, son œuvre est faite pour être regardée, tout comme lui. C'est le cas au bal masqué. Le fantôme paraît tellement spectaculaire dans son costume que tous les invités l'observent comme un spectacle. De ce point de vue-là, il peut être mis en relation avec Christine Daaé – personnage avec lequel il partage le lien le plus développé et le plus proche. Christine est soprano, donc constituante d'un spectacle à la fois pour les yeux et pour les oreilles. Si tous deux apparaissent spectaculaire par leur art, c'est d'abord par leur aspect qu'ils le sont ; mais sur un plan différent. Dans le cas de Christine, c'est pour sa beauté, dans le cas du fantôme c'est pour sa « monstrueuse laideur³⁶² ». Contrairement à Erik, dont l'apparence est caractérisée par le manque et la stérilité de la mort, l'apparence de Christine, elle, est marqué par l'abondance de couleur et de vie.

Sa figure est fraîche et rose comme une fraise venue à l'ombre. [...] Ses yeux, clairs miroirs d'azur pâle, de la couleur des lacs qui rêvent, immobiles, tout là-haut vers le nord du monde, ses yeux lui apportent tranquillement le reflet de son âme candide³⁶³.

Elle détient un regard, donc une âme, ses yeux peuvent donc être décrits. Les personnages qui la rencontrent ont accès à une belle âme remplie de pureté, à tel point que ses yeux semblent renfermer un véritable *locus amoenus*, contrairement à ceux du fantôme qui ne recèlent que les

³⁶² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 309.

³⁶³ *Ibid.*, p. 73.

ténébres. Christine semble même trop parfaite. C'est un personnage qui est en lien avec la nature puisque ses yeux ont la couleur « des lacs », a un lien avec la vie. Le fantôme et Christine sont le négatif de l'un et de l'autre ; mais s'il est un domaine où le fantôme la surpasse en beauté c'est bel et bien le chant. Il devient d'ailleurs son professeur de chant, assez talentueux pour être confondu avec l'Ange de la Musique.

Le fantôme se trouve en inégalité également comparé à la beauté de Raoul. Isabelle Rachel Casta écrit d'ailleurs, à propos de la beauté féminine de Raoul, que « pour les canons de la beauté masculine, ressembler à une fille est plutôt perçu comme un avantage³⁶⁴ ». Raoul peut donc se lier au beau monde, sociabiliser et avoir une vie « comme tout le monde³⁶⁵ », souhait du fantôme. Contrairement à Raoul, Erik, lui, doit avoir recours à un faux et à une fausse moustache pour pouvoir sortir de l'Opéra et paraître à peu près comme tout le monde :

Quand il sortait dans Paris ou qu'il osait se montrer en public, il mettait à la place de son horrible trou de nez, un nez, de carton-pâte garni d'une moustache, ce qui ne lui enlevait point tout à fait son air macabre, puisque, lorsqu'il passait, on disait derrière lui : « Tiens, voilà le père Trompe-la-Mort qui passe³⁶⁶.

Même ce stratagème a ses limites. L'absence de ce nez est ce qui différencie Raoul et Erik. Par ailleurs, Erik insiste sur cette différence avec le jeune homme en insistant sur l'absence de son nez, de même que Cyrano insiste sur la proéminence de son nez.

Vous me direz après *comment il a le nez fait* ! [...] Vous me direz comment il a le nez fait !... Si les gens se doutaient du bonheur qu'il y a à avoir un nez... un nez bien à soi... jamais ils ne viendraient se promener dans la chambre des supplices³⁶⁷ !

Raoul et Erik se démarquent également sur le plan du chant puisque Raoul, lui, ne détient pas ce talent. Le jeune homme ne travaille pas non plus dans la féerie comme le fantôme. C'est pour

³⁶⁴ CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, Lettres modernes, 1997, p.22.

³⁶⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, La Librairie Générale Française, 1959, p. 292.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 269.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 291.

cela qu'Erik, tout en étant absent, peut devenir omniprésent. Grâce à son artisanat dans le domaine de la féerie, Erik arrive à faire de lui-même un personnage qui apparaît surnaturel propre à faire croire à n'importe quelle fantaisie. C'est pour cela que Raoul se retrouve dans un état d'étrangeté – de même que les directeurs de l'Opéra le sont lors de la représentation de Faust – lors de l'épisode du cimetière ou dans sa chambre. Cette situation dans laquelle Raoul se trouve est l'exact reflet de ce qu'est le fantastique. Pour le jeune homme, comme pour le lecteur, le doute règne. Ni l'un, ni l'autre ne saura si ce sont véritablement les yeux du fantôme que Raoul a vu au pied de son lit ou non. « Avec Erik, on ne sait jamais. Est-ce Erik ? Est-ce le chat ? Est-ce le fantôme ? Est-ce de la chair ou de l'ombre ? Non ! non ! Avec Erik, on ne sait jamais³⁶⁸ ! ». Le fantôme pervertit la réalité et brouille les frontières entre le réel et l'imaginaire, d'autant plus lorsqu'il ne se trouve pas dans l'Opéra puisque le réel détient plus de matérialité en dehors de ce lieu qui est le lieu de l'illusion par excellence ; normalement, le foyer – dans le cas de Raoul – n'est pas un endroit de l'imaginaire incontrôlé, nul ne devrait, autre que l'habitant, avoir de pouvoir sur son foyer. Ainsi, le seul imaginaire développé dans la maison c'est celui de l'habitant, et ce dernier arrive, normalement à faire la part des choses entre le réel et l'imaginaire. Ici, avec Erik qui pervertit la fonction même de la maison, Raoul n'est plus sûr de rien et ne voit plus clair ; il ne peut plus retrouver la normalité, ni la sécurité de son foyer, de son espace intime.

Que croire ? Que ne pas croire avec un pareil conte de fées ? Où finit le réel, où commence le fantastique ? Qu'a-t-elle vu ? Qu'a-t-elle cru voir ? [...] Et moi-même, qu'ai-je vu ? Ai-je bien vu les yeux de braise tout à l'heure ? N'ont-ils brillé que dans mon imagination ? Voilà que je ne suis plus sûr de rien ! Et je ne prêterais point serment sur ces yeux-là³⁶⁹.

Le fantôme est un personnage qui se détache tellement du réel que Raoul croit même avoir rêvé. « Il y a, que je crois bien que j'ai rêvé³⁷⁰ ». Même lorsqu'il s'agit de décrire ce qu'il a vu, Raoul ne semble pas pouvoir le faire dans des termes dignes du réel, il est obligé de passer par des métaphores pour décrire sa réalité perturbée par la survenue – supposée – d'Erik qui apporte avec lui un peu d'Opéra dans la chambre de Raoul. Ainsi, les yeux du fantôme atteignent un rang

³⁶⁸ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 186.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 184.

³⁷⁰ *Loc. cit.*

cosmique dans le discours de Raoul. « J'ai tiré sur deux étoiles qui m'empêchaient de dormir³⁷¹. ». Le terme « étoiles » pour définir les yeux revient à cinq reprises. D'une part Raoul élève ce regard à un rang supérieur à l'humanité, mais dans un deuxième temps, il crée une nouvelle source de doute puisque ce regard pourrait tout aussi bien être de véritables étoiles, et ainsi, le fantôme ne serait pas présent ; ou dans le cas où ces étoiles sont véritablement ses yeux, le fantôme serait omniprésent car il ferait alors corps avec la nuit. C'est le glissement, précédant cet épisode, de « yeux de braise³⁷² » à « deux étoiles d'or³⁷³ » qui permet ce mélange du fantôme avec la nuit.

Une fois de plus, lors de cette entrevue, le fantôme apparaît avec un manque : celui de son corps. Lorsque Raoul fait de la lumière « les yeux disparurent » mais le jeune homme ne voit le fantôme nulle part. Cependant, de même que les directeurs de l'Opéra sentaient la présence du fantôme, dans une grande terreur, Raoul, lui, suspecte la présence d'Erik. « Elle m'a dit que ses yeux ne se voyaient que dans l'obscurité. Ses yeux ont disparu avec la lumière, mais *lui*, il est peut-être encore là³⁷⁴. ». Tout comme l'est sa voix, il semble que les yeux d'Erik soient également des attributs dont il peut se délester quand il veut et comme il veut pour semer la terreur ou la fascination. C'est un personnage qui semble se diviser, qui paraît ne pas avoir de noyau, et ainsi, il semble n'être construit que par du néant : puisqu'il peut n'être rien et être quelque chose tour à tour. Les personnages le remplissent de ce qu'ils veulent. Le fantôme construit son fond et sa forme selon ce qu'il fait ressentir aux autres personnages : la peur et la fascination. Dans le cas de Raoul, le fantôme met à l'épreuve son courage par la peur qu'il lui fait ressentir. Le fantôme met également à l'épreuve la santé mentale et la perception de la réalité de Raoul. Le comte Philippe s'inquiète justement de la lucidité de son frère. « Tu divagues ?... Tu es souffrant !... je t'en prie, Raoul que s'est-il passé³⁷⁵ ?... ». Le discours que le fantôme provoque pour qualifier ses actes, sa présence et sa description se fait d'office fantastique, presque occulte pour les non avertis, de telle sorte que les personnages semblent fous à ceux qui ne sont pas avertis. De cette manière, il est possible pour le lecteur de se trouver placé dans une sorte de doute – malgré l'affirmation du narrateur dans le prologue – et de franchir le seuil d'une certaine étrangeté. Le fantôme est un personnage qui permet à un discours paradoxal et fantastique de se mettre en place puisque le narrateur joue sur les paradoxes que présentent le fantôme – il n'hésite d'ailleurs pas à les mentionner à chaque fois. Par exemple, dans

³⁷¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 185.

³⁷² *Ibid.*, p. 180.

³⁷³ *Ibid.*, p. 185.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 184.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 185.

le cas de cette altercation – supposée – nocturne entre Raoul et le fantôme ; Raoul souligne l'aspect paradoxal, factice et mensonger d'Erik. Raoul dévoile une vérité dans des termes cependant mystérieux que le comte Philippe ne peut pas comprendre puisqu'il ne connaît pas le fantôme. « Un fantôme qui saigne... c'est moins dangereux³⁷⁶ ! » et il insiste sur cette idée en ajoutant « un fantôme qui saigne, ça doit pouvoir se retrouver³⁷⁷. ». Raoul se trouve dans une sorte de frénésie de confronter Erik et de se battre contre lui. Mais aux yeux de Philippe, son frère est devenu fou « Raoul ! es-tu devenu subitement fou³⁷⁸ ? ». Le fantôme est un personnage qui enferme les autres personnages dans son univers ; un univers où le réel et l'imaginaire cohabitent, un univers où l'artifice devient le réel. Lorsque les personnages rentrent dans son univers, ils deviennent incompréhensibles pour ceux qui sont en-dehors ; ou même pour eux-mêmes, comme c'est le cas pour Christine, « Je ne me reconnais plus quand je chante³⁷⁹ ! ». Lorsque le premier écuyer accuse le fantôme d'avoir volé un cheval, les deux directeurs qui sont encore en-dehors du monde de l'Opéra ne trouvent pas naturelle cette accusation contrairement à l'écuyer – pour qui c'est une banalité dans cet univers. « Ah ! Vous aussi ! Vous aussi !/ Comment ? moi aussi ? C'est bien la chose la plus naturelle³⁸⁰... ». Tel un metteur en scène, le fantôme choisit ses personnages, ses décors de jeu et son discours pour construire son propre monde.

Néanmoins, malgré son rôle de maître de l'Opéra, le fantôme subit lui aussi l'influence d'un autre personnage qui est celui de Christine. Cette dernière, par l'amour qu'elle lui inspire, le révèle comme respectueux et dévoile son humanité.

À certaines façons forcenées qu'il avait eues, pendant la scène, de le regarder ou plutôt d'approcher de moi les deux trous noirs de son regard invisible, j'avais pu mesurer la sauvagerie de sa passion. Pour ne m'avoir point prise dans ses bras, alors que je ne pouvais lui offrir aucune résistance, il avait fallu que ce monstre fût doublé d'un ange et peut-être, après tout, l'était-il un peu, l'Ange de la musique, et peut-être l'eût-il été tout à fait³⁸¹.

³⁷⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 186.

³⁷⁷ *Loc. cit.*

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 186.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 65.

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 92 et 93.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 175.

Christine reconnaît qu'Erik ressent du désir charnel pour elle, mais elle reconnaît aussi qu'il est respectueux au-delà du possible. Sa vertu est telle qu'elle affirme qu'il est doublé d'une entité angélique. Ce n'est pas qu'un « *homme laid*³⁸² » qu'elle a face à elle ; « c'est un homme du ciel et de la terre³⁸³ ». Ainsi, par son attitude, Erik dévoile le paradoxe qui le constitue entre être profane et être sublime. Sa passion est au stade de la « sauvagerie », quelque chose de très animal, et pourtant il arrive à la contenir, comme s'il était un être chez qui la vertu surpassait les désirs primaires. Tandis que dans le cas de Joseph Buquet, c'est le manque de vertu qui a pris le pas puisque ça s'est terminé par un assassinat. Le personnage du fantôme a donc des interactions différentes selon les personnages.

Aux côtés de Christine, le fantôme subit également une métamorphose animale, comme les danseuses et la Carlotta. « Il osait quêter un [des regards de Christine], comme un chien timide qui rôde autour de son maître³⁸⁴ ». De même lorsque Christine et Raoul se trouvent sur le toit de l'Opéra ; à cet instant, le vigilant Erik se transforme en « un immense oiseau de nuit qui les regardait de ses yeux de braise, et qui semblait accroché aux cordes de la lyre d'Apollon³⁸⁵ ! ».

Isabelle Casta commente ce passage dans son ouvrage *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux* :

Leurs gestes de tendresse provoquent les déplacements menaçants de cette créature dont les « ailes » suggèrent des images d'oiseau de proie [...] mais aussi des images lucifériennes de mauvais ange, ou encore les membranes des chauves-souris, ce qui amène la grande majorité du lectorat à identifier le vampire dont la motilité et les desseins dévorants appartiennent aux *topoi* les plus repérables du récit fantastique³⁸⁶.

À l'instar des personnages qui essaient de définir le fantôme, ce dernier les définit en provoquant leurs réactions à son encontre. Ses réactions viennent définir les personnages. Par exemple, les directeurs Firmin et Moncharmin par leur hermétisme face à l'acceptation de

³⁸² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 176.

³⁸³ *Ibid.*, p. 181.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 177.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 178.

³⁸⁶ CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, édition librairie lettres modernes, 1997, p.29.

l'existence du fantôme, ils dévoilent qu'ils sont des personnages éloignés des croyances et des superstitions de l'Opéra. Les danseuses, quant à elles, croient au fantôme et sont largement superstitieuses. Mais leur attitude envers le fantôme est paradoxale puisque tout en ayant peur, elles sont fascinées. Face au fantôme, Christine et le Persan se révèlent également paradoxaux puisqu'ils l'ont en horreur et le prennent en pitié. Ainsi, chaque personnage se construit autour de ce qu'il pense ou ressent à propos du personnage du fantôme de l'Opéra. Il est le personnage qui permet de dévoiler leur nature paradoxale ; l'essence-même de l'Homme. Le fantôme est aussi un personnage influencé. Le personnage qui réussit cet exploit, est Christine. Le rapport que le fantôme entretient avec cette dernière dévoile qu'il s'agit d'un homme respectueux, véritablement amoureux d'elle, sans omettre l'idée qu'il s'agit d'un homme plein de désir. Après de Christine, l'humanité du fantôme se dévoile.

2.1.4. Le corps du fantôme

Le corps est l'intermédiaire entre le monde et l'individu, il est celui qui se présente à la vue d'autrui pour construire une première image de lui avant de le connaître ou non, le corps est celui qui reçoit les impressions du monde et ses effets et qui les transmet au psychisme de l'individu : le corps est la surface par laquelle l'individu découvre le monde, selon laquelle il en jouit ou par laquelle il le subit. C'est par son corps et ses sensations qu'un individu se sent vivant. Le fantôme présente un aspect cadavérique qui laisse au lecteur une impression de malaise, ou du moins, l'impression que le cas du fantôme présente une défaillance quelque part – défaillance sans cesse soulignée par le manque de nez ou l'absence de regard. Cette défaillance est cette peau morte qui le constitue et qui suggère également une défaillance dans la construction du Moi-peau du fantôme. Le fantôme est un personnage dont le corps n'a pas connu la même expérience que le corps des autres personnages puisqu'il les a vécus à travers le prisme d'un masque qui réduisait sa vision et influençait sa vision symbolique. Cette absence de peau l'a contraint de vivre sans l'affection de sa mère et donc dans un univers où la morale, le bien et le mal ne lui ont pas été inculqués. À cause de l'absence d'affection de sa mère et de l'absence de son père, il n'a pas pu dépasser le stade de l'enfance et en est toujours resté au stade de la toute-puissance infantile comme le prouve l'usage qu'il fait de l'Opéra et des personnages qui lui sont attachés. Le bâtiment est son aire de jeu, tandis que les individus sont ses marionnettes. Pour le fantôme, la seule manière d'aborder le monde, de rentrer en contact avec lui c'est de le voir comme une pâte qu'il peut modeler et manipuler à son

envie ; de le voir comme un espace imaginaire qu'il investit de sa toute-puissance créatrice et de sa voix. Le corps du fantôme influence sa manière d'être au monde puisqu'il est obligé de l'absoudre au toucher, voire à la vue d'autrui, afin de pouvoir devenir soit fantôme, soit ange. D'une part, le touche anéantirait la croyance que le fantôme est un véritable fantôme ou un ange, et de l'autre, la vue de son apparence romprait nette l'illusion qu'il est l'ange de la musique doublé du père de Christine. C'est pour cela que l'absence de lucidité de certains personnages peut être interrogé : pourquoi est-ce que certains personnages qui ont eu affaire au fantôme croient-il qu'il s'agit d'un vrai fantôme alors qu'ils ont dû s'apercevoir qu'il était fait d'un corps palpable ? D'autant plus que l'absence de son nez est mis en parallèle avec son corps bien palpable. Pour un fantôme qui n'est fait que d'air, que de vide une telle précision aurait été inutile et n'aurait peut-être même pas été remarquée. Le fantôme est contraint d'anéantir son enveloppe corporelle pour garder son enveloppe sonore intacte auprès de Christine. Malgré cela, le fantôme procède à un contact entre son corps et celui de Christine ; contact qui mènera à l'anéantissement de la potentielle beauté du fantôme qui aurait pu être fantasmée par Christine : Christine aurait pu être celle qui le constituerait d'une nouvelle peau fantasmatique. Au lieu de cela, elle lui arrache une peau maudite, mais sans la remplacer par une autre.

Le corps est aussi ce qui permet la reconnaissance qu'un individu existe dans le même monde que soi-même. Puisque chaque individu demeure dans la même temporalité, dans le même temps avec autrui, il est capable d'opérer une synthèse avec l'autre. Chaque individu est aussi capable de reconnaître par son corps un autre corps qui fonctionne et prend place dans le monde de la même manière que le sien. Ainsi, tout un chacun comprend que son propre corps et celui d'autrui font tous deux partie du même tout. Si l'on accole ce postulat énoncé par Merleau-Ponty aux relations des personnages avec le fantôme, cela pose la question de savoir comme les personnages perçoivent le corps du fantôme par rapport au leur, comment le reconnaissent-ils ? Est-ce que les personnages peuvent-ils tout d'abord reconnaître le corps du fantôme en tant que double du leur, que continuité et faisant partie du même tout ? Si les personnages opèrent cette synthèse énoncée par Merleau-Ponty entre leur corps et celui du fantôme est-ce parce que le fantôme est la parfaite image de ce qu'est un corps humain en situation de cadavre ? Est-ce que les personnages reconnaissent leur propre mort en voyant le corps du fantôme ? Ce serait peut-être pour cela qu'il serait à la fois effrayant et fascinant. Effrayant parce qu'il présente la fatalité de la réalité humaine que l'individu fuit en s'inventant un double du réel dans lequel il vit psychiquement ; fascinant parce que le fantôme serait ce personnage qui vit avec la mort sur lui, qui est arrivé à la dompter. Les personnages

qui regardent le fantôme peuvent donc ressentir cette appartenance au même monde où évoluent leur corps et celui du fantôme puisqu'il s'agit du monde de la fatalité et de la mort. D'autant plus que le fantôme conduit les personnages à prendre place et à participer au monde – double du réel – qu'il crée lui-même. Sur le plan du réel, il met au même niveau les personnages et lui-même.

Le fantôme est un personnage dont il est spécifié par le narrateur qu'il « a existé en chair et en os³⁸⁷ ». Selon le cnrtl, cette expression signifie « sous une forme sensible³⁸⁸ », donc palpable. Le fantôme a un corps qui peut toucher et peut être touché ; un corps qui peut percevoir et être perçu. Mais cette « chair » mentionnée par le narrateur est étrange puisqu'elle ne porte pas les marques du vivants, mais les traces de la mort. Le lecteur peut se poser la question de savoir s'il s'agit de peau en tant qu'épiderme ou de peau en tant que chair, couche du corps qui se trouve sous la peau. Plus tard, Joseph Buquet décrit la peau du fantôme comme « tendue sur l'ossature comme une peau de tambour, [...] point blanche, mais vilainement jaune³⁸⁹ ». La peau du fantôme comporte de nombreuses béances comme au niveau des yeux et du nez. Il a donc une peau incomplète et la peau d'un mort puisqu'il est décrit comme ayant une tête de mort. Il est en même temps l'Autre fantastique, mais aussi l'Homme lui-même, l'Homme une fois au stade de cadavre.

Au niveau du Moi-peau qui se constitue par la peau et par rapport aux fonctions que ce dernier remplit, il est possible de considérer que le fantôme n'a pas de peau du tout, puisqu'il s'agit d'une peau inutile. Le Moi-peau du fantôme a donc été influencé par l'absence ou la non-utilité de cette peau ; de même que son rapport au monde et aux autres, au corps des autres s'est construit en fonction de cela. La défaillance de cette peau a conduit sa mère à combler un manque en donnant une peau de substitution à son fils : un masque. Mais, au lieu d'être une peau qui protège ou qui permet le contact avec autrui, il s'agit d'une peau pour dissimuler à la vue d'une mère un échec : l'enfant qu'elle a mis au monde. Pour elle, c'est une atrocité qu'il faut neutraliser un minimum, voire anéantir. En reniant Erik, elle empêche l'individuation de ce dernier. Le masque est le deuil de la peau commune avec sa mère, certes il s'agit d'un objet lié à la mère mais c'est le symbole du rejet maternel, de la mort maternelle. Il fait donc peau commune avec la mort dès son enfance.

Afin de se construire et de se percevoir comme un individu unique, de procéder à l'individuation du Soi, le fantôme se forge plusieurs peaux : l'Opéra, sa voix, le vêtement et les rôles

³⁸⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 7.

³⁸⁸ CNRTL, *Définition de CHAIR* [En ligne]. 2012. [Consulté le 08/05/2023]. Disponible sur <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/chair>.

³⁸⁹ LEROUX, Gaston, *op. cit.*, p. 16.

qu'ils jouent. L'Opéra est une peau qui le protège, une peau maternelle qui comble les défaillances de sa mère. Il fait peau commune avec le bâtiment qu'il manipule à son grès, il donne donc forme à sa peau, son corps selon sa propre volonté. Le bâtiment devient alors l'enveloppe externe – l'épiderme – du fantôme, tandis que ce dernier devient l'intérieur de l'Opéra, il en devient la voix, l'âme. Ce qui joue dans l'Opéra, c'est l'inconscient créateur du fantôme qui influence les personnages à plusieurs niveaux. L'Opéra fera peau commune avec le fantôme jusque dans la mort.

Le fantôme tente de faire peau commune avec Christine en jouant le rôle de son Ange de la musique/ de son père et en la séduisant par sa voix. La voix du fantôme enveloppe Christine comme une peau jusqu'à « habit[er] [la] bouche³⁹⁰ » de la cantatrice. La continuité entre la mère et le nourrisson qui joue un rôle dans la construction du Moi-peau, peut être transposée à la fusion à travers le chant entre Erik et Christine. Cette fusion permet ensuite à l'enfant de se rendre compte qu'il a sa propre et que sa mère et lui sont deux êtres différents qui ont chacun leur propre corps. C'est dans ce but qu'Erik invite Christine à la promiscuité que le cercueil peut leur offrir. Il l'invite dans un espace resserré où tous deux seraient obligés de se tenir l'un et l'autre comme une enfant contiendrait son enfant dans les bras. Ainsi, la fonction de contenant du Moi-psychique de la peau et du Moi-peau s'effectuerait pour le fantôme. Peut-être que l'expression qu'emploie le fantôme en parlant de Christine : « elle était belle comme une morte³⁹¹ » peut être compris en fonction de cela. Si elle était morte, elle serait probablement comme lui, elle aurait le même peau que lui et la peau commune serait donc possible. Une telle continuité est impossible à opérer dans le cas du fantôme puisque sa peau n'a pas le même statut que celle de Christine. L'une est morte et l'autre pleine de vie. D'un côté, la peau morte est incapable de remplir les fonctions du Moi-peau décrites par Didier Anzieu, d'un autre côté, la peau vivante en est capable : maintenance, contenance, pare-excitation, individuation, intersensorialité, soutien de l'excitation sexuelle, recharge libidinale, inscription des traces et autodestruction. L'amour du fantôme pour Christine correspond d'autant plus à l'expression « avoir quelqu'un dans la peau » qu'il est dépourvu de peau, donc d'extérieur. C'est comme si son intérieur, qui ne peut pas être protégé par la peau inutile dont il est couvert, rentrait en contact direct avec la peau de Christine ; comme s'il se greffait à elle. Le seul rempart qui demeure est la peau de Christine, qui, elle, n'a pas perdu sa fonction de protection ; alors que si elle

³⁹⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 153.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 326.

possédait la même peau que le fantôme, son intérieur à elle pourrait entrer en contact avec celui d'Erik et directement fusionner dans ce rêve de peau commune, de Moi-Peau commun.

La peau morte d'Erik présente autre chose à Christine : l'impossible retour de son père et le statut de cadavre de ce dernier. Alors qu'Erik était parvenu à instaurer une fusion entre Christine et lui par le chant, à partir du moment où elle lui retire le masque – double négatif du geste originel maternel – elle se rend compte que le double de son père a l'aspect d'un cadavre. Cette vue la renvoie à la réalité de la mort de son père. Peut-être était-elle, elle aussi, plongée dans ce rêve de peau commune lorsqu'elle chantait avec le fantôme – peau commune avec le père – mais ce n'était pas le cas. Elle se rend compte que cette peau sonore, elle la partageait avec la mort, c'est peut-être, l'une des raisons pour lesquelles elle ne supporte pas la vue du fantôme et l'une des raisons pour lesquelles elle a du mal à accepter qu'Erik ne soit pas l'ange : « je me disais : La Voix, c'est cela : un homme ! et je me mis à pleurer³⁹². »

Christine, en enlevant le masque, est celle qui permet l'individuation du fantôme puisqu'elle l'arrache de cette peau maternelle qui n'est que le symbole du rejet de sa propre mère. Elle est celle qui fait se rendre compte au fantôme qu'il a un corps à lui, qui lui appartient, à partir de là, son existence en tant qu'être Tout ne peut pas continuer puisqu'il est devenu Un. Il meurt parce qu'il est forcé de devenir Un mais il ne peut pas l'être parce qu'il est impossible de vivre sans peau. Puisque selon Didier Anzieu, « être soi-même c'est avoir une peau à soi, et s'en servir comme d'un espace où mettre en place ses sensations³⁹³ ». Mais en provoquant l'individuation du fantôme, elle lui fait subir un autre rejet : celui que sa mère aurait dû opérer. La mère aurait dû faire peau commune avec son enfant avant de le repousser avec bienveillance pour lui faire prendre conscience qu'il possédait sa propre peau, son propre et qu'il n'était pas une continuité de sa mère. Le fantôme ne se rend pas compte de cette peau individuelle qu'il n'a aucun contact avec son image qui se reflète dans des miroirs. Tandis que l'enfant se rend compte qu'il a un corps différent de sa mère lorsque celle-ci lui présente son image reflétée en le désignant dans le miroir et en le tenant, le fantôme, lui ne se reflète jamais dans les miroirs. Il en possède pourtant, mais ce ne sont que ses victimes qui se reflètent comme s'il refusait l'individuation de ces dernières, comme s'il refusait que les personnages aient leur identité propre. Soit les miroirs conduisent à la mort, donc l'anéantissement de soi, comme dans le cas de Joseph Buquet – et comme ce qui était prévu pour Raoul et le Persan – soit ils conduisent

³⁹² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 163.

³⁹³ IDIXA, *Mythe de Marsyas : perdre son enveloppe sonore, c'est perdre sa peau* [En ligne]. [Consulté le 08/05/2023]. Disponible sur : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0810131808.html>.

à une autre sorte d'anéantissement de soi qu'est l'hypnose de Christine, donc l'anéantissement de la volonté. Il s'agit pour le fantôme d'effacer l'identité des personnages pour leur donner une peau neuve qui correspondrait au monde qu'il a créé au sein de l'Opéra, cette peau serait faite de glace et d'image puisqu'il s'agirait du reflet du miroir, surface à laquelle Raoul se percute à deux reprises.

La peau est importante pour l'identification d'un individu, c'est elle que les personnes voient en premier lieu avant de se faire une idée de l'être qu'elles voient : on aborde, on approche l'individu par la peau. C'est bel et bien la peau de l'acteur – appuyant son jeu – qui lui permet de devenir autre, comme dans le cas de Frankenstein pour Boris Karloff – maquillage qui lui a laissé des séquelles sur la peau – ou encore Lon Chaney dans *Le Fantôme de l'Opéra* et dans *Notre-Dame de Paris* – maquillage effectué par les soins de l'acteur lui-même. Autre que le maquillage, les acteurs font « peau neuve » par le biais de costume également – les vêtements jouent donc le rôle d'une seconde peau, comme le masque du fantôme. Lorsqu'Erik incarne tour à tour ses différents rôles c'est donc comme s'il faisait « peau neuve » ou qu'il « changeait de peau ». Etant donné que son Moi-peau ait probablement été contrecarré par le rejet de sa mère et le rejet de la part de sa mère de faire peau commune avec lui, le fantôme ne serait pas accéder à cette reconnaissance de l'extérieur et de l'intérieur que permet la peau à l'air libre. La défaillance dans la constitution du Moi-peau empêche aussi l'accès à l'individuation, l'individu ne se reconnaît pas en tant qu'un tout unique. Le fantôme n'est pas Un, puisqu'il change de peau plusieurs fois, il n'arrive pas à se constituer en tant qu'individu parce qu'il n'a pas la peau qu'il faut pour contenir son Moi-psychique, il est ouvert à la multitude de personnalités possible pour lui. Il n'est pas hermétique, donc il n'est pas unique. Comme un acteur il devient plusieurs autres différents qui peuvent s'agglutiner à lui parce qu'il n'a pas de peau, il n'est que fait d'ouverture ; les béances dont le fantôme est constitué interrogent par ailleurs les personnages. Ces trous provoquent un « affaiblissement du sentiment des frontières³⁹⁴ » qui participe, selon Didier Anzieu, à « l'angoisse, décrite par Freud (1919) de l'inquiétante étrangeté³⁹⁵ ». Il s'agit d'une « menace visant l'individualité du Soi par affaiblissement³⁹⁶ » de ces frontières, autrement dit, le fantôme impose à la vue des autres personnages, la peur de la

³⁹⁴ ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 102

³⁹⁵ *Loc. cit.*

³⁹⁶ ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 102.

désintégration de leur corps³⁹⁷ et de leur Soi et la putréfaction de leur peau. Il met en danger leur identité.

L'individuation du fantôme ayant échoué, il peut devenir Autre. Comme s'il était un acteur, le fantôme porte un costume qui lui fait la peau d'un fantôme. D'une part, les robes de Peau d'âne et la peau d'âne lui servent de protection contre le mariage indésirable avec son père, d'autre part, le costume noir du fantôme – associé au domaine du surnaturel – lui sert de rempart contre la réalité. Son masque également est un rempart qui l'a séparé de sa mère, de Christine et des autres personnages. C'est peut-être cette fonction de rempart du masque qui effraie Christine lorsqu'elle le découvre sur le visage du fantôme dans l'adaptation de 1925. Le masque est ce double du réel que Christine veut lever. Il dissimule une réalité que la mère du fantôme n'assumait pas, à travers ce masque elle voulait faire vivre son désir inconscient que son enfant ait un visage comme les autres et un nez bien à lui. Au lieu que ce soit Erik qui prenne toute la signification que lui donnent les personnages, en particulier Christine, sur sa peau, c'est soit son masque, soit sa voix. Cet étrange vêtement devrait, comme tout habit, être « la trace de la tentative du sujet de se déprendre de l'emprise maternelle, de s'approprier un corps propre » est le produit du néant maternel de l'identité ; pourtant le fantôme le préserve au lieu de le transformer en autre chose ou de le remplacer. Il opère une accumulation de peaux sur cette peau marquée au fer rouge. Le masque, substitut de la peau de la mère – comme l'est le vêtement – mais une mère « meurtrière » du Soi du fantôme – puisqu'elle l'étouffe sous le masque – trace la problématique de l'enveloppe : établir la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. En préservant la peau de substitution de cette mère, le fantôme ne peut créer une enveloppe charnelle lui appartenant et distincte de l'enveloppe maternelle. Cette difficulté d'établir une frontière entre extérieur et intérieur est aussi visible dans la relation que l'Opéra entretient avec le monde puisque l'influence de ce lieu se reporte sur des espaces qui lui sont extérieurs.

Le masque du fantôme lui sert à cacher une identité qui fait horreur et à effacer son être propre, il ne lui sert pas à devenir autre comme c'est le cas pour Raoul et Christine lors du bal masqué. Ils dissimulent, eux aussi, leur identité, mais en en arborant une nouvelle. Ils sont, ils vivent alors que le fantôme n'est pas et ne vit pas. Le seul moment où le masque le fait devenir autre, tout en devenant lui-même autre chose, c'est grâce au pouvoir du chant du fantôme et à la comparaison

³⁹⁷ Selon Didier Anzieu, des fantômes de peau arrachée, de peau volée, de peau meurtrie ou meurtrière peuvent habiter un individu et perturber son rapport au monde et à son corps, ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, p. 62.

de Christine ; influencée par le moment qu'elle vit avec le fantôme. Tous deux sont en train de chanter le duo de Desdémone et d'Othello, et à ce moment-là, la jeune femme trouve que le masque du fantôme ressemble au visage d'Othello, le masque devient la peau fantasmée d'un personnage de fiction. Enlever le masque du fantôme est un acte violent mais nécessaire pour « toucher la réalité du doigt » et lever le voile du double du réel inventé par le fantôme et par sa mère pour percevoir la réalité.

Si la voix du fantôme peut être considérée comme une de ses peaux de substitution, alors, il est possible de dire que son corps modifie celui des autres personnages par une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur que le fantôme transgresse sans arrêt. Dans le cas de la Carlotta, sa voix opère ce changement interne – ou du moins d'apparence interne – chez la Carlotta. Le fantôme rentre dans sa peau, fait peau commune, voix commune avec elle pendant quelques instants afin de la déstabiliser dans son identité. Elle était persuadée d'être une cantatrice admirable, elle se retrouve à émettre un « couac », le son le plus discordant au monde pour une cantatrice. L'enveloppe sonore de la Carlotta se retrouve être réduite à un simple batracien. Son enveloppe sonore correspond si bien à celle du fantôme, qu'elle est persuadée que c'est sa voix qui a laissé échapper ce bruit, alors que c'est celle du fantôme, sa perception est trompée par le corps du fantôme. Comme c'est le cas avec Christine, le fantôme habite une peau par la voix, il peut en emprunter une pour plonger les personnages dans une transe ou dans l'illusion de son monde ; c'est la pleine puissance de son enveloppe sonore.

Tandis que le Moi-peau ou la peau du fantôme ne réalisent pas leur fonctions, celui et celle des personnages les accomplissent très bien. Par exemple, lorsque le narrateur précise que « Raoul se déchirait la chair³⁹⁸ », c'est la fonction d'automutilation – considérée comme une fausse fonction par Didier Anzieu dans l'édition postérieure de son ouvrage – du Moi-peau. Mais c'est aussi la fonction de contenant du Moi-psychique par le Moi-peau qui se joue ici puisque la peau, le corps de Raoul l'empêche de laisser éclater à l'extérieur son émotion à son apogée ; c'est bien parce que la peau contient ses émotions qu'il ressent le besoin de se « déchi[er] la chair » pour ressentir illusoirement une sensation de liberté. Il transgresse même la frontière intérieur-extérieur puisque la chair se trouve sous la peau. Dans le cas du fantôme, sa chair subit aussi une forme d'automutilation mais par l'intermédiaire des mains de Christine, lorsqu' « avec [les] ongles [de

³⁹⁸ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 121.

Christine], il se labour[e] les chairs, ses horribles chairs mortes³⁹⁹ ! ». Ce pourrait être une tentative de la part du fantôme de faire à nouveau peau commune avec Christine mais d'une manière violente, puisque ce sont ses ongles qui s'impriment dans la chair du fantôme en lui en retirant quelques lambeaux. Cette scène est le double de deux scènes, celle du don de masque par la mère et celle du vol du masque par Christine. La violence de cette scène n'est que l'exact reflet des deux précédentes, puisque le masque était la peau du fantôme. A présent, c'est une peau arrachée. La comparaison entre la violence des deux scènes précédentes et de celle-ci est mise en parallèle par le fantôme lui-même puisqu'il compare sa chair au masque que Christine lui a arraché : « tu crois [...] que j'ai encore un masque, hein ? et que ça... ça ! ma tête, c'est un masque ? [...] Arrache-le comme l'autre⁴⁰⁰ ! ». L'interdit qu'a transgressé Christine est aussi grave que celui de la femme de Barbe-Bleue puisque, toutes deux, ont voulu découvrir l'intimité d'un individu et donc percevoir ses faiblesses. Sous le masque de fantôme se trouve sa chair, quelque chose qui ne doit normalement pas apparaître aux yeux humains, mais Christine veut quand même voir cette intériorité qui n'a pas à être vue. En retirant le masque, elle arrache au fantôme, lui écorche toutes ses peaux : ange de la musique, père, fantôme ; elle ne lui laisse intacte que son enveloppe sonore. Toutes les peaux du fantôme se sont étayées sur le masque et en fonction de ce dernier parce qu'il est le symbole de l'impossibilité de peau, de Moi-peau et d'individuation du fantôme ; il a donc du combler cette impossibilité.

C'est pas un autre contact avec la chair du fantôme que Christine lui permet de faire peau commune avec lui, durant un court instant curatif : lorsqu'elle pleure sur lui. Le fantôme sent

ses larmes couler sur [son] front à [lui] ! à [lui] ! à [lui] ! Elles étaient chaudes... elles étaient douces ! elles allaient partout sous [son] masque, ses larmes ! elles allaient se mêler à [ses] larmes dans [ses] yeux !... elles coulaient jusque dans ma bouche... Ah ! ses larmes à elle, sur [lui]⁴⁰¹ !

Ces larmes prennent l'aspect de caresses lorsque le fantôme les qualifie de « douces », adjectifs souvent employé pour parler des mains ou de la peau. Si elles sont apparentées aux mains, elles prennent alors un caractère érotique puisqu'elles vont sous le masque, le lieu de l'intimité par

³⁹⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 174.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, pp. 173-174.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 328.

excellence chez le fantôme, mais aussi un caractère maternel puisque comme le lait, elles coulent dans la bouche d'Erik, et comme le liquide amniotique elles enveloppent sa chair. C'est aussi un moment durant lequel le lecteur découvre que le fantôme ressent des sensations sur sa chair comme s'il possédait une peau alors que jusqu'à maintenant ce n'était pas évident. Ces sensations sont si grandes qu'il s'arrache lui-même cette peau qu'est son masque pour faire peau commune avec Christine par ses larmes : « j'ai arraché mon masque pour ne pas perdre une seule de ses larmes... ». Le masque, ici, illustre une fonction de la peau, à savoir, celle de la contenance. Il agit de la même manière que la peau de Raoul, il le retient trop dans son être que le fantôme est obligé de l'ôter pour libérer son émotion : « il étouffait et il était dans la nécessité d'ôter son masque⁴⁰² », comme Raoul est dans la nécessité de « se déchir[er] la chair ».

La fonction érotique du Moi-peau est incarnée par la chair de la Sorelli, plus précisément par « la netteté de son maillot chair⁴⁰³ » et par la peau de Christine qui oppose « une barrière de chair blanche sur la porte⁴⁰⁴ » à Raoul. La peau de Christine joue aussi le rôle d'un rempart maternel et protecteur entre Raoul (le petit enfant) et le monde, ou la réalité. Cet érotisme de la peau est joué avec humour et ridicule par Mame Giry lorsque cette dernière imite des spectateurs de l'Opéra en « *couvr[ant] de baisers le coin de chair laissé à nu par son gant de filoselle⁴⁰⁵* ». L'autoérotisme a, ici, comme but la démonstration d'un acte de tendresse qu'il y a eu entre deux personnes différentes. La chair sert aussi à appréhender le monde et le réel, à s'assurer de la place de son corps et de sa propre réalité. C'est le cas pour Raoul lorsque ses mains « tâtèrent sa chair⁴⁰⁶ » après qu'il eut rencontré la surface du miroir une fois que Christine eut disparue derrière ce dernier. Le contact de sa propre peau sous ses doigts lui assure qu'il est réveillé, qu'il ne rêve pas et qu'il existe bel bien, parce lorsque le réel devient douter, pourquoi sa propre existence de deviendrait-elle pas douteuse ?

Lorsque Christine sent pour la première fois le toucher, la main, l'absence de peau du fantôme, c'est une présence qui se fait surtout percevoir par l'odeur et le froid « une main que je sentis sur mes lèvres, sur ma chair... et qui sentait la mort⁴⁰⁷ ! ». Christine devient l'objet touché et Erik, le sujet touchant. L'évanouissement de la jeune femme suggère bien l'impossibilité de contact

⁴⁰² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 329.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 58

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 159.

érotique entre le fantôme et Christine mentionné par Isabelle Rachel Casta. « Les gestes de l'étreinte sont inaboutis, suspendus dans le « tremblement » d'Erik et « l'évanouissement » de Christine⁴⁰⁸ ».

L'autre raison qui empêche un tel contact entre les deux personnages est l'interdit de du toucher mis en place par le fantôme. Il défend à Christine de retirer son masque et interdit aux participants au bal de le toucher : « Ne me touchez pas, je suis la Mort Rouge qui passe !...⁴⁰⁹ ». En atteignant la chair de Christine, Erik a lui-même transgressé l'interdit qu'il a posé à la jeune femme puisqu'il arrive à toucher en elle ce qui se trouve sous sa peau-même, son intériorité.

La chair du fantôme oscille sans cesse entre fantasme et réalité physique, que ce soit par la projection de lui-même par la voie pour par son association à un fantôme, son corps présente des caractéristiques contradictoires. Raoul fait lui-même ce rapprochement en s'interrogeant sur l'identité de la nuit qui se trouve autour de lui dans sa chambre : « Est-ce de la chair ou de l'ombre⁴¹⁰ ? ». En faisant un tel rapprochement, Raoul sous-entend l'idée que la peau du fantôme pourrait être finalement le grand tout qu'est la nuit, ou l'ombre elle-même, élément du monde qui n'a pas de limite car l'ombre n'a pas de corps. Le fantôme n'aurait donc qu'un extérieur qui fusionne avec l'intérieur de l'univers, du monde afin de mieux le maîtriser pour en faire son domaine de fiction.

Dans l'adaptation de 1989 réalisée Dwight H. Little, le thème de la peau a une grande importance puisque le fantôme se constitue un masque à partir de la peau de ses victimes qu'il écorche vives. Une telle action pourrait résulter d'une volonté d'annulation de la peau de l'autre, autrement de l'individuation de l'autre. Un annulation de l'autre au profit du Soi. Le fantôme réinvente l'identité des hommes qu'il a tué en imprimant ce qu'il est sur ces lambeaux de peau. Il se rejette du monde tout en se hissant au sommet puisqu'il est capable d'effacer l'identité de tous les hommes et de les réinventer à travers sa propre personne. Il utilise les autres comme chair à canon pour devenir Un, pour devenir un individu unique.

Le corps du fantôme est aussi un corps qui a un avantage : celui de la profondeur. Il est le maître des miroirs, comme le bouclier de Persée⁴¹¹, il réduit les autres personnages à deux

⁴⁰⁸ CASTA, Isabelle, *Le travail de l'obscur clarté dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, Lettres modernes, 1997, p. 9.

⁴⁰⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 123.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 187.

⁴¹¹ « Le bouclier prive Méduse de la troisième dimension, parce qu'il fonctionne comme un miroir », GAMOVA, Anastassia, Le bouclier de Persée et la psychose. [En ligne]. *Figures de la psychanalyse*, 2011, 2, n°22. [Consulté le 08/05/2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2011-2-page-155.htm>, p.157.

dimensions et leur retire la troisième « la dimension magique » et leur empêche d'accéder à la profondeur. Seul le corps du fantôme est capable de se mouvoir dans chaque recoin de profondeur de l'Opéra, dans les « trous, [les] failles » de l'espace de la perception « libre [...] pas compact [...] discontinu, hétérogène, lacunaire⁴¹² ». Il n'évolue pas sur le même plan que les autres personnages. Lorsque les personnages prisonniers de la chambre des supplices veulent s'élancer vers le mirage d'eau, ils ne rencontrent pas la profondeur d'une oasis, mais la dureté de la glace, « arrivé à la glace, M. de Chagny la lécha... et [le Persan] aussi... [il] léchai[t] la glace⁴¹³... ». Cette capacité du fantôme à maîtriser et traverser la profondeur de l'espace rappelle les propos de Zoé Commère. Cette dernière explique dans sa thèse que « les personnages principaux des romans [de Leroux] parcourent librement un espace qui n'offre que peu de résistance à leurs⁴¹⁴ ». Elle rappelle également qu'il s'agit d'une convention romanesque liée au genre du roman d'aventures d'être témoin de la prise de possession de l'espace et d'agir en toute puissance suite à ce pouvoir abrogé sur l'espace. Elle souligne également que c'est une caractéristique « réservée aux personnages importants et dynamiques [et que] les figures de second plan [...] ne sont pas concernées⁴¹⁵ ». Grâce aux miroirs, le fantôme crée un nouvel espace tout en le diminuant. Il profile les possibilités d'être de l'espace en les annulant ; il rend nulle la multitude.

Si, comme l'explique Pasche, le bouclier de Persée fonctionne comme la peau d'Athéna, mère adoptive, le miroir qu'a instauré le fantôme entre lui et Christine, puis entre lui et les victimes de la chambre des supplices, pourrait être perçu comme un morceau de sa propre peau : une surface dure et illusoire qui ne peut être franchie que par Christine ou des condamnés à mort. Ce miroir est une peau qui accueille en son intérieur mais aussi une barrière. Le miroir joue parfaitement la fonction de protection et de repoussoir de la peau énoncée par Didier Anzieu. Raoul « se heurt[e] aux murs⁴¹⁶ » en se précipitant vers le miroir de la loge de Christine.

⁴¹² GAMOVA, Anastassia, Le bouclier de Persée et la psychose. [En ligne]. *Figures de la psychanalyse*, 2011, 2, n°22. [Consulté le 08/05/2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2011-2-page-155.htm>, p.160.

⁴¹³ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 306.

⁴¹⁴ COMMÈRE, Zoé, *Un autre sur le monde. Poétique et géopolitique de l'espace dans les grands reportages et les romans de Gaston Leroux (1897 – 1924)*. [En ligne] Thèse : études littéraires : Lyon : Université Laval et Université Lumière Lyon 2, 2020. 684p. [Consulté en 03/2023]. Disponible sur : https://dam-oclc.bac-lac.gc.ca/download?is_thesis=1&oclc_number=1153648474&id=859f531c-adf3-4f8d-8d21-828862d4098f&fileName=35861.pdf, p. 186.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁴¹⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 13.

En annulant la profondeur, les miroirs de la chambre des supplices affectent la perception des personnages puisqu'ils affectent l'intégrité de leur corps. Ainsi, par la chaleur artificielle exercée par les murs, Raoul et le Persan croient véritablement se déplacé dans une vraie forêt. Raoul est persuadé « qu'il y avait bien trois jours et trois nuits qu'il marchait sans s'arrêter dans cette forêt⁴¹⁷ » et tous deux commencent « à mourir de chaleur, de faim et de soif... de soif surtout⁴¹⁸... ». C'est parce que leur corps est plongé dans une forêt équatoriale artificielle que la simple imitation des cris d'animaux, au moyen d'instruments, peut être perçue comme vraie et dangereuse et que le Persan peut affirmer que « la nuit dans les forêts de l'équateur est toujours dangereuse, surtout lorsque, comme [eux], on n'a pas de quoi allumer du feu pour éloigner les bêtes féroces⁴¹⁹ ». Cette perception de l'espace trompée par le ressenti de son corps et l'illusion du fantôme, conduit le Persan à essayer de casser les branches d'un des arbres en fer, sans succès.

Le fantôme est constituée d'une enveloppe corporelle hétérogène puisqu'elle est composée d'éléments ajoutés à son corps – sa peau – défailant(e) : les vêtements ou costume, le masque, les miroirs et l'Opéra lui-même. Mais c'est aussi un personnage dont l'enveloppe sonore joue un rôle tout aussi important dans sa constitution.

⁴¹⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 302.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 304.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 303.

2.2. Le fantôme comme voix désincarnée

2.2.1. Référence à la voix

D'une part, le fantôme apparaît comme un mort vivant, dont le manteau noir cache la « charpente squelettique », d'autre part, dans certains discours, il n'est qu'une Voix sans corps ; tantôt divine, tantôt profane. Cette Voix est une sorte de rôle qui permet au fantôme d'endosser un deuxième rôle : celui de l'Ange de la musique. La première fois qu'il apparaît sous la forme d'une voix, c'est dans le discours de Meg Giry, discours qui se base sur celui de sa mère. Bien que cette description – qui se place juste après celle de Joseph Buquet et de Papin – contienne un élément qui revient dans les autres, elle annule les deux premières descriptions. C'est la caractérisation par le manque de quelque chose du fantôme qui est commune à ces trois descriptions. Ici, il s'agit du manque absolu du corps.

Paradoxalement, Meg Giry ne réduit le fantôme qu'à un état de voix – mais une voix, telle Echo est omniprésente. D'après Meg, « on ne voit pas le fantôme ! Et il n'a ni habit ni tête !... Tout ce qu'on a raconté sur sa tête de mort et sur sa tête de feu, c'est des blagues ! il n'a rien du tout... On l'entend seulement quand il est dans la loge⁴²⁰. ». Meg le dépouille de tout ce qui pourrait l'associer à l'humain contrairement aux deux descriptions de Buquet et de Papin, dans lesquelles le fantôme avait certains attributs matériels humains. En plus de pouvoir se décliner en différents personnages, le fantôme peut devenir le néant puisque lorsque « le fantôme vient [dans sa loge] il n'y a personne⁴²¹ ». Il laisse du vide et il est constitué de vide. La possibilité que le fantôme soit « quelqu'un » – comme le demande un des petits Rats en se référant au fantôme « Il y vient donc quelqu'un⁴²² ? » – est rejetée par Meg. Elle voit le fantôme comme un être immatériel, présent uniquement par la voix. Et encore, cette présence – existence – est limitée puisque le petit Rat réduit la portée de la voix du fantôme à sa loge par l'adverbe « seulement ». Le décor auquel est associé le fantôme fonctionne donc comme une sorte d'enveloppe charnelle. Le pouvoir d'une voix, à savoir celui de remplir plusieurs espaces en même temps – telle la voix répétée d'Echo – est réduit par Meg Giry ; elle refuse au fantôme une telle puissance. Pourtant, cette spécificité qui réduit le pouvoir du fantôme ne le rend pas moins effrayant puisqu'elle le fait paraître davantage incompréhensible. La peur du secret révélé pèse sur la tête du petit Rat. Elle regrette d'en avoir trop dit sur le fantôme

⁴²⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 22.

⁴²¹ *Loc. cit.*

⁴²² *Loc. cit.*

et a peur de ce qu'il pourrait faire : « J'aurais mieux fait de me taire... si m'man savait jamais ça !... mais pour sûr que Joseph Buquet a tort de s'occuper de choses qui ne le regardent pas... ça lui portera malheur⁴²³... ». Elle semble limiter le fantôme à la loge et pourtant, elle lui accorde que son influence dépasse largement cette enveloppe locale. Dans sa description également, le fantôme est marqué par un paradoxe : il est délimité et illimité.

Bien que Meg Giry apporte une nouvelle donnée du fantôme qui se révèle être vraie en partie, elle a tort de réduire le fantôme à sa loge. Il peut être entendu de partout. Ce dernier donne même rendez-vous à Christine dans le cimetière de Perros-Guirec. La scène est décrite par Raoul qui a assisté à la scène, caché. Il décrit ainsi les effets que la voix du fantôme a sur Christine : « je vis la jeune fille relever la tête ; son regard fixa la voûte céleste, ses bras se tendirent vers l'astre des nuits ; elle me parut en extase et je me demandais encore quelle avait été la raison subite et déterminante de cette extase⁴²⁴ ». Raoul insiste sur l'extase que Christine semble ressentir en répétant le terme une nouvelle fois. Il s'agit d'un terme fort et ambigu dans la bouche de ce dernier puisque « extase » est relié au vocabulaire religieux (« État particulier d'une personne en union intime avec la divinité ; élan religieux, transport mystique⁴²⁵ »), or Raoul ne croit pas qu'il s'agisse de l'Ange de la musique. Le fantôme a un tel pouvoir qu'il parviendrait à corrompre l'univers de référence de tous les personnages pour les faire entrer dans le sien propre et pour leur faire croire uniquement à son univers à lui. Par ailleurs, le mot « extase » qui signifie être « hors de soi », peut illustrer l'idée que Christine part de son monde pour rentrer dans celui du fantôme. L'extase, bien qu'elle puisse être apportée par la joie de l'admiration, est une sensation violente puisqu'elle est extrême et peut être associée à la peur, la stupeur, la transe, la folie

Bien que Christine ait identifié la voix du fantôme comme étant l'Ange de la musique, Raoul se refuse à y croire ; donc dans ce passage, il ne perçoit pas encore le fantôme comme l'Ange de la musique. Raoul vit la même expérience que Christine mais avec plus de lucidité. Comme Christine, à l'entente de la voix du fantôme, il pense obligatoirement à l'Ange de la musique, tout en ayant de sérieux doutes sur cette hypothèse. « Je ne pus mieux faire, en cet instant, que de me rappeler tout ce que Christine venait de me dire de l'Ange de la musique, et je ne sus trop que penser de ces sons inoubliables⁴²⁶ ». S'il pense à l'Ange de la musique ce n'est que pour comparer la voix à cette entité

⁴²³ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 22.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁴²⁵ CNRTL, *Définition de EXTASE* [En ligne]. 2012. [Consulté en 06/12/2022]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/extase>

⁴²⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 84.

divine : « l'Ange de Christine aurait existé qu'il n'aurait pas mieux joué cette nuit-là avec le violon du défunt ménétrier⁴²⁷ ». Le fantôme est un personnage capable de faire croire à toutes les fantaisies, tel est le cas d'un auteur ou d'un artiste.

Raoul est témoin une deuxième fois du pouvoir que cette voix a sur Christine. Il y assiste une nouvelle fois. Le chant du fantôme apparaît immédiatement comme surnaturel puisqu'il ne semble pas avoir de source matérielle, mais au contraire « sortir des murailles⁴²⁸ ». La voix, tel Orphée, est capable de donner la vie à des inanimés, telles les murailles, et les humanise « oui, on eût dit que les murs chantaient⁴²⁹ ! ». La voix est qualifiée de « très belle et très douce et très captivante⁴³⁰ ». L'accumulation des adjectifs, accompagnée de l'adverbe « très » qui les intensifie, exacerbe l'idée que la voix est exceptionnelle et justifie les pouvoirs qu'elle détient. Cette description explique au lecteur la raison de la fascination de Christine pour une telle voix et pourquoi elle a pu la prendre pour l'Ange de la musique.

La voix, comme le corps du fantôme, présente elle aussi un paradoxe : « mais tant de douceur restait cependant mâle et ainsi pouvait-on juger que cette voix n'appartenait point à une femme⁴³¹ ». Ce paradoxe rejoint les canons de beauté de l'époque dans lesquels s'inscrivent Raoul, « pour les canons de la beauté masculine, ressembler à une fille est plutôt perçu comme un avantage⁴³² ». Ainsi, à défaut d'être dans la beauté normée de l'époque par son corps, le fantôme l'est par sa voix. Il s'agit d'un personnage paradoxal partagé entre monstruosité et beauté. Mais il ne se trouve pas pour autant sur un plan d'égalité avec Raoul puisque la Voix prend des proportions quasi-divines et provoque l'extase de Christine ; ce que Raoul est incapable de faire.

Peu à peu, la voix est elle aussi humanisée elle « s'approch[e] toujours... elle dépass[e] la muraille... elle arriv[e]... et la voix maintenant [*est*] dans la pièce, devant Christine⁴³³. ». Le narrateur prépare l'arrivée de la voix en mettant en place un suspense par les points de suspension. Il met le lecteur en attente et crée une impression de danger, d'autant plus si le lecteur repense à ce dont le fantôme est capable. L'italique sur « *était dans la pièce* » souligne un effet d'étrangeté. Le narrateur annonce que la voix est dans la pièce comme si un corps y était, alors que ce n'est que la

⁴²⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 85.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁴²⁹ *Loc. cit.*

⁴³⁰ *Loc. cit.*

⁴³¹ *Loc. cit.*

⁴³² CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, Lettres modernes, 1997, p.22.

⁴³³ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 129.

voix sans corps qui s'y trouve. Bien sûr, la voix désigne par métonymie le fantôme, mais ici, la voix n'est pas employée dans cette visée : la voix apparaît en tant que personnage à part entière en plus de désigner le fantôme. Le narrateur dissocie par la narration le fantôme et la voix.

Les effets qu'ont la voix sur Christine sont de nouveau décrits. D'une part, la présence supposée et ressentie du fantôme provoque des effets physiques et métaphysiques, d'autre part la voix induit de tels effets sur les mêmes plans.

La physionomie de Christine s'éclaira. Un bon sourire vint se poser sur ses lèvres exsangues, un sourire comme en ont les convalescents quand ils commencent à espérer que le mal qui les a frappés ne les emportera pas⁴³⁴.

Ces effets ressemblent en grande partie à ceux du cimetière de Perros-Guirec, à une différence près c'est qu'ici il y a une ambivalence à ce chant. Certes, il provoque admiration, extase mais il induit aussi un espoir qui ressemble à celui des malades, dont le mal qu'ils souffrent ne les tuent pas ; or c'est un espoir qui peut ne pas se réaliser. L'inconnu quant au dessein de la voix et à ce qu'elle pourrait déboucher sont mentionnés ici plaçant Christine dans l'incertitude par rapport à ce qui va lui advenir. Et cette comparaison au « sourire [des] convalescents » suggère aussi l'idée d'aveuglement puisqu'ils espèrent être sauvés malgré leur mal ; Christine est réellement dans une position d'aveuglement.

Raoul semble lui aussi ressentir l'extase de Christine puisqu'il « écout[e] [la voix du fantôme] avec fièvre⁴³⁵ ». La voix lui apparaît comme une entité capable de réunir différents extrêmes et leurs opposés.

La voix sans corps se reprit à chanter et certainement Raoul n'avait encore rien entendu au monde – comme voix unissant, dans le même temps, avec le même souffle, les extrêmes – de plus largement et héroïquement suave, de plus victorieusement insidieux, de plus délicat dans la force, de plus fort dans la délicatesse, enfin de plus irrésistiblement triomphant⁴³⁶.

⁴³⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 129.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁴³⁶ *Loc. cit.*

Le caractère extraordinaire de la voix est illustrée à travers l'accumulation d'adjectifs au superlatif des qualités que la voix détient et par le parallélisme « de plus délicat dans la force, de plus fort dans la délicatesse » qui illustre un paradoxe de la voix. Elle est capable de tout être à la fois, son positif et son négatif en même temps. Malgré sa douceur sur laquelle insiste le narrateur, les termes « héroïquement », « victorieusement » et « triomphant » attribuent à cette voix une dimension belliqueuse donc dangereuse, voire violente. De plus, quelque chose en elle est de l'ordre de l'artifice, elle veut induire en erreur comme le fait comprendre le terme « insidieux ». Le lecteur attentif peut alors comprendre que la reconnaissance par Christine de la voix par l'Ange de la musique est due à un artifice mensonger. Néanmoins, dans la suite de la description de la voix, un caractère divin, voire un caractère orphique, lui est attribué. Paradoxalement, même si le lecteur sait que le fantôme est un homme, tout est mis en place pour faire croire au lecteur que la voix est l'Ange de la musique.

Il y avait là des accents définitifs qui chantaient en maîtres et qui devaient certainement, par la seule vertu de leur audition, faire naître des accents élevés chez les mortels qui sentent, aiment et traduisent la musique. Il y avait là une source tranquille et pure d'harmonie à laquelle les fidèles pouvaient en toute sûreté dévotement boire, certains qu'ils étaient d'y boire la grâce musicienne⁴³⁷.

La voix apparaît ici comme un prophète qui exalterait les initiés à l'art de la musique. Cette voix instaure une nouvelle religion pour asseoir son siège et son pouvoir sur ses fidèles. La voix convoque en elle un lieu idéal qui fournit le premier élément nécessaire à la vie : l'eau. La voix promet donc la vie. On pourrait presque rapprocher ce don de l'expression religieuse « le corps et le sang du Christ » ; ce qui rapproche véritablement la Voix d'un ange.

Dans cette description, la musique apparaît comme seule nourriture et boisson du monde dont la voix ouvre les portes aux fidèles. Tout comme le fantôme, ces derniers ne devraient se nourrir que de musique. La musique est comme l'eau, elle devient un élément de vie puisqu'Erik ne vit que de musique lorsqu'il travaille. La Voix est l'initiatrice de mystères dont elle se prétend la maîtresse. Le fantôme est un personnage qui ne prend pas en compte la supposée existence d'une divinité unique puisqu'il se place lui-même dans ce rôle au sein de l'univers – contenu dans l'Opéra – qu'il

⁴³⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 130.

déploie lui-même. Il se pose lui-même dans le rôle de Créateur. C'est d'ailleurs le pouvoir de la voix :

Avec du limon, elle avait fait de l'azur. La banalité du vers et la facilité et la presque vulgarité populaire de la mélodie n'en apparaissait que transformée davantage en beauté par un souffle qui les soulevait et les emportait en plein ciel sur les ailes de la passion⁴³⁸.

La voix transfigure les choses et le monde.

Par la propre mise en scène de sa voix, le fantôme dévoile aussi tout le pouvoir dont elle est capable tout en l'éloignant de lui, comme s'il s'agissait d'un autre personnage. Il est en train d'expliquer à Christine comment sa voix est capable de faire ce qu'elle fait et qu'il est ventriloque. Sa tirade illustre toute la folie qui s'est emparé de lui. Il parle dans un rythme frénétique qui ménage le suspens par les points de suspensions. Son discours est parsemé d'interjections « crac », « couac », « ah ! ah ! ah ! » comme pour montrer la prouesse de diversité phonique dont sa voix est capable ; mais aussi pour casser son discours et surprendre le lecteur et l'auditeur – ici Christine, puis Raoul et le Persan indirectement.

D'après le fantôme, sa voix est capable de se rendre partout – même dans la matière – et de se moduler de toutes les manières possibles : « où veux-tu qu'elle aille ? Dans ton oreille gauche ? dans ton oreille droite ?... dans la table ?... dans les petits coffrets d'ébène de la cheminée?... [...] La veux-tu prochaine ?... Retentissante ?... Aiguë ?... Nasillarde⁴³⁹ ?... ».

Au travers de son discours, le fantôme prête des répliques à sa voix comme si cette dernière, prenant la parole, incarnait elle-même des personnages :

Et maintenant, crac !... la voici dans la gorge de la Carlotta, au fond de la gorge dorée, de la gorge de cristal de la Carlotta, ma parole !... Qu'est-ce qu'elle dit ? Elle dit : « C'est moi, monsieur crapaud ! c'est moi qui chante : *J'écoute cette voix solitaire... couac !... qui chante dans mon couac*⁴⁴⁰ !... »

⁴³⁸ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 130.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 294.

⁴⁴⁰ *Loc. cit.*

Ici, la voix incarne deux personnages en même temps : le crapaud et Margueritte de l'Opéra *Faust* de Gounod. Sa voix se montre omniprésente, elle peut se trouver à différents endroits en même temps ; elle est par exemple en lui et dans les coffrets posés sur la cheminée : « écoute ce qu'elle dit dans le petit coffret de gauche : *Faut-il tourner le scorpion ?... Et maintenant, crac ! écoute encore ce qu'elle dit dans le petit coffret de gauche : Faut-il tourner le scorpion*⁴⁴¹ ?... ». Comme un fantôme, elle traverse la matière et les murs :

Maudite voix du formidable ventriloque ! Elle était partout, partout !... Elle passait par la petite fenêtre invisible... à travers les murs... elle courait autour de nous... entre nous... Erik était là !... Il nous parlait⁴⁴² !...

Comme l'illustrent les propos du Persan, qui réduisent la profusion de la voix au fantôme, la voix permet à Erik de se déplacer en même temps qu'elle et d'acquiescer ses pouvoirs.

L'humanisation de la voix va jusqu'à en faire un ennemi qu'il faut attaquer pour se défendre comme s'il s'agissait de se protéger d'un opposant possédant un corps : « Nous fîmes un geste comme pour nous jeter sur lui... mais, déjà, plus rapide, plus insaisissable que la voix sonore de l'écho, la voix d'Erik avait rebondi derrière le mur⁴⁴³ ! ». ».

Néanmoins, « bientôt, nous ne pûmes plus rien entendre du tout, car voici ce qui se passa : La voix de Christine ». Avec ironie, le narrateur coupe le discours frénétique du fantôme par l'apparition soudaine de la voix de Christine, décrite de la même manière dont est survenue la voix du fantôme ; comme si la voix de Christine, elle aussi, était détachée d'elle-même. Le discours de la voix de Christine banalise celui du fantôme : « Erik ! Erik !... Vous me fatiguez avec votre voix... Taisez-vous, Erik⁴⁴⁴ !... ». ».

⁴⁴¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 294.

⁴⁴² *Loc. cit.*

⁴⁴³ *Ibid.*, pp. 294-295.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 295.

2.2.2. Références à l'Ange de la musique

Le fantôme apparaît comme l'Ange de la musique dans le discours de deux personnages uniquement : celui de Christine et celui de la Maman Valérius – sa mère adoptive. Le fantôme révèle l'aspect crédule, croyant et superstitieux du personnages des deux femmes. Si pour Christine cela pouvait se justifier par le fait qu'elle avait entendu la voix du fantôme, pour la Maman Valérius c'est dû par une absence de lucidité et de responsabilité totale – du moins, c'est ce qu'en pense Raoul. La mère Valérius fait preuve d'un aveuglement de fidèle qui peut s'avérer dangereux et que Raoul condamne.

Raoul se penchait sur la maman Valérius, la mâchoire avancée, comme pour la mordre. Il eût eu envie de la dévorer qu'il ne l'eût point regardée avec des yeux plus féroces. Il y a des moments où la trop grande innocence d'esprit apparaît tellement monstrueuse qu'elle en devient haïssable. Raoul trouvait Mme Valérius par trop innocente⁴⁴⁵.

Dans le discours de Mme Valérius, le fantôme apparaît comme un véritable ange qui réside « au ciel ⁴⁴⁶ ». Elle le nomme le « *génie de la musique*⁴⁴⁷ » ou encore le « bon génie⁴⁴⁸ » de Christine. Pour elle, il est une entité irrémédiablement bénéfique. Il y a une incohérence dans le discours de Mme Valérius, – comme dans celui de Christine lorsqu'elle dit avoir cherché la Voix parmi les morts – quand elle dit que le bon génie donnait des leçons à Christine. Elle parle de lui comme s'il s'agissait d'un maître de chant et ne voit pas le paradoxe. Même lorsque le génie lui « défend de se marier⁴⁴⁹ », elle trouve cela tout à fait normal alors qu'il s'agit plutôt du comportement d'un homme jaloux. D'autant plus que Christine évolue dans le milieu de l'Opéra, un milieu dangereux pour des jeunes femmes sans cesse soumises aux regards des hommes et à leurs avances. Le narrateur mentionne par ailleurs cette idée qui ridiculise l'attitude de Mme Valérius : « Tant de candeur le dérouta. Une aussi simple et parfaite foi dans un génie qui, tous les soirs, descendait du ciel pour fréquenter les loges d'artistes à l'Opéra, le laissa stupide⁴⁵⁰. ». Tout est mentionné dans cette partie

⁴⁴⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, pp. 113-114.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁴⁷ *Loc. cit.*

⁴⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.114.

du récit pour faire ressentir au lecteur une légère impression d'érotisme à travers la précision du moment des rendez-vous « la nuit » et de l'endroit où il se trouve « les loges ». Un tel comportement ressemble à celui des hommes en noirs peints par Degas. Raoul sait parfaitement bien ce qu'il se passe dans ce cas-là, tout le monde le sait à cette époque puisqu'il s'agissait d'une sorte de coutume tacite à l'Opéra : « Christine est-elle toujours une honnête fille⁴⁵¹ ? ».

À travers cet échange, le fantôme apparaît tantôt sous l'image d'un être divin, pur au talent de chant extraordinaire, tantôt comme un homme qui n'a qu'un but des plus prosaïques à fréquenter Christine, et qui fréquenterait peut-être d'autres femmes de la même manière.

Dans le discours de Christine la Voix identifiée à l'Ange de la musique l'est également à son père. Les trois se mélangent pour ne former qu'un seul personnage (triptyque peut-être comparable au triptyque religieux le Père, le Fils et le Saint-Esprit) : celui de l'Ange de la musique. Ce dernier est étroitement lié au père par la promesse du père faite à Christine « je n'avais jamais cessé de songer à l'« Ange de la musique » que mon pauvre papa m'avait promis de m'envoyer aussitôt qu'il serait mort⁴⁵² ». Cette confusion entre le personnage du fantôme – le seul à véritablement apparaître dans le roman en présence –, l'Ange de la musique et le père de Christine est un ressort dont se sert la comédie musicale. Dans les paroles de *Wandering Child*, Christine demande « *Angel, of father, friend of phantom, who is it there staring ?* », et le fantôme qualifie son propre regard de « *fathering gaze* ». L'identité de l'Ange de la musique pervertie par le fantôme lui permet de tromper Christine.

L'identité de l'Ange de la Musique permet au personnage du fantôme d'élaborer une relation avec Christine d'une manière pour lui d'être aimé de la jeune femme. « L'immatérialité de la Voix, protagoniste désincarné du Fantôme de l'opéra, occulte et feint d'oblitérer le corps d'Erik, pour lui permettre de s'unir platoniquement à la femme aimée⁴⁵³. » Cependant, le fait qu'il se présente comme l'Ange, et indirectement le père de la jeune femme, empêche l'amour qu'il désire de Christine de naître. Comme le suggère Raoul au cours de son entrevue avec Mme Valérius, le fantôme recherche – en plus de l'amour platonique – l'amour charnel ; l'amour humain dans son entièreté composé de ces deux facettes. C'est un amour inaccessible pour l'Ange et malsain pour le père. Le personnage du fantôme est un être empêché de vivre tel qu'il le désire par le destin, tel

⁴⁵¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 114.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 152.

⁴⁵³ CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, édition librairie lettres modernes, 1997, p.31.

Chéri-Bibi dont l'interjection « Fatalitas ! », lancée dès qu'un de ses plans est contrarié, accuse le destin qui s'acharne sur lui.

Lorsqu'il se présente sous l'identité de l'Ange de la musique, le fantôme est un personnage éthéré, qui n'est qu'une Voix sans corps.

Cette voix est un fantôme à la puissance deux, puisqu'elle émane d'un spectre – et qu'elle est elle-même spectre du Père, ou envoyée par lui, dans l'imaginaire enfantin de Christine Daaé. La majuscule qui désigne le substantif à l'attention du lecteur, emphatise la confiance aveugle que Christine a en cette présence miraculeuse⁴⁵⁴.

Il est également un personnage idéalisé puisqu'il est un personnage mystique placé au-dessus des contingences humaines et qu'il est doté d'un talent de chant et de musique surhumain. Comme il emprunte la voix du père derrière celle de l'ange, le fantôme devient également l'*animus* divin, psychique de Christine ; de la même manière que Vénus est l'*anima* divin de Cupidon. Raoul, quant à lui, dont la chair est intacte, est l'*animus* corporel, charnel de Christine, comme Psyché est l'*anima* corporelle de Cupidon. D'un côté, une figure de père-amant, de l'autre une figure d'amant. Erik est l'amant dangereux, l'amant incestueux sur lequel Christine n'a pas de prise jusqu'à ce qu'elle découvre son secret. C'est peut-être pour cela qu'il arbore une apparence si macabre. Il peut être apparenté du point de vue des proches de Christine et de Christine elle-même comme l'homme qui veut l'emporter et ravir sa virginité ; autrement dit comme la Mort, mort de son enfance et mort de son innocence. Erik est perçu de la même manière qu'Hadès est vu par Déméter, comme la Mort du lien qui l'unie à Perséphone et comme la mort de l'enfant qu'est sa fille et de l'innocence de cette dernière. L'*animus* divin est plus effrayant que l'*animus* corporel puisque le divin est plus impressionnant et supérieur. C'est l'*animus* originel.

Dans le cas du fantôme, il est d'autant plus impressionnant qu'il est associé à la sexualité, alors qu'il n'a pas de corps pour cela, tandis que Raoul, *animus* corporel, possède le corps pour procéder à l'union charnelle avec Christine, mais pas la connaissance bridée par son innocence d'enfant. C'est par l'enveloppe sonore que le fantôme pénètre le corps de Christine : un élément extérieur rencontre un élément intérieur dans une fusion problématique pour la jeune femme puisque

⁴⁵⁴ CASTA, Isabelle, *Le travail de l'« obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, édition librairie lettres modernes, 1997, p.31.

le fantôme est un *animus* négatif. Selon les propos de Marie-Louise Von Franz – héritière de Jung – lorsque l'*animus* est dans sa forme négative, conduit la femme hors de l'existence et anéantit la vie en elle. Cet *animus* est « lié au monde des spectres et de la mort. Il peut même être une personnification de la mort⁴⁵⁵ ». Cette définition de l'*animus* négatif correspond parfaitement au fantôme qui a lui aussi l'apparence d'un cadavre et qui est une forme d'allégorie de la mort, d'autant plus qu'il en joue le rôle lors du bal grimé en Mort Rouge.

De plus, tout comme le fantôme le fait, l'*animus* négatif « peut prendre l'aspect d'un père⁴⁵⁶ » pour mieux fragiliser la relation qu'entretient la femme avec le monde. Les effets de l'*animus* négatif sont ambivalents, d'un côté la femme est fascinée par lui, de l'autre elle peut se sentir « torturée, coupée de toute participation à la vie et incapable de continuer d'exister⁴⁵⁷ » à cause de lui. Dans ce cas, l'*animus* « incarne une sorte de cocon de rêves, de désirs, de jugements définissant le monde 'tel qu'il devrait être' qui coupe la femme de la réalité, et de la vie active⁴⁵⁸ ». Erik enferme Christine dans l'illusion de l'arrivée de son ange de la musique et du retour de son père depuis l'au-delà. Pour la jeune femme, puisque son père lui a promis de lui envoyer l'ange de la musique, alors la réalité doit être telle, son père ne lui aurait pas menti. Une telle croyance la coupe du monde puisque Raoul – et derrière lui on peut supposer les autres personnages – ne peuvent croire à cette hypothèse. Lorsque la jeune femme en parle à Raoul, il « éclat[e] de rire⁴⁵⁹ » et affirme « alors, Christine, je pense qu'on se moque de vous⁴⁶⁰ ! ». L'*animus* négatif détourne, en particulier, la femme du contact avec les hommes, ce que fait Erik en imposant à Christine « Christine, il faut m'aimer⁴⁶¹ ! » ou lui en lui déclarant « que, si [elle] devai[t] donner [son] cœur sur la terre, elle n'avait plus, elle, la Voix, qu'à remonter au ciel⁴⁶² ».

En présentant un exemple qui ressemble à l'histoire de Christine et du fantôme, Raoul met en concurrence un *animus* positif et l'*animus* négatif qu'est le fantôme. Dans le cas de Raoul, l'*animus* est positif puisqu'il permet à une femme de se détacher d'un *animus* devenu négatif : son mari disparu. La mort de son époux l'a plongée dans un monde coupé de la réalité et l'a coupée elle-même de la vie. Cette femme, la princesse Belmonte, « ne pouvait ni parler, ni pleurer⁴⁶³ » elle était

⁴⁵⁵ VON FRANZ, Marie Louise, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978, p. 203.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁵⁷ *Loc. cit.*

⁴⁵⁸ JUNG, C. G., *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 191.

⁴⁵⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 80.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 155.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 120.

plongée dans « une inertie physique et morale⁴⁶⁴ » et « elle ne semblait même pas comprendre où elle se trouvait⁴⁶⁵ ». L'*animus* positif est incarné par l'artiste Raff qui va chanter un air à la princesses souvent chanté par son mari. « La mélodie, les paroles, la voix admirable de l'artiste, tout se réunit pour remuer profondément l'âme de la princesse. Les larmes jaillirent de ses yeux... elle pleura, fut sauvée⁴⁶⁶ ».

La situation de Christine est la situation d'une femme rongée par son *animus* négatif, puisqu'il est « caractéristique de la femme possédée par l'*animus* de souffrir de remords à propos de ce qu'elle a omis de faire⁴⁶⁷ », mais de tels regrets ne sont que l'expression d'un « pseudo-sentiment de culpabilité totalement stérile⁴⁶⁸ ». Christine regrette sa naïveté lorsqu'elle confesse à Raoul que le Voix lui a reproché son amour pour le jeune homme « avec une tel accent de douleur humaine qu'[elle] aurai[t] dû, dès ce jour-là, [se] méfier et commencer à comprendre qu'[elle] avai[t] été étrangement victime de [ses] sens abusés⁴⁶⁹ ». Ces remords se trouvent annuler lorsqu'elle dit à Raoul qu'elle a été inquiète pour la Voix après la chute du lustre « comme si elle avait été 'une personne ordinaire vivante qui fût capable de mourir⁴⁷⁰' ». Il est éclairant que ce soit Christine qui fasse cette comparaison elle-même. Si elle s'inquiète de sa survie c'est parce qu'au fond d'elle, quelque chose lui dit que cette Voix est vivante comme un être humain et qu'elle possède un corps. L'aveuglement de Christine lui fait donc souffrir l'enfermement qui est l'une des conditions de protection contre l'*animus* selon Marie-Louise Von Franz⁴⁷¹. L'emprisonnement dans lequel la conduit le fantôme a pour ambition de se resserrer puisqu'Erik désire faire agrandir son cercueil pour y dormir en compagnie de la jeune femme. Le coffre, comme le cercueil, sont des images qui représentent « l'état de coupure par rapport à la vie qu'endure une femme possédée par l'*animus*⁴⁷² ».

Retirer le masque de cet *animus* négatif serait donc le moyen pour Christine de l'affronter et de prendre son ascendant sur lui. Elle fait corps avec la mort qui l'habite pour mieux se déposséder de lui et mieux l'intégrer en elle. Dans les histoires de chambre interdite ou de secret dissimulé, le

⁴⁶⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 120.

⁴⁶⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶⁶ *Loc. cit.*

⁴⁶⁷ VON FRANZ, Marie Louise, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978, p. 207.

⁴⁶⁸ *Loc. cit.*

⁴⁶⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 155.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁷¹ « Pour se protéger contre l'*animus* la jeune fille doit donc souffrir l'emprisonnement », VON FRANZ, Marie Louise, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978, p. 205.

⁴⁷² *Loc. cit.*

rôle de la femme est de transgresser l'interdit et de succomber à sa curiosité – mise à l'épreuve par l'énonciation non dissimulée de cet interdit – pour amener au jour et détruire tout « ce qui ayant besoin d'obscurité pour croître, devrait demeurer à l'arrière-plan imprécis de la conscience⁴⁷³ ». Le danger de la transgression et la violence qui répond une fois l'interdit bafoué, illustre le fait qu' « il ne faut pas saisir intellectuellement tout ce qui survient dans la psyché ni chercher à définir [...] les événements intérieurs ; il est souvent nécessaire de contenir sa curiosité et [...] d'attendre⁴⁷⁴ ». En se plongeant dans le secret de l'animus la femme peut se perdre dans son inconscient et ne plus émerger à la surface de son conscient, de la réalité.

Comme la femme de Barbe-Bleue, Christine essaye de percer le secret de l'inconnaissable et de passer au-delà du mensonge. Elle transgresse un interdit de manière visible et irrémédiable, une fois que le masque sera retiré, comme lorsque la clé de Barbe-Bleue tombe dans le sang, il sera impossible de retourner en arrière ou de nier les preuves de son acte. Christine ne pourra pas mentir. Elle passe au-delà de l'illusion, du secret pour déboucher sur la vérité profonde. Elle accède à la vérité de son inconscient, composé de deux facettes : féminines et masculines. Elle intègre son animus ainsi que la puissance de ce dernier en le dévoilant à sa vue, en transgressant son ordre. Christine découvre son archétype féminin, elle n'est pas qu'une fille qui a perdu son père, ou qu'une cantatrice, elle est un individu confronté à la mort et à la vie. L'élément féminin, donc chaque individu est constitué, est l'archétype de la vie, de la mort et de la naissance. En transgressant l'interdit, Christine et le femme de Barbe-Bleue détruisent le mensonge de la toute-puissance masculine, de l'animus, qui réduit le champ de croyance en proposant les vérités qui lui conviennent. Les deux femmes transgresseuses décident ne plus de se mentir et veulent savoir. La vérité c'est la naissance et la mort. Christine et l'autre femme, retrouvent leur anima, la force féminine liée à la mort, et équilibrent ainsi l'animus, force de toute puissance de la vie. *Animus* et *anima* se complètent.

⁴⁷³ VON FRANZ, Marie Louise, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978, p. 223.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 230.

2.3. Le fantôme comme homme

2.3.1. Le fantôme amoureux, rival de Raoul

L'apparence de mort du fantôme et les pulsions qu'il produit : meurtre, enlèvement, vol, voyeurisme peut le placer dans le rôle de l'ombre, principe établie par Jung, de Raoul. Jung a montré que l'ombre est constituée des « aspects cachés, refoulés, défavorables (ou néfastes) de la personnalité⁴⁷⁵ ». Le Moi et l'ombre sont distincts mais également liés. L'ombre « procède à la fois de l'inconscient personnel et de l'inconscient collectif⁴⁷⁶ ». Elle n'est pas la seule à posséder des attitudes nuisibles et destructrices, il en va de même pour le Moi. De même que l'ombre possède des « bonnes qualités, des instincts normaux et des impulsions créatrices⁴⁷⁷ ». L'ombre peut être une force stimulante pour le héros, c'est elle qui le conduit à accomplir des tâches dans lesquelles ils se distinguent. L'ombre n'est mauvaise que pendant le temps où le héros la rejette et ne la comprend pas. Ce dernier est en conflit avec elle dans ce que Jung appelle « la lutte pour la délivrance », il s'agit pour le héros – l'homme primitif – de parvenir à la conscience. « Le héros est une figure archétypique qui propose un modèle de moi fonctionnant en accord avec le soi⁴⁷⁸ ». Dans le cas de Raoul, il s'agirait de parvenir à la vérité, à la réalité et ainsi de quitter le domaine du rêve, de l'imagination, de l'inconscient. Dans la plupart des mythes et des contes, le héros parvient à détruire le monstre parce qu'il s'est rendu compte de l'existence de son ombre, l'a accepté et en a tiré tout le potentiel pour parvenir à la destruction du monstre. Dans certains cas, comme celui de Jonas qui se fait avaler par la baleine, le héros ploie devant le monstre parce qu'il ne veut ou ne peut pas intégrer son ombre, il la renie.

Erik et Raoul sont le pendant de l'un et de l'autre comme le monstre l'est du héros. Tous deux désirent la même femme, si Raoul incarne l'amour poli, naïf, romantique, Erik, lui, incarne un érotisme de la puissance Eros-Thanatos qui conjugue une violence que le Moi de Raoul ne peut supporter de produire. Raoul complète ce que le fantôme ne possède : une famille, un nez, une peau, la beauté, la jeunesse. Erik, quant à lui, possède une puissance qui défaut à Raoul. Du fait de son identité d'ombre, il peut déployer une certaine violence pour arriver à ses fins. Il peut mettre à exécution les paroles de Raoul comme lorsque celui-ci affirme qu'il tuerait bien Erik ou qu'il promet à Christine de l'enlever, ses paroles n'ont aucun impact alors que les actes du fantôme trouvent

⁴⁷⁵ JUNG, C.G, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 118.

⁴⁷⁶ VON FRANZ, Marie Louise, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978, p. 139.

⁴⁷⁷ JUNG, C.G, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 118.

⁴⁷⁸ VON FRANZ, Marie Louise, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978, p.80.

réalisation. Ainsi, Raoul pourrait tirer profit de cette ombre mais pour lui, elle est trop pénible à regarder à tel point qu'il s'évanouit lorsqu'il voit son visage dans le cimetière de Perros-Guirec. La scène lorsqu'il est persuadé que le fantôme se trouve dans sa chambre reçoit une nouvelle analyse en fonction de ce principe de l'ombre : soit, Raoul a mis si bien de côté son ombre qu'il est parvenu à la soustraire à sa vue, mais pas à ses sensations, comme s'il avait essayé de se forger un double de la réalité plus rassurant pour lui. Le coup de pistolet est donc inutile puisque, comme le double fantastique, s'il blesse l'ombre, c'est son propre Moi qu'il affecte.

Malgré son statut de héros, Raoul se laisse envahir par cette ombre en s'adonnant par deux fois au voyeurisme de Christine alors qu'elle se trouve dans sa loge, un lieu intime. Raoul s'abroge le droit de rentrer dans l'intimité de la jeune femme sans lui demander son avis ; acte dont elle outrée une fois qu'elle l'eût appris. Cette possession de l'ombre se traduit aussi par le fait que Raoul soit, lui aussi, habité par la voix d'Erik, de la même manière que Christine. Mais c'est aussi son ombre qui le pousse à affronter les dangers du sous-sol de l'Opéra pour sauver Christine, c'est le fantôme qui l'entraîne sur le chemin de l'initiation, du passage de l'enfance à l'âge adulte. « Lorsque l'ombre sera partiellement intégrée [...] le moi pourra contribuer lui-même à l'accomplissement de son destin⁴⁷⁹ ». Le fantôme est donc un élément inconscient constitutif du conscient de Raoul. Dans cette dialectique entre héros et ombre, la mort du fantôme, du moins sa disparition, est dans la continuité du processus d'absorption de l'ombre par le moi conscient. Cette mort pourrait être l'illustration du contrôle qu'opère le moi sur l'ombre une fois qu'il la comprend et accepte. Raoul a absorbé sa part d'ombre, il est donc normal qu'elle ne vive plus de manière indépendante à lui, tous deux ne font qu'une. Raoul est un individu à part entière. La fonction de l'ombre n'est donc mauvaise qu'à partir du moment où elle est comprise. A partir du moment où le héros gagne la main de la jeune femme et le royaume, l'ombre s'efface.

Raoul est dans une position d'incompréhension de son ombre et de non-reconnaissance. Il se méprend sur l'identité du fantôme lorsqu'il l'entend pour la première fois dans la loge de Christine quand ce dernier lui ordonne « Christine, il faut m'aimer⁴⁸⁰ ! ». Si Raoul peut se tromper c'est parce qu'il ne voit pas la scène ; il ne fait que l'entendre. Il la complète avec son imagination. Le discours du fantôme concourt lui aussi à cette méprise puisqu'il ressemble au discours d'un amant. La réaction de Raoul est immédiate.

⁴⁷⁹ VON FRANZ, Marie Louise, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978, p. 170.

⁴⁸⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 35.

Raoul s'appuya au panneau, tant il souffrait. Son cœur, qu'il croyait parti pour toujours, était revenu dans sa poitrine et lui donnait des coups retentissants. Tout le couloir en résonnait et les oreilles de Raoul en étaient comme assourdies. Sûrement, si son cœur continuait à faire autant de tapage, on allait l'entendre, on allait ouvrir la porte et le jeune homme serait honteusement chassé. Quelle position pour un Chagny⁴⁸¹ !

Le fantôme provoque un changement d'état puissant et douloureux chez Raoul. Mais il provoque également un changement moral auquel le lecteur ne s'y attendait pas étant donné la description de Raoul :

cet enfant joli, qui paraissait si fragile [...] la timidité de ce marin, je serais presque tenté de dire, son innocence était remarquable. Il semblait être sorti la veille de la main des femmes. [...] Il avait une petite moustache blonde, de beaux yeux bleus et un teint de fille⁴⁸².

Raoul est délicat et marqué par sa jeunesse qui lui assure une promesse d'avenir, tandis que le fantôme est marqué par le manque et l'impossibilité d'avenir. Le fantôme stagne dans le temps ; il ne semble se déplacer et évoluer que dans l'espace.

Raoul est un personnage qui a l'amour des siens. Son frère,

Philippe s'occupa activement de l'éducation de l'enfant. Il fut admirablement secondé dans cette tâche par ses sœurs d'abord puis par une vieille tante⁴⁸³ [...] Philippe gâtait beaucoup Raoul. D'abord, il en était très fier et prévoyait avec joie une carrière glorieuse pour son cadet dans cette marine où l'un de leurs ancêtres [...] avait tenu rang d'amiral⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 35.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 29.

⁴⁸³ *Loc. cit.*

⁴⁸⁴ *Loc. cit.*

Raoul est considéré important dans sa famille. Le fantôme, lui, a reçu le masque pour cacher sa difformité de la main de sa mère Sa « mère [...], [sa] pauvre misérable mère n'a jamais voulu qu'[il] l'embrasse... Elle se sauvait... en [lui] jetant [son] masque⁴⁸⁵. ».

D'une part, le fantôme change l'état d'âme de Raoul, d'autre part, il influence les relations que Raoul entretient avec son frère, lorsque le jeune homme affirme avoir tiré sur Erik. Philippe le croit devenu fou, les « propos [de Raoul] ne contribuèrent point peu à persuader à beaucoup que le cerveau du jeune homme était dérangé. Le comte lui-même y fut pris⁴⁸⁶. ». D'autre part, la venue du fantôme est un prétexte pour mentionner Christine qui mène à une dispute entre frères. « Les domestiques racontèrent que ce n'était point cette nuit-là la première querelle qui les faisait s'enfermer⁴⁸⁷. ».

Lors de sa rencontre indirecte avec le fantôme, Raoul n'est pas conscient de l'apparence de mort du fantôme et le voit comme un rival amoureux. Il s'agit d'un rival dangereux pour Raoul, puisqu'il peut lui voler l'élue de son cœur : Christine. C'est un lien prosaïque, ancrée dans la vie réelle qui le relie au fantôme. Cela est permis par le fait que Raoul ne voit pas le fantôme. Il peut donc se l'imaginer comme il veut. C'est peut-être l'une des forces du fantôme. S'il y a autant de représentation possible de lui c'est parce que personne (sauf Joseph Buquet) ne l'a vraiment vu : il est un personnage qui montre le pouvoir de l'imaginaire. A partir du moment où un personnage le voit, comme Joseph Buquet, il est en danger. Plus qu'un secret à ne pas révéler, c'est peut-être plus l'idée qu'il ne faut pas détruire l'imaginaire par la découverte de la vérité. Christine prévient Raoul sur le danger d'en savoir trop.

Sous l'impulsion de la jalousie instiguée par le fantôme, Raoul fait deux entorses immorales : celle d'écouter aux portes et celle de se rendre dans la loge, les appartement privés, d'une jeune femme. Il fouille dans toute la pièce : « il pénétra dans le cabinet de toilette, ouvrit les armoires, chercha, tâta de ses mains moites les murs⁴⁸⁸. ». Christine en est même abasourdie « Vous écoutiez donc derrière la porte⁴⁸⁹ ? ».

Raoul est le premier – mis à part le Persan – personnage à reconnaître le fantôme tel qu'il est : un homme qui se languit d'amour pour une cantatrice. C'est en cela que Raoul se distingue des

⁴⁸⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 328.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁸⁷ *Loc. cit.*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 76.

autres personnages puisque ces derniers, que ce soit par l'ouïe ou par la vue, n'arrivent pas à la vérité de ce qu'est véritablement le fantôme. Il est un personnage à plusieurs couches, dont la première, celle de l'homme n'arrive pas à atteindre les autres personnages, exceptés Raoul et le Persan. Si le Persan parvient à la vérité d'Erik – en allant plus loin que Raoul – c'est par la connaissance. La connaissance est le seul moyen de reconnaître le fantôme pour ce qu'il est. Dans l'Opéra, tous les personnages sont crédules. Il faut des personnages qui ne proviennent pas de ce milieu pour guider les autres vers la véritable identité du fantôme.

A travers l'expérience de Raoul, le lecteur s'aperçoit que le fantôme est un personnage qui pose problème quant au respect de l'intimité d'autrui puisqu'il incite Raoul à fouiller de fond en comble les appartements de Christine sans lui demander son avis. Il mène à la transgression d'un interdit. Comme Barbe-Bleue il place la tentation sous les yeux des personnages pour les tenter à franchir cet interdit.

Le fantôme est également un personnage qui fait douter les autres personnages quant à leur santé mentale puisque Raoul se demande : « est-ce que je deviens fou⁴⁹⁰ ? ». L'esprit de Raoul est absolument embrumé :

Il ne songea même point à dérober un ruban qui lui eût apporté le parfum de celle qu'il aimait. Il sortit, ne sachant plus ce qu'il faisait ni où il allait. A un moment de son incohérente déambulation, un air glacé vint le frapper au visage⁴⁹¹.

Le fait de poser en rival ces deux personnages permet au narrateur de les mettre en concurrence sur divers plans : celui de l'amour, de la famille, de l'apparence et des mœurs. Comme le dit Timothée Picard « le monstre est traditionnellement pris dans un rapport dialectique avec la figure du héros dont il représente l'envers et le double⁴⁹². ». Le duo que forme Raoul et Erik est comparable au duo que forme Thésée et le Minotaure.

⁴⁹⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 37.

⁴⁹¹ *Loc. cit.*

⁴⁹² PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'Opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 62.

2.3.2. Le fantôme enfant

Le fantôme apparaît aussi comme un personnage humain parce qu'il est paradoxalement présenté comme un enfant, malgré son apparence cadavérique et ses crimes. Son caractère enfantin est d'abord montré par son écriture. Dans le cahier des charges de l'Opéra, le fantôme y écrit un « alinéa, écrit à l'encre rouge – écriture bizarre et tourmentée, comme si elle eût été tracée à coups de bout d'allumettes, écriture d'enfant qui n'aurait pas cessé de faire des bâtons et qui ne saurait pas encore relier ses lettres⁴⁹³ ». Son écriture est ambiguë puisqu'elle semble écrite avec du sang, mais elle est aussi infantile. Elle traduit le paradoxe du fantôme. Elle suggère également une lacune dans l'enseignement puisque le fantôme ne semble pas avoir dépassé le stade de l'écriture en bâton. Cette lacune pose la question du rôle de sa mère. Il sera clair pour le lecteur – lorsqu'il arrivera à la fin du roman – que cette mère a abandonné son enfant à lui-même. C'est l'inverse de la situation de Rouletabille et de sa mère dans *Le Parfum de la Dame en noir* puisque, dans ce cas-là, c'est l'enfant qui abandonne sa mère. De plus, lorsque le narrateur décrit l'écriture du fantôme de « tourmentée » liée à l'univers de l'enfance, cela suggère que l'enfance du fantôme n'a sûrement pas été une enfance normale.

C'est peut-être pour cela qu'il a gardé cette écriture infantile, c'est ce qui illustre le lien avec son enfance malheureuse qu'il ne peut pas dépasser, puisqu'il n'a pas pu la vivre comme tout enfant normal. Le narrateur décrit quelque chose de l'ordre de la psychologie, voire de la psychanalyse – sans néanmoins rentrer dans les détails. C'est le même problème avec Rouletabille. Ce dernier est sens cesse décrit comme un « enfant » et non comme jeune homme, ni même comme adolescent, alors qu'il a dix-huit ans. Le narrateur du *Mystère de la Chambre jaune* dit par exemple « c'est donc avec une simplicité naturelle que cet enfant, irresponsable de son cerveau super-naturel, exprimait des choses formidables par leur logique raccourcie⁴⁹⁴ » ; ici, la comparaison à un enfant est doublée par l'adjectif souvent attribuée à l'enfance « irresponsable ». Il y a une tension entre le jeune âge de Rouletabille, son attitude et ses aptitudes intellectuelles dignes d'un adulte dont l'âge serait plutôt avancé. Saint-Clair dit également à propos de Rouletabille « C'était un des petits côtés du noble caractère de cet enfant étrange⁴⁹⁵ ». comme le fantôme, Rouletabille ne peut pas dépasser le stade de l'enfance s'il ne retrouve pas sa mère, qu'elle sache qui il est et qu'il arrête son père.

⁴⁹³ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 45.

⁴⁹⁴ LEROUX, Gaston, *Le Mystère de la Chambre Jaune*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 174.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 175.

Quand ce moment arrivera, il pourra sortir totalement de l'enfance. Pour le fantôme, il faut qu'il dépasse le blocage vécu avec sa mère par l'intermédiaire de Christine.

L'écriture du fantôme n'est pas la seule qui dévoile le côté enfantin du fantôme, un personnage qui le connaît bien et qui est conscient qu'il est un monstre, le décrit lui aussi comme un enfant. Il s'agit du Persan. « Erik, qui est un vrai monstre [...] est encore par certains côtés un véritable enfant présomptueux et vaniteux, et il n'aime rien tant, après avoir étonné son monde, que de prouver toute l'ingéniosité vraiment miraculeuse de son esprit⁴⁹⁶. ». Le Persan met en regard la facette de « monstre » et la facette d'« enfant » du fantôme. Il est lucide sur Erik et le dévoile comme un personnage paradoxal sur le plan moral. Dans son attitude-même, le fantôme apparaît comme un enfant capricieux. Quand il veut quelque chose et qu'il ne l'obtient pas, il met tout en œuvre pour l'obtenir. Dans son mémoire, Jenni Waldenby souligne son côté enfantin. Le fantôme « essaie de gagner l'amour, l'attention et l'admiration à tout prix, sans tenir compte des autres. Il ne peut pas contrôler ses émotions, il ne prend pas la responsabilité de ses actions⁴⁹⁷ ». En cela, l'enfance est une sorte de moment de pleine puissance pour l'enfant qui n'a pas à subir la responsabilité de ses actes et qui modifie son monde par le processus du jeu ou de la pensée magique. L'absence de sa mère et de son père a empêché l'apprentissage du bien et du mal, des notions qui pour le Persan n'ont pas été acquises par Erik. « Il commit ainsi par mal d'horreurs, car il semblait ne connaître ni le bien ni le mal⁴⁹⁸ ». Autre caractéristique de l'enfant, le fantôme réadapte sa réalité, comme un enfant, en créant un univers de jeu.

⁴⁹⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 264.

⁴⁹⁷ WALDENBY, Jennie. *L'Homme sous le masque : Une étude du personnage principal dans Le Fantôme de l'Opéra*. [En ligne] Mémoire de licence : Falun : Högskolan Dalarna, 2015. pp. 21. [Consulté le 28/05/2021]. Disponible sur : <https://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:822801/FULLTEXT01.pdf>, p. 16.

⁴⁹⁸ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 340.

2.3.3. Le fantôme comme coupable et victime

Pour prendre en compte l'impact qu'a cette image de victime que donne le narrateur du fantôme, il faut chercher les effets sur le lecteur des procédés que le narrateur met en place. Pour que le fantôme soit considéré comme une victime, il faut que le lecteur soit invité à ressentir de la pitié pour ce dernier. Selon Jouve « l'intimité entre lecteur et personnage est, une fois établie, très difficile à remettre en cause. ». Selon le même analyste, ce qui permet la naissance de cette intimité c'est de parler de thèmes qui renvoient à l'intimité du personnage. Ces thèmes qui sont les suivants désir/amour, enfance, rêve humanisent le personnage. Ils sont tous présents dans le roman de Leroux. « Selon Jouve, mieux on connaît un être, plus on se sentira concerné par ce qui lui arrive et plus on aura de la sympathie pour lui⁴⁹⁹. »

Les actions du fantôme « peuvent sans doute être considérées comme des actes criminels, par exemple l'enlèvement de Christine, mais ses intentions et ses désirs sont universels : être aimé, être accepté et faire partie de la société⁵⁰⁰. ». Le lecteur peut donc comprendre les raisons pour lesquelles agit le fantôme et le manque qu'il peut ressentir. Bien que le lecteur puisse éprouver de la sympathie pour le fantôme, il lui est cependant impossible de se voir à la place du fantôme puisque ses actes sont trop extrêmes ; de même est-ce le cas des spectateurs assistant à la représentation d'une tragédie. Les actes des personnages tragiques avaient pour but de faire atteindre la catharsis aux spectateurs. Sans forcément parler de catharsis pour Leroux, il est possible d'affirmer que l'horreur des actes tiennent à distance le lecteur quand il s'agit de se mettre à la place de ce personnage, mais son destin tragique permet le lecteur d'avoir pitié de ce personnage.

Le narrateur met en place toute une stratégie pour faire naître cette sympathie et cette pitié pour son personnage. Il fait naître son personnage avec une difformité qui déterminera les rapports qu'il aura avec les autres personnages : peur et rejet reviennent le plus souvent. Dès sa naissance, le personnage du fantôme sait ce qu'est le rejet et la solitude « quand mon père, lui, ne m'a jamais vu, et quand ma mère, pour ne plus me voir, m'a fait cadeau en pleurant, de mon premier masque⁵⁰¹ ! ». Les pleurs de sa mère exacerbent le pathétisme de l'histoire du fantôme puisque cela sous-entend qu'il a été une réelle déception pour elle, voire un échec. Le masque que sa mère lui offre était peut-

⁴⁹⁹ WALDENBY, Jennie. *L'Homme sous le masque : Une étude du personnage principal dans Le Fantôme de l'Opéra*. [En ligne] Mémoire de licence : Falun : Högskolan Dalarna, 2015. Pp. 21. [Consulté le 28/05/2021]. Disponible sur : <https://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:822801/FULLTEXT01.pdf>, p. 13.

⁵⁰⁰ *Loc. cit.*

⁵⁰¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 174.

être un moyen, pour elle, de tuer le fils qu'elle a eu honte de mettre au monde, au sens de l'effacer de son univers. Ainsi, le personnage du fantôme est obsédé par l'idée de se faire « un masque qui [lui] fait la figure de n'importe qui » et par son absence de nez « malheur à ceux qui ont le bonheur d'avoir un nez, un vrai nez à eux et qui viennent se promener dans la chambre des supplices⁵⁰² ! ». Dans une des adaptations du *Fantôme de l'Opéra* – téléfilm de 1991 – son obsession pour son visage/ masque est si prégnante chez lui qu'il détient plusieurs masques différents. Cependant, dans cette adaptation, le fantôme était aimé de sa mère et c'est par la perte très jeune de cette dernière qu'il est livré à la monstruosité du monde. Tout comme le fantôme du roman, il réessaie de retrouver une version améliorée de sa relation avec sa mère à travers sa relation avec Christine (dans le téléfilm, le rôle de la mère et le rôle de Christine sont joués par la même actrice). Ce désir explique pourquoi le fantôme a tellement peur que Christine le rejette.

Bien que le fantôme soit responsable de ses crimes, le narrateur montre qu'il n'est pas le seul à en prendre la responsabilité puisque les personnages agissent malgré les avertissement funestes du fantôme. Par exemple, c'est une règle tacite que tout le monde sait que « le fantôme n'aime pas qu'on l'ennuie⁵⁰³ ! ». Ainsi, lorsque Joseph Buquet parlait trop et a vu ce qu'il n'aurait pas dû voir par une curiosité que le fantôme avait condamnée et dont il avait prévenu qu'elle était condamnable, il s'est trouvé être victime du sort du fantôme. Avant la représentation de Faust, le fantôme énonce très clairement ses conditions dans une lettre envoyée aux directeurs qu'il termine sur une menace significative « sinon, vous donnerez Faust, ce soir, dans une salle maudite⁵⁰⁴. ». Si le fantôme a fait tomber le lustre et tué la femme qui devait remplacer Mme Giry – dont le fantôme refusait le renvoi – c'est parce que les deux directeurs ne l'ont pas écouté alors qu'ils avaient la possibilité de le faire. De même que Christine provoque son propre malheur en retirant le masque d'Erik, sans tenir compte de son avertissement « vous ne courez aucun danger, si vous ne touchez pas au masque⁵⁰⁵ ! ». Le fantôme est montré par le narrateur comme un personnage qui ne ferait pas le mal pour le mal mais qui l'emploierait comme une sorte de discours ; un ultime discours, le seul qu'il ait jamais connu. La violence est un moyen pour lui de se faire respecter – craindre –, de se cacher – se protéger – et de mettre fin à toutes négociations pour obtenir ce qu'il avait demandé sous une menace annoncée. Le

⁵⁰² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 294.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 162.

narrateur délègue une partie de la responsabilité des catastrophes aux autres personnages puisqu'ils n'ont pas tenu compte de la menace du fantôme.

L'ambivalence entre victime et coupable est aussi permise par les différents avis qu'entretiennent les personnages au sujet du fantôme. Mme Giry, par exemple, a de très bons rapports avec le fantôme et ne se sent pas du tout en danger avec lui. D'une part, le fantôme – sous la forme de la Voix – lui apparaît pour lui faire une demande prosaïque et polie : « “Mame Jules” [...] un petit banc, s. v. p.⁵⁰⁶. ? ». Au son de cette voix venue de nulle part, cette dernière prend peur, mais le fantôme la rassure « vous effrayez pas, Mame Jules, c'est moi le fantôme de l'Opéra !!! ». Alors que le fantôme est accusé de tous les malheurs qui arrivent à l'Opéra, il annonce assez ironiquement à Mme Giry qu'il n'y a rien craindre tout en précisant qu'il est le fantôme. Cependant, même s'il s'agit du fantôme de l'Opéra, Mme Giry ne se sent pas en danger parce que sa « voix [...] était, du reste, si bonne, et si “accueillante”, qu'elle ne [lui] faisait presque plus peur⁵⁰⁷. ». Mme Giry précise une attention habituelle que le fantôme a à son égard : « à la fin du spectacle, il me donne toujours une pièce de quarante sous, quelques fois cent sous, quelques fois même dix francs, quand il a été plusieurs jours sans venir⁵⁰⁸. ». Le fantôme est un personnage capable d'avoir des attentions envers d'autres personnages.

Dans une lettre, le fantôme prédit un avenir à Mme Giry – « 1885, *Meg Giry, impératrice*⁵⁰⁹ ! » – qu'elle a toujours désiré pour sa fille : devenir impératrice. « Du jour où [le fantôme lui] a annoncé que [sa] petite Meg, la chair de [sa] chair, le fruit de [ses] entrailles serait impératrice, [elle y a] cru tout à fait⁵¹⁰. ». Le fantôme fait plus que prédire quelque chose qui ne pourrait être qu'un artifice pour charmer Mme Giry afin de s'en faire une alliée, il permet à cette prédiction d'avoir des chances de se réaliser.

C'est à lui que [Mme Giry] doi[t] que [sa] petite Meg est passée coryphée. [Elle avait] dit au fantôme : “Pour qu'elle soit impératrice en 1885, vous n'avez pas de temps à perdre, il faut qu'elle soit coryphée tout de suite.” Et il n'a eu qu'un mot à dire à M. Poligny, c'était fait⁵¹¹...

⁵⁰⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 61.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁰⁸ *Loc. cit.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 209.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 210.

⁵¹¹ *Loc. cit.*

Si Raoul condamne le fantôme et ne lui trouve aucune excuse, Mme Giry, elle, ne le voit pas comme un antagoniste mais plutôt comme un personnage généreux et annonciateur de bonnes nouvelles. Christine et le Persan, eux, ne se focalisent ni sur l'aspect monstrueux, ni sur son apparence de victime : ils prennent les deux en compte. Christine affirme qu'elle a Erik « en horreur » mais qu'elle « ne le déteste pas ». Par une question rhétorique, elle questionne même le fait qu'il soit possible de le détester « comment le haïr Raoul ? Voyez Erik à mes pieds, dans la demeure du lac, sous la terre. Il s'accuse, il se maudit, il implore mon pardon⁵¹²... ». Le fait qu'il s'incline devant Christine dévoile qu'il lui voue un profond respect et le fait qu'il s'accuse montre au lecteur qu'il ressent de la culpabilité, il sent donc qu'il a commis une faute. Le lecteur ne peut donc pas se montrer intransigeant avec le fantôme si ce dernier reconnaît et regrette ses actes. L'acte d'être aux pieds de Christine, lui donne une posture de repentant et cherche à insuffler de la pitié au lecteur. Christine surenchère le pathétisme de la situation du fantôme :

Il avoue son imposture. Il m'aime ! Il met à mes pieds un immense et tragique amour !... Il m'a volée par amour !... Il m'a enfermée avec lui, dans la terre, par amour... mais il me respecte, mais il rampe, mais il gémit, mais il pleure !... Et quand je me lève, Raoul, quand je lui dis que je ne puis que le mépriser s'il ne me rend pas sur-le-champ cette liberté, qu'il m'a prise, chose incroyable... il me l'offre⁵¹³.

Le fantôme est un personnage capable de ressentir des émotions et qui s'humanise par l'amour qu'il ressent pour Christine mais aussi par l'extrême tristesse qu'il ressent quant à son destin inéluctable.

Le code affectif donne accès à la vie intérieure du personnage en révélant ses sentiments, ses désirs, son histoire et ses secrets les plus profonds. L'auteur renforce l'intimité entre le lecteur

⁵¹² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 165.

⁵¹³ *Loc. cit.*

et le personnage en donnant à celui-ci un nom propre. Le nom « Erik » rend le personnage du fantôme plus humain et identifiable aux yeux du lecteur⁵¹⁴.

Malgré ce qu'en dit Jennie Waldenby, le fantôme est largement identifiable aux yeux du lecteur même sans un nom propre. Par son caractère extraordinaire, il ne ressemble à aucun des autres personnages. Cependant, peut-être que le nom le rend identifiable pour le lecteur en tant que personnage humain.

Au cours de la conversation avec le Persan, le personnage d'Erik ouvre son cœur complètement au lecteur. Les frontières entre la fiction et la réalité deviennent floues et le lecteur se sent un lien fort avec le personnage et le destin d'Erik. Il révèle toute sa vie intérieure, ses désirs et ses douleurs en même temps. Il n'est plus un monstre. C'est la fin du Fantôme⁵¹⁵.

Il ne s'agit pas vraiment des frontières entre la fiction et la réalité qui deviennent floues, mais plutôt la frontière entre fiction et vraisemblance. Les émotions du fantôme apparaissent à tel point réelle que le lecteur peut ressentir sa peine. Dans l'esprit du lecteur, il reste un personnage de roman, mais il est rendu vraisemblable par le dévoilement de ses sentiments, de son intériorité. Les émotions et sentiments, abolissent les frontières qu'ils pouvaient y avoir entre la pitié du lecteur et le personnage ; mais le fantôme reste un être de papier dans l'esprit du lecteur.

Au cours de cet entretien avec le Persan, le fantôme apparaît comme un homme qui cherchait un acte d'amour de la part de quelqu'un pour renaître à la vie, ou disparaître sous sa forme de fantôme puisque l'homme n'avait pu percer son enveloppe charnelle cadavérique. A partir du moment où Christine l'embrasse sur le front et qu'elle pleure sur son sort, il la laisse partir et laisse son passé derrière lui.

Le fait qu'il n'ait jamais embrassé qui que ce soit, même pas sa mère, apitoie le lecteur et le fait que le fantôme idolâtre les larmes de Christine de cette manière le rend digne de pitié. Il s'agit d'une véritable communion par les larmes.

⁵¹⁴ WALDENBY, Jennie. *L'Homme sous le masque : Une étude du personnage principal dans Le Fantôme de l'Opéra*. [En ligne] Mémoire de licence : Falun : Högskolan Dalarna, 2015. Pp. 21. [Consulté le 28/05/2021]. Disponible sur : <https://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:822801/FULLTEXT01.pdf>, p. 17.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

Ah ! que c'est bon, daroga, d'embrasser quelqu'un !... Tu ne peux pas savoir, toi !... Mais moi ! moi !... Ma mère, daroga, ma pauvre misérable mère n'a jamais voulu que je l'embrasse... Elle se sauvait... en me jetant mon masque !... ni aucune femme !... jamais !... jamais !... [...] elle aussi pleurait [...] j'ai senti ses larmes couler sur mon front à moi ! à moi ! à moi ! Elles étaient chaudes... elles étaient douces ! elles allaient partout sous mon masque, ses larmes ! elles allaient se mêler à mes larmes dans mes yeux ! elles coulaient jusque dans ma bouche... Ah ! ses larmes à elle, sur moi ! [...] J'ai arraché mon masque pour ne pas perdre une seule de ses larmes... Et elle ne s'est pas enfuie⁵¹⁶ !

La répétition du pronom personnel « moi » illustre le fait que cette situation fût toujours impensable pour le fantôme. Le lecteur ressent alors de la joie pour lui, malgré tout ce qu'il a pu faire de mal dans le livre, mais aussi de la pitié puisque le fantôme n'a pas pu avoir une vie comme tout le monde, comme il le désirait tant. C'est la première fois que Christine accepte de plein grès et de sa propre initiative un contact physique avec le fantôme. Si le lecteur songe à la métamorphose de Jupiter en pluie d'or, il peut voir ces larmes comme une alternative au contact charnel impossible, injustement refusé à Erik, alors qu'il fait partie de la vie humaine. Le baiser de Christine, qu'elle lui fait sur le front, ressemble à celui d'une mère pour son enfant et rétablit ainsi le vide d'amour maternel dans le cœur du fantôme dont il avait été privé dès la naissance. Peut-être que par ce baiser, Christine remplit tous les manques dont le fantôme était constitué. A travers ce monologue, le fantôme « montre sa vulnérabilité et ses grandes douleurs et, dès ce moment-là, le lecteur est invité à participer au monde intérieur d'Erik. Un monde d'émotions qui le rend plus humain et qui évoque de la sympathie chez le lecteur⁵¹⁷. »

L'ambiguïté du fantôme se diffuse à sa demeure également. « D'un côté, il comporte des “choses mortelles” dans un “salon aussi banal que bien d'autres qui avaient au moins cette excuse de n'être point situés dans les dessous de l'Opéra”⁵¹⁸ ». De l'autre, il y a des éléments bizarres, par exemple la chambre mortuaire avec le cercueil où Erik dort, “la chambre des supplices” [...] et “la Sirène” qui garde la maison contre des intrus. ». La Sirène est une astuce que le fantôme a trouvé

⁵¹⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 328.

⁵¹⁷ WALDENBY, Jennie. *L'Homme sous le masque : Une étude du personnage principal dans Le Fantôme de l'Opéra*. [En ligne] Mémoire de licence : Falun : Högskolan Dalarna, 2015. Pp. 21. [Consulté le 28/05/2021]. Disponible sur : <https://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:822801/FULLTEXT01.pdf>, p. 14.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

pour protéger son territoire et se protéger lui-même. Bien qu'il s'agisse d'un moyen violent et irrémédiable, il peut être perçu être de l'ordre de l'instinct. Tous les animaux protègent l'endroit où ils vivent contre d'éventuelles attaques. Erik, comme les animaux, voit le monde comme synonyme d'attaque s'il venait à découvrir son existence ; ainsi, le fait qu'il se protège peut être instinctif et réduire la dimension de responsabilité qu'il y a derrière cet acte. Cette notion, est cependant à nuancer avec la présence de la chambre des supplices. Certes, le fantôme veut se protéger, mais il y a certainement d'autre moyen qu'une chambre des supplices. Cependant, comme il ne connaît ni le bien ni le mal parce que personne ne fût là pour le lui apprendre et parce qu'il n'est tombé que sur des personnes qui se sont servis de lui pour répandre le mal, le lecteur, tout comme Christine, éprouve de l'horreur à son égard, mais ne peut pas le haïr.

« En conclusion, il faut dire qu'il est presque impossible de ne pas être touché par le personnage complexe d'Erik et par le destin tragique du Fantôme de l'Opéra⁵¹⁹ ». L'acmé de la stratégie du narrateur pour instiguer de la pitié chez le lecteur quant au destin du fantôme se situe lorsque lui-même prend la parole ; comme une conclusion à tous les méfaits, toutes les excuses et à tous les actes du fantôme. Le narrateur souligne l'injustice du monde vis-à-vis du fantôme – il en fait une victime du sort – et il affirme :

quand avec un visage ordinaire, il eût été l'un des plus nobles de la race humaine. Il avait un cœur à contenir l'empire du monde, et il dut, finalement, se contenter d'une cave. Décidément il faut plaindre le Fantôme de l'Opéra⁵²⁰ !

La narrateur guide le lecteur dans ce qui est juste et moral de faire. Ce n'est pas entièrement de la faute du fantôme, c'est la faute à sa naissance, la faute à ce qu'il a vécu et la faute aux autres personnages qu'il a pu rencontrer sur son chemin. Le narrateur précise qu'il a « prié, malgré ses crimes, sur sa dépouille⁵²¹ ». Comme pour rendre cette situation plus tragique, il prend à témoin le Créateur, « Pourquoi Dieu a-t-il fait un homme aussi laid que celui-là⁵²² ? », suggérant presque une autre origine de la cause de cette existence du fantôme. Il s'agira d'une question qui reste sans

⁵¹⁹ WALDENBY, Jennie. *L'Homme sous le masque : Une étude du personnage principal dans Le Fantôme de l'Opéra*. [En ligne] Mémoire de licence : Falun : Högskolan Dalarna, 2015. Pp. 21. [Consulté le 28/05/2021]. Disponible sur : <https://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:822801/FULLTEXT01.pdf>, p. 20.

⁵²⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 342.

⁵²¹ *Loc. cit.*

⁵²² *Ibid.*, p. 342.

réponse. Le destin du fantôme est d'une ironie tragique parce que « lorsqu'ils sont morts depuis si longtemps, tous les hommes sont laids ». Le fantôme est rejeté par les autres personnages à cause de son apparence de mort, alors que tous les hommes sont destinés à lui ressembler un jour.

Malgré la pitié apparente du narrateur pour le fantôme, ce dernier a toujours un statut de criminel, et plus précisément de prédateur. Le prédateur naturel est une entité de la psyché des femmes. C'est un « antagoniste meurtrier qui est né en nous⁵²³ ». Christine se trouve à la fois face à « ce potentat prédateur⁵²⁴ » et en sa possession. Barbe-Bleue, comme le fantôme représente « ce chasseur, [...] cet homme noir [...] ce prédateur inné⁵²⁵ » contenu dans l'inconscient de toutes les femmes. Dans le conte de Barbe-Bleue la plus jeune des sœurs représente la femme naïve qui n'a pas pris conscience du prédateur naturel qu'elle contient en elle. Il en est de même pour Christine. Il est plus facile pour elle de s'aveugler sur la nature d'Erik et de le voir en tant que protecteur que prédateur. Parce que le voir en tant que chasseur ferait d'elle une proie, une réalité difficile à supporter car elle conduit à la honte ou à un sentiment d'insécurité. Cependant, lorsque la femme ignore l'existence de son prédateur elle « sera incapable d'évoluer au cœur de sa propre forêt sans se faire dévorer⁵²⁶ ». Le prédateur intérieur de la femme de Barbe-Bleue et de Christine les enferment dans une illusion avant que le chasseur du monde ne s'en charge. Pour l'une, la barbe si repoussante de son prétendant ne paraît plus aussi bleue, tandis que pour l'autre, le fantôme a l'apparence d'un ange.

Comme l'épouse de Barbe-Bleue, Christine, par sa jeunesse et son art illustre « un potentiel de création à l'intérieur de la psyché⁵²⁷ ». Cependant, étant donné qu'elle ne prend pas conscience de la nature de prédateur d'Erik, elle accepte de se laisser contrôler par ce dernier en étant persuadée qu'il ne cherche qu'à l'aider. Ainsi, la performance de son chant se trouve étroitement lié à l'influence du fantôme, comme Trilby avec Svengali dans le roman de George Du Maurier. Le prédateur se présente dans le cas de Barbe-Bleue et du fantôme comme une force très séduisante que la jeune femme accepte de suivre, sans combattre la transe dans laquelle le prédateur les plonge. Cet érotisme dégagé par le fantôme est la direction vers laquelle s'est orienté la comédie musicale d'Andrew Lloyd Webber ainsi que l'adaptation en film de 2005 ; notamment au travers des

⁵²³ ESTES, Clarissa Pinkola, *Femmes qui courent avec les loups : Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Paris, La Librairie Générale Française, Paris, 1995, p. 64.

⁵²⁴ *Loc. cit.*

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 74.

chansons *Music of the night* et *The point of no return*. En plus de faire preuve de naïveté et d'ignorance au sujet de cette pulsion meurtrière de leur psyché et de l'identité de leur soupirant, les jeunes femmes se révèlent aussi sensibles aux plaisirs du moi. Cette naïveté n'est pas l'apanage des jeunes femmes inexpérimentées dans leur future vie de femme, mais peut aussi concerner les femmes plus âgées et accomplies dans leur vie d'épouse. C'est le cas de la mère dans *Barbe-Bleue* et de la Maman Valerius, ces deux mères poussent leur fille dans les bras du prédateur sans se rendre compte du danger qu'il représente.

Dans la relation avec le prédateur, la jeune femme est captive et se trouve limitée dans son épanouissement. Le prédateur ne fait que prolonger ce qui lui a été inculqué par la société : « ne pas prendre conscience de ce qu'elle sait être la vérité⁵²⁸ » et de ne pas se laisser par sa curiosité. Un interdit est toujours paradoxal puisqu'il impose au conscient de l'individu une éventualité à laquelle il n'aurait pas songé. Par exemple, si l'interdit d'ouvrir la boîte n'avait pas été fait à *Pandore*, peut-être n'aurait-elle-même pas pensé à ouvrir la boîte. Cependant, l'interdit a besoin d'être énoncé pour exister et éviter la transgression. Il dresse une protection aux allures si séduisantes que la femme ne peut s'empêcher de la transgresser. C'est à partir de ce moment que la femme se trouve coincée. D'un côté, si elle transgresse l'interdit, elle risque une punition, de l'autre côté, si elle obéit à la mise en garde du détenteur du secret à ne pas chercher à le découvrir, « elle choisit la mort pour son esprit⁵²⁹ ». Le choix d'accéder au secret équivaut au choix de la vie. C'est à partir du moment où elle découvre qu'il y a un secret que la femme commence à se poser des questions et à se dire que s'il y a un secret, quelque chose d'interdit qui diffuse une ombre, il faut découvrir ce dont il s'agit. Le Soi naïf est conscient que face à lui se trouve un prédateur et que ce prédateur trouve un double inconscient en lui.

Il est indubitable que le fantôme soit l'antagoniste meurtrier de Christine dans le monde réel, mais elle investit également ce rôle envers Erik à partir du moment où elle retire le masque du fantôme. Elle lui retire sa peau de substitution et livre ainsi ses secrets et ses faiblesses en dévoilant sa chair à l'air libre. De prédateur elle le fait passer au statut de proie et prend un ascendant sur lui qui le fait passer de coupable à victime, avant que la colère et la violence ne s'emparent à nouveau du fantôme.

⁵²⁸ ESTES, Clarissa Pinkola, *Femmes qui courent avec les loups : Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Paris, La Librairie Générale Française, 1995, p. 78.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 80.

2.4. Un personnage évoluant dans un univers de jeu

2.4.1. L'Opéra, l'univers du jeu idéal

L'Opéra est le lieu où se déroule de multiples fictions, de multiples remaniements de réalité, c'est le lieu de la mise en scène de soi – y compris la mise en scène des spectateurs – c'est un lieu où les acteurs deviennent autre et endossent le costume de leurs autres identités éphémères. Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, différents personnages jouent un rôle et se déguisent : Christine et Carlotta jouent le rôle de Margueritte, Christine joue le rôle de Siebel (un rôle masculin) et le Fantôme, lui, joue le rôle d'Othello lors d'une leçon de chant avec Christine mais aussi celui de La Mort Rouge par le costume lors du bal de l'Opéra. Le fantôme de l'Opéra joue aussi le rôle d'un fantôme et celui l'Ange de la musique de Christine. En jouant ces rôles, il influence la réalité des personnages auxquels ils se présentent dans ses rôles respectifs. En se faisant passer pour l'Ange de la musique, le fantôme annihile la faculté de juger de Christine et profite de sa naïveté. Dans l'Opéra, l'illusion et la fiction sont plus puissantes que la réalité.

L'Opéra est un monde d'apparence comme l'illustre l'escalier du hall d'entrée imaginé par Garnier de telle sorte à ce que les spectateurs deviennent spectacle. En créant cet escalier, Garnier a transformé le social en théâtre et a mis du théâtre dans du théâtre. C'est un lieu qui peut arborer plusieurs facettes selon les décors qu'il doit représenter pour tel ou tel spectacle. À l'image des acteurs, il arbore, lui aussi, plusieurs identités.

D'aucun, en rentrant dans l'Opéra, devrait faire confiance au premier visage que lui présente l'Opéra. Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, l'Opéra présente sa facette du spectacle, mais il comporte aussi des coulisses auxquelles tous les spectateurs n'ont pas forcément accès et des sous-sols dans lesquels seul le personnel peut entrer. Ces sous-sols dissimulent un dangereux mystère : le fantôme lui-même. L'Opéra est ambivalent, il est le lieu de l'émerveillement pour les spectateurs, mais aussi le lieu qui abrite le fantôme – digne d'être abrité par l'Opéra pour son génie artistique ? – et le lieu qui permet de se déplacer quand il veut, où il veut en toute impunité : l'Opéra lui permet sa toute-puissance. L'Opéra se livre à la perfection aux manipulations magiques – dignes de Méliès – du fantôme. Il est également le lieu qui a livré Joseph Buquet au fantôme et le lieu qui abrite la chambre des supplices du fantôme. L'Opéra se laisse modifier par le fantôme sans que cela ne lui porte préjudice.

Si l'étage de l'Opéra présente merveilles et fascination, les dessous présentent horreur et violence. Les artifices du sous-sols, la plupart ceux du fantômes sont créés pour semer la mort (la Sirène, la chambre des supplices). Comme si les sous-sols s'étaient faits, au cours des années, une banque de donnée de rôles qu'ils peuvent jouer à présent à l'infini (celui des enfers de Pluton, des enfers chrétiens et des catacombes). Dans l'Opéra, tout est ambivalent et tout peut devenir autre.

Lorsque MM. Moncharmin et Richard se trouvent face à la magie de l'Opéra, ils sont fascinés, comme si l'Opéra les appelait contre leur grés, de la même manière que les Sirènes ont pu essayer d'attirer Ulysse à elles. Durant cette contemplation, c'est comme s'ils étaient plongés dans un autre monde. L'Opéra devient le moyen de transport vers un voyage immobile. Il se transforme en un « immense vaisseau ténébreux⁵³⁰ ». La lumière qui s'étale sur l'Opéra apparaît, elle aussi, comme surnaturel puisque « blafarde [et] sinistre⁵³¹ » elle semble avoir été « volée à un astre moribond⁵³² ». La lumière convoque aussi les directeurs dans un autre univers dont la limite est indéfinissable entre la scène et la place du public. La provenance de cette lumière est tout aussi mystérieuse et anormale puisqu'elle passe « par on ne sait quelle ouverture⁵³³ ». La scène semble présenter un décor médiéval puisqu'une « tour qui dressait ses créneaux en carton⁵³⁴ » s'y trouve. L'Opéra et le fantôme sont traités de la même manière par le narrateur. D'une part, le narrateur présente au lecteur un personnage ambivalent puisqu'il affirme qu'il s'agit d'un homme, mais continue à perpétuer l'illusion qu'il s'agisse d'un être surhumain, d'un fantôme ; d'autre part, le narrateur présente un lieu, lui aussi ambivalent puisqu'il en illustre toute la puissance imaginative tout en soulignant sa facticité.

Le lecteur aurait pu se croire dans un autre univers, mais la précision de « carton » désamorce cette impression et lui rappelle que c'est une illusion, que c'est pour « faire semblant ». Le narrateur précise aussi que l'obscurité dans laquelle le décor se présente n'est pas la nuit mais une « nuit factice⁵³⁵ ». Par une épanorthose, le narrateur parle ensuite de « jour menteur⁵³⁶ ». Comme si, lorsqu'il parlait de « nuit factice », il s'était laissé envahi pendant quelques secondes par l'illusion et que par sa correction il remettait au plan la réalité – de même que Rouletabille met au premier

⁵³⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 87.

⁵³¹ *Loc. cit.*

⁵³² *Loc. cit.*

⁵³³ *Loc. cit.*

⁵³⁴ *Loc. cit.*

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁵³⁶ *Loc. cit.*

plan « le bon bout de [la] raison⁵³⁷ » – puisqu'il fait nuit dans la fiction, mais dans la réalité il fait jour. Ainsi, si le jour est menteur c'est parce qu'il produit de la nuit dans l'Opéra (il se révèle comme nuit) alors qu'à l'extérieur de l'Opéra, il produit du jour. C'est aussi un jour menteur parce qu'il ne dévoile pas les formes sous leur vraie forme mais sous « d'étranges formes⁵³⁸ ». La toile qui recouvrait les fauteuils se transforme en « une mer en furie, dont les vagues glauques avaient été instantanément immobilisées sur l'ordre secret du géant des tempêtes, qui, comme chacun sait, s'appelle Adamastor⁵³⁹ ». L'Opéra convoque un imaginaire mythologique et littéraire à travers la mention d'Adamastor. Cette divinité est citée par un poète latin du nom de Claudien et reprise par des auteurs comme Victor Hugo ou Alexandre Dumas. Il y a aussi quelque chose de l'ordre de la légende populaire – comme pour le fantôme – lié à cette divinité, puisque Adamastor serait apparu à Vasco de Gama pendant son voyage en mer pour lui prédire les désastres qui parsemèrent son voyage.

Grâce à cette mention, les directeurs de l'Opéra se retrouvent, eux aussi, à jouer un rôle celui de Vasco de Gama, ou du moins celui de marins qui ont participé à ce voyage. Le narrateur fait comme une prédiction aux directeurs quant aux futurs désastres qui seront mis en place par le fantôme. Le champ lexical renforce cette idée « blafarde », « sinistres », « glauque », « étranges ». Les directeurs sont d'ailleurs en mauvaise posture dans leur rôle de marin puisqu'ils sont « les naufragés de ce bouleversement immobile d'une mer de toile peinte⁵⁴⁰ » – une nouvelle fois, le narrateur souligne paradoxalement la facticité de la situation. Les deux plans illusion et facticité sont sans cesse mis en concurrence : « du haut, tout en haut de la falaise, perdues dans le ciel de cuivre de M. Lenepveu, des figures grimaçaient, ricanaient, se moquaient, se gaussaient de l'inquiétude de MM. Moncharmin et Richard⁵⁴¹. ». Dans cet exemple, le narrateur montre l'Opéra au lecteur qui n'aurait pas pu le visiter en mentionnant une œuvre qui existe réellement. La facticité, qui est l'un des thèmes du passage, est d'autant plus soulignée que le narrateur donne le nom d'un artiste qui a véritablement réalisé une peinture sur le plafond de l'Opéra : réalité et fiction se mélangent. Pour le lecteur qui ne serait pas allé à l'Opéra, rentrer dans l'illusion est plus simple que ceux qui ont connaissance de cette peinture puisqu'ils ne l'ont pas vu et sont libres de se l'imaginer comme ils l'entendent.

⁵³⁷ LEROUX, Gaston, *Le Mystère de la Chambre jaune*, Paris, La Librairie Générale Française, p. 172.

⁵³⁸ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 87.

⁵³⁹ *Loc. cit.*

⁵⁴⁰ *Loc. cit.*

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 87.

Cette peinture se révèle être comme un épée de Damoclès au-dessus de la tête des directeurs. Comme des gargouilles menaçantes, les figures mythologiques n'éprouvent aucune pitié pour le malheur des directeurs. « c'étaient pourtant des figures fort sérieuses à l'ordinaire. Elles s'appelaient : Isis, Amphitrite, Hébé, Flore, Pandore, Psyché, Thétis, Pomone, Daphné, Clythie, Galatée, Aréthuse⁵⁴². ». Dans l'Opéra tout prend vie, même les peintures, et peut voir son essence renversée, le jour peut devenir la nuit, des figures mythologiques « fort sérieuses » peuvent se retrouver tout d'un coup à rire. L'Opéra reprend des figures mythologiques comme pour former sa propre mythologie. L'Opéra incarne lui aussi plusieurs lieux, plusieurs époques, plusieurs univers.

Le narrateur présente ici un moment immobilisé du processus de fantaisie de l'Opéra puisque, le décor est à « moitié planté⁵⁴³ » du fait qu'il s'agit de « l'heure tranquille où les machinistes vont boire⁵⁴⁴ ». Lorsque plus personne ne travaille, l'Opéra reprend ses droits sur l'imagination qu'il met en place. L'Opéra, tout comme le fantôme, transforme les directeurs en un « jouet d'une sorte d'hallucination⁵⁴⁵ ». M. Moncharmin avoue à une seconde reprise que tous deux ont « été réellement le jouet d'une illusion⁵⁴⁶ ». Comme le montre l'étymologie d'illusion (« in-lusio » : entrée en jeu), illusion et jeu sont liés. Le jeu consiste – dans le cas de la *mimicry* décrite par Roger Caillois – à redéployer un univers sur des bases connues ; c'est exactement ainsi que l'Opéra redéploye tout univers ; il prend pour base des figures mythologiques qu'il modifie et le montre sous un « jour menteur ». Il réorganise également l'organisation du temps et du lieu puisqu'il transforme le jour en une « nuit factice » et la salle de représentation en « une mer en furie ». A travers les figures mythologiques, l'idée que Platon avait avancé est convoquée par le narrateur, à savoir que l'homme est le jouet de la divinité ; d'autant plus que sous ce ciel de divinités qui se moquent de MM. Moncharmin et Richard. Ces derniers se retrouvent pris au dépourvu pour le plus grand amusement des déesses, et ils ne reçoivent aucune aide divine : ils deviennent le spectacle des yeux de peinture de ces divinités ; et peut-être, puisque le fantôme est partout, celui du fantôme lui-même.

Erik, en tant que metteur en scène, fait incarner à l'Opéra le rôle d'« une forêt du Congo⁵⁴⁷ » qui se trouve dans sa chambre des supplices. Dans la chambre des supplices le Persan et Raoul

⁵⁴² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, pp. 87-88.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁴⁴ *Loc. cit.*

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁴⁶ *Loc. cit.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 294.

deviennent des spectateurs imprévus et dépourvus de vision – mais dont l'audition est entièrement tournée vers le spectacle – qui assistent à la scène entre Christine et Erik. Ce qu'il se passe dans la chambre des supplices est également un spectacle – macabre – puisqu'une fenêtre est prévue à cet effet. « On n'a pas besoin d'ouvrir la porte pour voir ce qui se passe dans la chambre des supplices... Veux-tu voir ? veux-tu voir ?... [...] S'il y a quelqu'un, tu vas voir s'illuminer [...] la fenêtre invisible⁵⁴⁸... ». Erik a placé une échelle qui sert à atteindre la fenêtre « tu m'as demandé souvent à quoi elle servait... Eh bien, te voilà renseignée maintenant !... Elle sert à regarder par la fenêtre de la chambre des supplices⁵⁴⁹... ». À première vue, la chambre des supplices contient un paysage ridiculisé par la question ironique d'Erik posée à Christine « *Mais comment trouvez-vous le paysage⁵⁵⁰ ?* », question banale si le lecteur la prend sur le premier plan, mais par l'utilisation des italiques, le narrateur lui donne une tout autre dimension : ce paysage qui paraît banal est une illusion et est en réalité une fabrication qui consiste à tuer et à faire de la mort réelle un spectacle. Christine compare la demeure d'Erik – qu'il qualifie lui-même de « drôle de maison [...] où l'on peut voir des paysages pareils⁵⁵¹ » – au « Musée Grévin⁵⁵² ». La chambre d'Erik recopie à la perfection la forme de vie qu'elle représente, c'est-à-dire la nature. Christine y a « vu une forêt⁵⁵³ » et « des arbres⁵⁵⁴ » en fer qui « imit[ent] parfaitement la vie, avec ses feuilles peintes⁵⁵⁵ ». Cependant, l'illusion n'est pas parfaite puisque Christine s'attendait à voir des oiseaux dans les arbres, mais il n'y en a pas. Dans une représentation, même celle qui donne l'illusion qu'elle est vraie, il y a le choix de l'artiste qui a été fait dans un certain but. Erik a fait le choix de ne pas mettre d'oiseaux car c'était inutile. Il lui fallait juste « des branches⁵⁵⁶ » pour installer « *un gibet⁵⁵⁷* ».

Le décor de la chambre des supplices joue également sur un effet de profondeur qui agrandit le paysage que la chambre représente au moyen d'un jeu de miroirs, « par l'effet des glaces, la salle réelle s'augmentait de six salles hexagonales dont chacune se multipliait à l'infini⁵⁵⁸ ». En plus de cela, grâce à un système de rotation le décor se « transform[e] instantanément en deux autres décors

⁵⁴⁸ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 290.

⁵⁴⁹ *Loc. cit.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 291.

⁵⁵¹ *Loc. cit.*

⁵⁵² *Loc. cit.*

⁵⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁵⁴ *Loc. cit.*

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 296.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 292.

⁵⁵⁷ *Loc. cit.*

⁵⁵⁸ *Loc. cit.*

successifs⁵⁵⁹ ». L'illusion est parfaite, aussi performante qu'une hypotypose, puisque la chambre imite même la chaleur du Congo grâce à « un système ingénieux de chauffage électrique qui a été imité depuis⁵⁶⁰ ». La chambre des supplices joue avec les sens des « "patient[s]" que l'on enfermait dans la chambre des supplices⁵⁶¹. ». Le narrateur (le Persan, ici) souligne la facticité – comme lorsque les directeurs se trouvent face au décor de l'Opéra – la facticité de la chambre, il n'a suffi que de « quelques branches peintes » pour donner l'illusion « d'une forêt équatoriale embrasée par le soleil de midi⁵⁶² ». L'illusion est si parfaite que lorsque le Persan décrit son expérience dans la chambre des supplices le lecteur peut croire qu'il s'agit d'un explorateur qui parlerait de son expédition dans un nouveau pays :

Déjà l'ombre de la nuit commençait à nous envelopper [...] Or la nuit dans les forêts de l'équateur est toujours dangereuse, surtout lorsque, comme nous, on n'a pas de quoi allumer du feu pour éloigner les bêtes féroces. J'avais bien tenté, délaissant un instant la recherche de mon ressort, de briser des branches que j'aurai allumées avec ma lanterne sourde, mais je m'étais heurté, moi aussi, aux fameuses glaces, et cela m'avait rappelé à temps que nous n'avions affaire qu'à des images de branches⁵⁶³.

Ce qui fait illusion dans la chambre des supplices – les miroirs – est aussi ce qui fait sortir de l'illusion. Comme le Persan se cogne au miroir, il se rend à nouveau compte qu'il ne s'agit pas de véritables branches. La chambre prend à rebours le mythe de la caverne de Platon. Mais ici, les images sont plus fortes que les idées puisque les images créées influencent la pensée et les actes.

Si terrible cette chambre soit-elle, elle permet à un discours qui prend la forme d'un récit de voyage de naître : elle réadapte la réalité de ceux qui subissent cette expérience. Elle permet l'émergence d'une autre œuvre d'art. L'illusion se perfectionne lorsque « le rugissement du lion se [fait] entendre⁵⁶⁴ », intervention qui conduit le vicomte à s'exclamer « s'il rugit encore, je

⁵⁵⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 292.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 296.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 297.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 303.

⁵⁶⁴ *Loc. cit.*

tire⁵⁶⁵ !... ». Le rugissement du lion, celui du léopard et le bourdonnement de la mouche tsé-tsé sont « des effets très faciles à obtenir⁵⁶⁶ ».

Erik obtenait le rugissement du lion avec un long tambourin, terminé par une peau d'âne à une seule de ses extrémités. Sur cette peau est bandée une corde à boyau attachée par son centre à une autre corde [...]. Erik n'a alors qu'à frotter cette corde avec un gant enduit de colophane et, par la façon dont il frotte, il imite à s'y méprendre la voix du lion ou du léopard, ou même le bourdonnement de la mouche tsé-tsé⁵⁶⁷.

En parlant de « voix du lion ou du léopard », le Persan fait un parallèle avec le rôle incarné par un acteur. C'est comme si Erik incarnait ces animaux, comme s'il s'agissait de l'une de ces autres voix. Cette chambre pourrait être considérée comme l'allégorie-même de l'hypotypose. L'illusion se met en place comme si le fantôme voulait matérialiser – rendre concrètes par des représentations – certaines figures littéraires abstraites comme les hypotyposes, les métaphores mais aussi les modalités du fantastiques. Le fantôme veut les transposer dans son réel à lui de manière matérielle. Pour le narrateur et l'auteur, cela reste sur le plan littéraire, mais pour le personnage, cela se fait sur le plan matériel du roman, dans son propre univers de référence qui est aussi matériel que lui, à son niveau.

Erik a reproduit un univers de jeu qui pourrait être comparable à une maison de poupée grandeur nature dont les victimes sont les figurines ou les poupées au service de l'amusement du fantôme. Il a en même temps créer une miniature du théâtre puisque les représentations se mélangent. Les victimes sont les acteurs de leur pérégrination, de leur désespoir et de leur mort ; leurs reflets sont leurs spectateurs, et à travers la fenêtre d'autres spectateurs les observent. Mais par le jeu de miroir les acteurs peuvent aussi devenir spectateurs. La propre mort des victimes devient donc aussi un spectacle pour eux-mêmes à cause de la présence des miroirs, « miroirs qui [...] n'en avaient pas moins continué à refléter son agonie⁵⁶⁸ ». Dans la demeure du fantôme et avec le fantôme : tout devient jeu et spectacle.

⁵⁶⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 303.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 304.

⁵⁶⁷ *Loc. cit.*

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 298.

La chambre des supplices impose une illusion poussée à son paroxysme qui devient vite insupportable. La mort signifie la sortie, la fuite de cette illusion pour retourner dans la réalité. Vivre cela devient un châtement, ce n'est plus un jeu puisqu'à partir du moment où on impose un jeu, ce n'est plus un jeu.

Les seuls personnages qui restent lucides par rapport à ce jeu et qui refusent de rentrer dedans – qui le mettent donc en danger – sont Raoul et le Persan. L'un parce qu'il n'y croit tout simplement pas. Raoul est persuadé « qu'on se moque⁵⁶⁹ » de Christine lorsqu'elle lui parle de son Ange de la musique. L'autre, parce qu'il connaît Erik et parce qu'il vient « d'un pays où [ils] aim[ent] trop le fantastique pour ne point le connaître à fond⁵⁷⁰ ». L'illusion est impossible pour eux, à moins d'avoir franchi le cap de la folie, comme c'est presque le cas lorsqu'ils tombent dans la chambre des supplices. Telle une pythie antique, il faut arriver au bord de la folie pour qu'ils acceptent cette illusion pour vraie une fois qu'ils y ont été confrontés et qu'ils ont découvert que c'était faux.

2.4.2. Le jeu par le fantôme : retour dans l'enfance...

Le jeu dont fait preuve le fantôme se situe entre jeu d'acteur et jeu d'enfant. Une attention particulière est donnée à ce domaine de l'enfance, le mot « enfant » est à plusieurs reprises dans l'ouvrage, de même que des mots du même champ lexical. Raoul et Christine sont décrits par le terme « enfant » par leur jeunesse et leur pureté quant à Erik, il est qualifié d'« enfant présomptueux⁵⁷¹ ». Ce n'est donc pas pour une raison physiologique ou morale qu'Erik est qualifié d'enfant mais pour son comportement et l'importance qu'il voue au jeu. La plupart des personnages ont une réaction enfantine à un moment donné, comme si le jeu du fantôme dans lequel ils se retrouvaient les influençait à avoir ce comportement-là ; Christine va même jusqu'à créer son propre jeu en y faisant participer Raoul.

Du côté de Raoul, le narrateur le décrit comme ayant des « larmes d'enfants⁵⁷² » causées par le billet de Christine qui coupait tout lien avec lui, sur obligation d'Erik. La simple mention d'un rival – Erik – lui fait avoir des larmes amères « comme en ont les enfants jaloux⁵⁷³ ». Le fantôme

⁵⁶⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 81.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 263.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 264.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 102.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 132.

conduit une nouvelle fois Raoul à se comporter comme un enfant lorsqu'il se rend – du moins c'est ce que Raoul suppose – dans sa chambre. L'idée du fantôme fait naître une peur primitive, que tous les enfants ressentent, la peur du noir. Raoul est un jeune homme « brave, et cependant il tremblait⁵⁷⁴ ». Sa main qui se dirige vers sa table de nuit est « tâtonnante, hésitante, incertaine⁵⁷⁵ ». Comme s'il avait gardé un réflexe enfantin et qu'il était pris de la crainte du monstre sous le lit que tous les enfants ont, il « fit prudemment le tour des choses [et] regarda sous son lit, comme un enfant⁵⁷⁶ ». Raoul est « trait[é] en enfant dont les chagrins doivent être passagers⁵⁷⁷ » par Christine qui se positionne dans un rôle de mère pour le jeune homme.

L'infantilisation vers laquelle pousse le fantôme provoque de nouveaux rapports entre Christine et Raoul. Elle crée également de nouveaux rapports entre le fantôme lui-même et Christine. En s'associant à l'Ange de la musique que son père lui avait promis de lui envoyer, le fantôme devient par procuration le père de Christine. Le fait qu'il l'appelle par « mon enfant⁵⁷⁸ » renforce ce lien paternel. Lorsque Christine apprendra qui est véritablement Erik, elle continuera à ressentir ce rapport entre eux comme celui qu'un père – ou du moins un tuteur – entretient avec sa fille ; un rapport malsain puisqu'il a pour base la peur : « c'est vous qui me faites tout le temps peur, comme une enfant⁵⁷⁹ ». Christine réduit les supplices d'Erik à des « histoire pour les enfants⁵⁸⁰ » dans l'espoir qu'il ne s'agisse bel et bien que d'une histoire aussi effrayante que les contes racontés aux enfants, mais ce n'est pas le cas.

Le fantôme convoque les personnages dans un univers qui réunit plusieurs peurs primitives. Cela induit un retour à l'enfance obligé. Les personnages retournent à l'état où ils craignaient ces peurs. L'émerveillement de l'univers du fantôme est également de l'ordre de l'enfance puisqu'il a trait avec la magie, les enfants qui sont proches du système des pensées magiques sont facilement émerveillés par la magie ; ainsi, pour profiter du monde du fantôme il faut également revenir à l'état de l'enfance. Nombreux sont les personnages d'enfant qui ont franchis la porte d'un univers parce qu'il n'y avait aucune frontière entre imagination et réalité pour eux : Alice tombe dans le terrier du pays des merveilles, les enfants de *Peter Pan*, Marie de *Casse-Noisette*, Dorothy du *Magicien d'Oz*

⁵⁷⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 184.

⁵⁷⁵ *Loc. cit.*

⁵⁷⁶ *Loc. cit.*

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 290.

⁵⁸⁰ *Loc. cit.*

les enfants Pevensie – qui ne peuvent plus retourner à Narnia une fois devenus adultes – et Coraline pour des exemples plus contemporains.

Quant à *Casse-Noisette et le roi des souris*, le fantôme de Leroux est comparable au personnage de Drosselmeier qui fabrique des jouets pour enfant. Le fantôme est un personnage qui « travaill[e] dans la féerie⁵⁸¹ » selon les mots du Persan ; féerie liée au domaine de l'enfance. Les jouets que le parrain d'Hoffmann réalise sont qualifiés « bel ouvrage artistiquement exécuté⁵⁸² » ou encore de « travail artistique [...] pas fait pour les enfants⁵⁸³ ». Pour accepter la fantaisie, il faut redevenir enfant. Drosselmeier est un personnage qui compense également son apparence physique – comme Erik avec son nez – par un artifice qu'on suppose fait de sa main. « Il était chauve, [sic] qui l'obligeait à porter une jolie perruque blanche, mais faite en verre avec un art merveilleux⁵⁸⁴ ».

Comme Erik, le parrain Drosselmeier crée des miniatures de la nature comme « un grand jardin où il y a un grand lac, et dans ce lac nagent des cygnes magnifique, avec des colliers d'or, et ils chantent les plus belles chansons [...] une petite fille [...] leur donne de la bonne frangipane à manger⁵⁸⁵. ». Dans cette représentation qui est une illusion en mouvement parfaite, Drosselmeier enchante l'enfant en réadaptant la réalité dans le but de convoquer un univers merveilleux. Erik, comme pour enchanter une enfant, de même que Drosselmeier, suit le même procédé en se faisant passer pour l'Ange de la musique. Si Fritz le frère de Marie ne se laisse pas prendre par l'illusion : « les cygnes ne mangent pas de frangipane [...] et le parrain Drosselmeier ne peut pourtant pas faire tout un grand jardin⁵⁸⁶ » ; Raoul, lui, est celui qui refuse l'illusion et le jeu de l'Ange de la musique.

Dans *Casse-Noisette et le roi des souris* et *Le Fantôme de l'Opéra*, le lecteur attentif peut remarquer qu'il y a quelques similarités du point de vue énonciatif. L'un et l'autre roman présentent un discours influencé par l'émerveillement enfantin – comportant néanmoins des différences, évidemment. A travers le personnage de Marie, le lecteur s'aperçoit du processus d'imagination des enfants qui peuvent donner vie et créer une histoire à des êtres inanimés. Marie opère cela notamment avec une horloge.

⁵⁸¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 233.

⁵⁸² HOFFMANN, E.T.A., *Casse-Noisette et le Roi des souris*, Paris, Bleu nuit éditeur, 2020, p. 12.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁸⁵ *Loc. cit.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

Quand une des belles pendules [...] était malade et ne voulait plus chanter [...] le parrain Drosselmeier [...] plongeait dans les ressorts des instruments pointus qui faisaient mal à la petite Marie ; mais il ne faisait aucun mal à la pendule ; bien au contraire, elle recommençait à s'animer, et aussitôt elle se mettait à gronder, à battre et à chanter toute joyeuse, ce qui causait un grand plaisir⁵⁸⁷.

Le narrateur de *Casse-Noisette* illustre le pouvoir de l'imagination comme c'est le cas du *Fantôme de l'Opéra* ; mais dans un lieu autre que la maison puisqu'il s'agit de l'Opéra – quoique maison pour le fantôme.

Dans le même temps de l'illusion, avec Hoffmann, il y a aussi quelque chose de l'ordre du rationnel, comme chez Leroux, puisque Drosselmeier travaille dans l'horlogerie et que le visage de la princesse apparaît comme un mécanisme qu'il faut démonter pour comprendre le problème de son apparence (Drosselmeier « démonta entièrement la princesse [...] dévissa ses pieds mignons et ses petites mains, examina leur structure intérieure⁵⁸⁸ »). D'une part, Hoffmann rentre dans le monde des jouets, d'autre part, Leroux rentre dans le monde de l'Opéra : ces deux univers peuvent être équivalents.

⁵⁸⁷ HOFFMANN, E.T.A., *Casse-Noisette et le Roi des souris*, Paris, Bleu nuit éditeur, 2020, p. 12.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 49.

2.4.3. Le jeu par le fantôme :... chute dans l'enfer et l'émerveillement du jeu

L'univers de jeu déployé par le fantôme illustre l'idée de l'enfance toute-puissante par la manipulation de son univers de jeu. Dans sa thèse sur la ludologie, Boris Solinsky précise qu'à travers le jeu « l'homme [...] est comme "tout-puissant", comme "irresponsable", [...] est pour ainsi dire à la fois dans toutes les possibilités ; vu à partir du cosmos. ». Le fantôme est toutes les possibilités (ange, fantôme, père, rival amoureux, la Voix) mais s'il sort de son univers de jeu, il n'est « ni ange, ni génie, ni fantôme⁵⁸⁹ », il « est cela : un homme⁵⁹⁰ ! » pour la plus grande déception de Christine qui sort du jeu à partir de ce moment.

Le Persan énonce clairement cette idée de la toute-puissance de l'enfance :

un enfant peut, de son petit doigt, faire tourner une maison... quand un pan de mur, si lourd soit-il, est amené par le contrepoids sur son pivot, bien en équilibre, il ne pèse pas plus qu'une toupie sur sa pointe⁵⁹¹.

Lorsque Raoul se trouve face au miroir, à travers lequel disparaît Christine, il a des réminiscences de ce phénomène de l'enfance. « Quand il était tout petit enfant on lui racontait qu'il y avait des objets qui obéissaient ainsi à la parole⁵⁹² ». Une nouvelle fois le monde de l'enfance et le monde du présent fusionnent. Néanmoins, le Persan émet une concession dans cette toute-puissance puisqu'elle n'est permise que par le fait que « le pan de mur [...] est amené par le contrepoids sur son pivot », donc par un mécanisme. Bien que le joueur puisse avoir l'impression d'être le maître dans le jeu qu'il met en place, Gadamer – cité par Jean Greish – affirme que « le véritable sujet n'est pas le joueur, mais le jeu lui-même » et que « c'est le jeu qui tient le joueur sous son charme, qui le prend dans ses filets, qui le retient au jeu ». Le fantôme ne peut pas progresser ailleurs que dans son univers de jeu ; univers puissant puisque le fantôme arrive à le déployer en dehors de l'Opéra, dans le cimetière à Perros-Guirec et dans la chambre de Raoul.

⁵⁸⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 163.

⁵⁹⁰ *Loc. cit.*

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 238.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 202.

Au sein du roman, le jeu découle essentiellement de trois personnages : du narrateur (dont le rôle sera abordé plus tard) du fantôme et de Christine.

Sur le plan du jeu, le fantôme se situe dans la *mimicry*, comme la nomme Roger Caillois.

La *mimicry* est invention incessante. La règle du jeu est unique : elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur, en évitant qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion ; elle consiste pour le spectateur à se prêter à l'illusion sans récuser de prime abord le décor, le masque, l'artifice auquel on l'invite à ajouter foi pour un temps donné, comme à un réel plus réel que le réel⁵⁹³.

Le fantôme fait semblant d'être l'Ange de la Musique de Christine, il fait semblant d'être un fantôme et à chaque fois, il met tout en œuvre pour que les personnages croient que ce qu'il joue à être est vrai. Il fait tout pour que les personnages rentrent dans son jeu. En adoptant ces diverses identités, le fantôme cherche à se créer une identité par le jeu. Le fantôme se dépossède de lui pour mieux se redéployer en différentes facettes variées. Selon les mots de Gadamer :

L'expérience du jeu est une expérience d'oubli de soi, et même de dépossession de soi telle que l'homme qui joue n'est pas, contrairement aux apparences, un "exécutant", mais un participant à un "processus naturel"⁵⁹⁴.

En la faisant rentrer dans son univers de jeu, le fantôme désire jouer au « comme si » avec Christine et faire comme s'ils étaient mari et femme, il veut « avoir un appartement tranquille, avec des portes et des fenêtres ordinaires et une honnête femme dedans, comme tout le monde⁵⁹⁵ ! ». C'est un mimétisme de la banalité, du quotidien comme le font les enfants quand ils jouent au papa ou à la maman, ou à la coiffeuse et au policier. Le jeu pour Erik a pour but paradoxal de le faire

⁵⁹³ CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les Hommes : le masque et le vertige*, [en ligne], Paris, Gallimard, 1958, [Consulté en novembre 2022], disponibles sur : https://monoskop.org/images/4/41/Caillois_Roger_Les_jeux_et_les_hommes_1958.pdf, p. 45.

⁵⁹⁴ GREISH, Jean, Le phénomène du jeu et les enjeux ontologiques de l'herméneutique. [En ligne]. *In Revue Internationale de Philosophie*, vol. 54, n°213 (3), septembre 2000, pp. 447-468. [Consulté en novembre 2022]. Disponible sur : https://www-jstor-org.rproxy.univ-pau.fr/stable/pdf/23955758.pdf?refreqid=excelsior%3A4b7ba38da29784b49c456a87b6a44aad&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin=&initiator=&acceptTC=1, p. 456.

⁵⁹⁵ CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les Hommes : le masque et le vertige*, [en ligne], Paris, Gallimard, 1958, [Consulté en novembre 2022], disponibles sur : https://monoskop.org/images/4/41/Caillois_Roger_Les_jeux_et_les_hommes_1958.pdf, p. 292.

rentrer, lui et la réalité qu'il désire, dans la réalité hors de l'Opéra. Mais, à partir du moment, où le joueur quitte le jeu et l'espace de jeu, l'illusion qu'a produit le jeu retombe aussitôt.

Par le jeu, le fantôme désacralise la réalité puisqu'il se pose en tant qu'ultime Créateur de son univers et de son jeu. Il se crée son propre univers de référence au sein de l'Opéra qui constitue une miniature de la société.

J'interroge le minuscule pour comprendre ici ce qui est vaste, je suis à la recherche d'une structure [...] Parallèlement, cela me permet, à l'échelle millimétrique, de me réapproprier le monde, ou enfin une parcelle. C'est une façon de me créer une place pour mieux vivre dans la complexité de l'ensemble⁵⁹⁶.

Ce phénomène de réadaptation de mythes par l'invention de sa propre histoire se retrouve dans le *Satyricon* de Pétrone avec le personnage de Trimalcion. Esclave affranchi, ce dernier réadapte les mythes grecs en se mettant en scène lui-même⁵⁹⁷ pour anoblir son existence et suppléer le manque de grandeur qu'il a eu dans sa vie d'esclave. À travers ce discours mythique réinventé, il veut se forger une légitimité. Trimalcion se met en scène et crée un spectacle, lui aussi, à travers un jeu, celui des repas⁵⁹⁸ qu'il sert à ses invités ; repas qui, comme les tours d'Erik, ne doivent pas être pris pour ce qu'ils paraissent aux premiers abords. Cette mise en scène de Trimalcion, tout comme celle d'Erik se fait selon le principe de jeu « le jouet [ici le repas avec Trimalcion et avec Erik, il s'agit de ses différentes identités, de la chambre, et du lasso de Pendjab] est médiateur entre le réel

⁵⁹⁶ BONENFANT, Pascale, *L'espace poétique et le jeu de la création*. [En ligne] Mémoire : arts visuels : Québec : Université Laval, 2009. pp. 53, p. 26, [Consulté en décembre 2022]. Disponible sur : <https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol1/QQLA/TC-QQLA-26018.pdf>.

⁵⁹⁷ « Trimalcion [...] les cheveux flottants, portant le caducée, entrant à Rome conduit par Minerve [...] Au bout du portique, Mercure enlevait Trimalcion par le menton [...] A ses côtés se tenaient la Fortune, munie d'une copieuse corne d'abondance, et les trois Parques [...] J'allais demander quelles peintures tenaient le milieu du portique : L'Illiade et l'Odyssée », Remacle. *Pétrone : Le Satyricon*, « XXIX Le portique de Trimalcion : peintures à la gloire de Trimalcion », [En ligne]. 2003. [Consulté en novembre 2022]. Disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/roman/petrone/partie2.htm#XXX>

⁵⁹⁸ « Mais voilà que Trimalcion scrute [l'esclave] d'un regard [...] sévère [...] « Comment, comment, on n'a pas vidé [le porc] ? » [...] Nous nous interposons, nous supplions [...] Trimalcion [...] se déridant subitement [...] « vide-le [...] devant nous » [...] Le cuisinier [...] frappe au ventre [...] des plaies béantes, entraînés par leur propre poids, se précipitèrent en avalanche des guirlandes de saucisses et de boudins », Remacle. *Pétrone : Le Satyricon*, « XLIX Le cuisinier distrait et les merveilles qui s'ensuivirent », [En ligne]. 2003. [Consulté en novembre 2022]. Disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/roman/petrone/partie2.htm#XXX>

et l'imaginaire. Il permet au joueur de garder le contact avec l'univers concret des objets, mais il lui sert en même temps de point d'appui pour la re-création ou la réinvention de cet univers⁵⁹⁹ ».

Tout se passe comme s'il se dédoublait, se voyait en train de faire ce qu'il fait, avec l'assurance qu'il ne s'agit que d'un jeu. Il le fait en jouant ; il joue en le faisant. Il n'est pas seulement agent : il se sait acteur. La « distanciation » - parce qu'elle est une façon de se rendre étranger au monde et à soi-même – se double d'une déréalisation qui, sans aller jusqu'à prendre une forme pathologique, traduit par une sorte d'état second ou de lévitation mentale une certaine perte de contact avec le réel⁶⁰⁰.

Le fantôme est conscient qu'il joue tous les rôles qu'il s'est assigné puisqu'il affirme lui-même qu'il n'est « ni ange, ni génie, ni fantôme... [mais qu'il est] Erik⁶⁰¹ ! ». En se glissant dans ces rôles, le fantôme se glisse également dans le rôle de l'univers du jeu qu'il a créé, puisque selon l'idée d'Eugen Fink « tout jeu humain a besoin d'un joueur qui se glisse dans le rôle du monde imaginaire du jeu, qui se déguise, se voile, se masque du rôle qu'il joue⁶⁰² ». Le fantôme devient ainsi l'Opéra et tout ce qu'il représente.

Le fantôme est un personnage qui se constitue lui et son pouvoir par le jeu. « Le jouer produit le joueur, [...] parce que le jouer est, pour le joueur, exercice du pouvoir de soi. Jouant, il joue à être⁶⁰³. ». Le fantôme en tant que joueur met donc en valeur son existence en créant l'illusion qu'il peut être partout et qu'il peut être tout ce qu'il veut, même la Mort rouge. Il peut même n'être qu'une Voix donc devenir un être abstrait par le jeu, voire divin.

De même que le fantôme institue un jeu, Christine cherche à attirer Raoul dans un jeu de faire semblant, elle aussi. À partir du moment où Christine se prépare à annoncer à Raoul son jeu elle a « peine à contenir tout à coup une joie débordante. Elle tap[e] dans ses mains avec une allégresse enfantine⁶⁰⁴ ». Raoul, plongé lui aussi dans un état d'enfance, comprend immédiatement ce que veut dire Christine et qu'elle parle bien d'un jeu de « faire semblant ». « Il se ru[e] sur cette inspiration.

⁵⁹⁹ HENRIOT, Jacques, *Le jeu*. [En ligne]. Editions Archétype82, 1983. [Consulté en novembre 2022]. Disponible sur : <https://fr.calameo.com/read/005031003ccbcd2983ca6>, p. 58.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁰¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 163.

⁶⁰² FINK, Eugen, *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Les Editions de Minuit, 1966.

⁶⁰³ HENRIOT, Jacques, *Le jeu*. [En ligne]. Editions Archétype82, 1983. [Consulté en novembre 2022]. Disponible sur : <https://fr.calameo.com/read/005031003ccbcd2983ca6>, p. 72.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 139.

Il [veut] en faire tout de suite une réalité⁶⁰⁵. ». Avec enthousiasme, Christine annonce « nous allons jouer au futur petit mari à la future petite femme⁶⁰⁶ !... » – exactement le jeu qu'Erik voudrait instaurer avec Christine et rendre réel –. Le narrateur qualifie leur jeu de « jeu le plus joli du monde⁶⁰⁷ ».

Cependant, Raoul ne respecte pas le jeu puisqu'il s'en sert d'un prétexte, il ne considère pas que le but du jeu est le jeu en lui-même. Pour Raoul, c'est un jeu intéressé il espère que ce jeu lui laisse assez de temps pour « faire oublier [à Christine] et de percer le mystère de la voix d'homme, et [...] Christine consentira à devenir [sa] femme⁶⁰⁸. ». Il pervertit le jeu.

Le narrateur décrit le commerce amoureux secret de ces « purs enfants⁶⁰⁹ », comme un jeu de balle. « Ils jouaient “au cœur” comme d'autres jouent “à la balle” ; seulement, comme c'étaient bien leurs deux cœurs qu'ils se renvoyaient, il leur fallait être très, très adroits, pour le recevoir⁶¹⁰ ». Raoul est celui qui pervertit le jeu, mais aussi celui qui empêche le jeu puisqu'il l'arrête définitivement en brisant la règle même sur lequel il avait été construit : son départ en mer « le jeune homme arrêta la partie par ces mots : “Je ne pars plus pour le pôle Nord⁶¹¹”. ».

Le fantôme met aussi en place une autre forme de jeu qui l'apparente au Sphinx ; le jeu de l'énigme « *Faut-il tourner le scorpion ?... [...] Faut-il tourner la sauterelle⁶¹² ?... » ». Ce jeu sort du contexte du « faire semblant » qu'il a établi avec Christine et qui a commencé à partir du moment où cette dernière a découvert la vérité. Elle affirme par ailleurs à Raoul « mais je n'y suis entrée, malheureux, dans ce cauchemar, que du jour où j'ai connu cette vérité⁶¹³ ! ».*

Le jeu du fantôme se situe aussi dans ce que Roger Caillois nomme *illinx* du grec qui signifie vertige et qui consiste

⁶⁰⁵ HENRIOT, Jacques, *Le jeu*. [En ligne]. Editions Archétype82, 1983. [Consulté en novembre 2022]. Disponible sur : <https://fr.calameo.com/read/005031003ccbcd2983ca6>, p. 140.

⁶⁰⁶ *Loc. cit.*

⁶⁰⁷ *Loc. cit.*

⁶⁰⁸ *Loc. cit.*

⁶⁰⁹ *Loc. cit.*

⁶¹⁰ *Loc. cit.*

⁶¹¹ *Loc. cit.*

⁶¹² *Ibid.*, p. 294.

⁶¹³ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 157.

En une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse [...] il s'agit d'accéder à une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement qui anéantit la réalité avec une souveraine brusquerie⁶¹⁴.

Lorsque le fantôme perturbe la représentation que les personnages se font de leur réalité ou lorsque le fantôme chante il force les personnages à se tourner vers la représentation qu'il veut donner des choses et de l'Opéra. Dès qu'il chante, Christine se retrouve en transe, en extase. En se faisant passer pour un fantôme, il brouille la perception des personnages puisqu'ils ne savent plus ce qui est réel ou non. Ils n'arrivent plus à « prendre [la situation] par le bon bout de la raison ». C'est le cas des deux directeurs de l'Opéra qui ne comprennent pas comment leurs enveloppes d'argent peuvent disparaître, ni de quelle manière elles reviennent dans leurs tiroirs. Ils sont obligés d'avoir recours à un moyen ridicule pour mieux comprendre. Lorsque leur entreprise est décrite par le personnel de l'Opéra, le lecteur ne peut en comprendre le but et trouve cela étrange puisque le contexte de leurs recherches n'est pas donné. De plus, le narrateur souligne l'étrangeté du comportement des directeurs par les italiques « *ils marchent à reculons*⁶¹⁵ ! ». Ils passent pour des fous auprès des personnages qui sont témoins de cette attitude. Les directeurs deviennent les marionnettes ridicules du fantôme de l'Opéra, ils s'amuse à les faire marcher à reculons et à les faire « répéter exactement, ce soir-là, les gestes qu'[ils] avaient accomplis lors de la disparition des premiers vingt mille francs⁶¹⁶ ». Cette attitude des directeurs est un spectacle inquiétant et « effarant⁶¹⁷ » pour le personnel de l'Opéra, c'est comme si le fantôme avait créé une nouvelle mini-pièce, en plus de celle de la chambre des supplices.

La Carlotta, elle aussi, devient le pion du jeu d'Erik puisque :

depuis l'aventure du “crapaud”, [elle] n'avait pu se produire en scène. La terreur d'un nouveau “couac” habitait son cœur et lui enlevait tous ses moyens ; et les lieux, témoins de son incompréhensible défaite, lui étaient devenus odieux⁶¹⁸.

⁶¹⁴ CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les Hommes : le masque et le vertige*, [en ligne], Paris, Gallimard, 1958, [Consulté en novembre 2022], disponibles sur : https://monoskop.org/images/4/41/Caillois_Roger_Les_jeux_et_les_hommes_1958.pdf, p. 45.

⁶¹⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 197.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 218.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 197.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 142.

À travers ce jeu de *mimicry*, le fantôme a même réussi à changer la représentation que se faisait la Carlotta de l'Opéra et même la signification que ce dernier avait pour elle : à présent, il est le lieu de son échec. Le fantôme est un personnage qui permet ou interdit à ses partenaires de jeu de se mettre – au même niveau que lui – en représentation. La seule dont il tolère et désire la mise en représentation c'est Christine, peut-être parce qu'il s'agit du seul personnage qui veut véritablement jouer avec lui... jusqu'à ce qu'elle apprenne l'horrible vérité.

Freud opère une comparaison entre la pratique du jeu et la pratique artistique. Le fantôme est à la fois enfant et artiste. Selon le psychanalyste :

chaque enfant qui joue se comporte comme un poète dans la mesure où il se crée un monde propre, où [...] il arrange les choses de son monde suivant un ordre nouveau, à sa convenance⁶¹⁹.

L'ordre nouveau établi pas le fantôme est la logique de son monde propre, l'exercice de la fantaisie et la création de l'illusion par des moyens mécaniques qui ressembleraient à des tours de magie. Freud ajoute que l'enfant qui joue « aime étayer ses objets et ses situations imaginés sur des choses palpables et visibles du monde réel⁶²⁰. ». C'est aussi le cas pour Erik puisqu'il ne résiste à la vanité de raconter le tour de la Sirène parce qu'il « n'aime rien tant [...] que de prouver toute l'ingéniosité vraiment miraculeuse de son esprit⁶²¹. ».

Le créateur littéraire fait donc la même chose que l'enfant qui joue, il crée un monde de fantaisie, qu'il prend très au sérieux [...] qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le séparant nettement de la réalité⁶²².

⁶¹⁹ FREUD, Sigmund, « Le créateur littéraire et la fantaisie », in *Créations, psychanalyse*, dir. Annie Anargyros, Ilana Reiss-Schimmel, Steven Wainrib, Presses universitaires de France, 1998, pp. 11-12, [en ligne], disponible sur <https://www-cairn-info.rproxy.univ-pau.fr/creations-psychanalyse--9782130494423.htm>.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁶²¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 264.

⁶²² FREUD, Sigmund, Le créateur littéraire et la fantaisie. [En ligne]. In *Créations, psychanalyse*, dir. Annie Anargyros, Ilana Reiss-Schimmel, Steven Wainrib, Presses universitaires de France, 1998, p. 12. [Consulté en décembre 2022]. Disponible sur <https://www-cairn-info.rproxy.univ-pau.fr/creations-psychanalyse--9782130494423.htm>.

Le personnage du fantôme s'inscrit tout à fait dans ce que dit Freud. Il s'inscrit également dans les propos de Pascale Bonenfant « l'artiste se prend lui-même pour objet et pour instrument de métamorphose ⁶²³ ». Dans son jeu, c'est lui-même que le fantôme transforme : ange, fantôme, Voix, crapaud, père, Mort Rouge...

Selon les propos de Jean Greish, « tout jeu requiert un "terrain de jeu" particulier, distinct du monde où se déroulent les autres activités humaines [...] l'espace de jeu se caractérise par sa clôture ⁶²⁴ », or l'espace du jeu du fantôme s'ouvre au-delà de l'Opéra puisqu'il s'étend à l'extérieur de ce dernier. Le jeu du fantôme s'organise comme une représentation théâtrale, c'est un personnage qui produit du jeu qui prend une plus grande envergure que le simple jeu en intimité entre deux ou plusieurs enfants.

La représentation théâtrale qui met en scène une action pour un public de spectateurs semble se caractériser par le fait que l'espace du jeu, ordinairement clos, s'ouvre maintenant sur le dehors des spectateurs ⁶²⁵.

Le fantôme est un personnage qui se sert de tous ses attributs pour instaurer son propre univers et enfermer les autres personnages dedans. Il est le créateur de son univers. Il se fait aussi metteur en scène, il choisit qui doit tenir le rôle ou non. L'idée de religion est abolie par le jeu. Le fantôme n'instaure qu'une seule croyance, et encore sur l'ordre de la superstition, c'est la sienne.

C'est que le religieux, et plus précisément le sacré, exclut le jeu. Comme le rire, le jeu ronge le sacré. Le rire l'attaque du dehors et le bafoue ; le jeu le sape et le détruit du dedans. Devant le sacré, l'esprit s'incline ; dans le jeu, il domine ⁶²⁶.

⁶²³ BONENFANT, Pascale, *L'espace poétique et le jeu de la création*, [En ligne] Mémoire : arts visuels : Université Laval, Québec, 2009. pp. 53, p. 24. [Consulté en décembre 2022]. Disponible sur : <https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol1/QQLA/TC-QQLA-26018.pdf>.

⁶²⁴ GREISH, Jean, « Le phénomène du jeu et les enjeux ontologiques de l'herméneutique » in *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 54, n°213 (3), septembre 2000, pp. 447-468, p. 457. [Consulté en novembre 2022] disponible sur : https://www.jstor-org.rproxy.univ-pau.fr/stable/pdf/23955758.pdf?refreqid=excelsior%3A4b7ba38da29784b49c456a87b6a44aad&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin=&initiator=&acceptTC=1.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 460.

⁶²⁶ HENRIOT, Jacques, *Le jeu*, Editions Archétype82, 1983. [En ligne]. [Consulté en novembre 2022]. Disponible sur : <https://fr.calameo.com/read/005031003ccbcd2983ca6>, p.75.

L'esprit d'Erik domine bel et bien au sein du jeu, grâce à son ingéniosité il réussit à inventer ses tours. Cette idée de l'esprit qui domine sur tout se retrouve à travers le pouvoir de la raison que Rouletabille incarne. Le fantôme perturbe donc les personnages qui se trouvent au sein de l'Opéra, puisqu'il élabore une nouvelle forme de religion biaisée que le jeu annule en même temps parce que le fantôme se met lui-même dans le rôle d'une divinité de l'Opéra. Selon l'idée de Roger Caillois, le masque désacralise la divinité puisqu'il s'en abroge l'identité. Avec un masque, la divinité n'est plus unique, elle peut être partout et tout le monde peut l'incarner. Le masque d'Erik peut donc rappeler les masques primitifs représentant les forces supérieures (grâce à son masque, le porteur parvient à maîtriser ces puissances), mais aussi les masques grecs, masques de théâtre et de représentation ; des masques aussi menteurs que le « jour menteur⁶²⁷ » mis en place par l'Opéra.

Le fantôme est le personnage d'un créateur, au même titre que le narrateur. Il fait du personnel de l'Opéra ses marionnettes, les propres personnages de son univers de jeu. Le narrateur commande également au personnage et préside à l'histoire, c'est lui qui choisit comment raconter l'histoire et les événements que les personnages vont subir. Le fantôme décide de l'entrée et de la sortie des personnages. Il développe un univers, une histoire comme le narrateur. Le fantôme réadapte des œuvres à travers son *Don Juan triomphant* mais aussi à travers sa représentation de la Mort Rouge. À l'image de l'œuvre du fantôme, le roman de Leroux convoque l'intertextualité d'œuvre connue et réadapte des œuvres antérieures. Comme pourrait le faire un narrateur, le fantôme partage sa vision de l'art, en particulier de l'Opéra – son œuvre *Don Juan triomphant* vise à renouveler l'Opéra – « il y a une musique si terrible qu'elle consume tous ceux qui l'approchent [...] Chantons l'Opéra / [...] comme s'il [...] jetait une injure⁶²⁸ ». Christine confirme que la musique d'Erik se détache de tout ce qu'elle a connu jusqu'à maintenant.

C'est alors [...] que je commençai de comprendre les paroles d'Erik sur ce qu'il appelait, avec un mépris qui m'avait stupéfiée : la musique d'opéra. Ce que j'entendais n'avait plus rien à faire avec ce qui m'avait charmée jusqu'à ce jour. Son *Don Juan triomphant* [...] ne me parut d'abord qu'un long, affreux et magnifique sanglot où le pauvre Erik avait mis toute sa misère maudite⁶²⁹.

⁶²⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, La Librairie Générale Française, p. 1959, p. 87.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁶²⁹ *Ibid.*, pp. 175-176.

Si le fantôme fait des autres personnages ses marionnettes pour faire progresser son jeu, il est lui-même marionnette du narrateur pour faire progresser son récit.

2.4.4. Le jeu par le narrateur : intertextualité et paradoxe

Le narrateur met en place un jeu avec ses personnages, mais aussi avec le lecteur. Si les personnages sont les marionnettes de son jeu, le lecteur lui, y est convié ; presque de manière à être son égal puisque le narrateur apporte directement au lecteur la connaissance que le fantôme a « existé en chair et en os⁶³⁰ ». Le lecteur en sait donc plus que les personnages, mais pas autant que le narrateur.

Malgré cette affirmation que le fantôme est un homme et non un fantôme, le narrateur continue à jouer sur les deux plans. Il élabore une ambiguïté par rapport à ce personnage. D'une part, il profile l'idée qu'il s'agit d'un fantôme, d'autre part, il écarte cette idée. C'est comme s'il mettait en doute – en jeu – son autorité sur l'histoire et sa parole. Le lecteur pourrait se demander si ce narrateur est digne de confiance. Au moyen de métaphores, d'épanorthoses et de comparaison le narrateur entretient le lecteur dans cette illusion paradoxale.

En plus de mettre en place des éléments pour faire croire au lecteur que le fantôme est un véritable fantôme, le narrateur semble vouloir faire douter le lecteur sur l'existence-même du fantôme « au fond qui l'avait vu ? On peut rencontrer tant d'habits noirs à l'opéra qui ne sont pas des fantômes⁶³¹ ». Cependant, il reprend le même procédé plus loin :

En réalité, le fantôme est-il venu s'asseoir, cette nuit-là, au banquet des directeurs sans y avoir été invité ? Et pouvons-nous être sûrs que cette figure était celle du fantôme de l'Opéra lui-même ? Qui oserait le dire⁶³² ?

Mais de cette remise en question de l'existence du fantôme de l'Opéra, le narrateur donne une réponse différente de ce qu'il supposait précédemment :

⁶³⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, La Librairie Générale Française, p. 1959, p. 7.

⁶³¹ *Ibid.*, p.15.

⁶³² *Ibid.*, p. 42.

Si je parle de cet incident ici, ce n'est point que je veuille une seconde faire croire ou tenter de faire croire au lecteur que le fantôme ait été capable d'une aussi superbe audace, mais parce qu'en somme la chose est très possible⁶³³.

Le narrateur joue sur la nuance de vraisemblance et d'effectivité. Il suppose que ce soit possible que le fantôme se soit trouvé au banquet, mais il ne dit pas que c'est véritablement le cas : le lecteur se trouve dans une sorte d'ambiguïté et n'a pas forcément de certitude qu'il s'agisse du fantôme, d'autant plus que le narrateur fait comprendre que c'est le fantôme en passant par une atténuation de l'affirmation, au travers d'une comparaison. Le conditionnel de la comparaison atténue davantage l'affirmation du narrateur.

Quelques convives qui étaient au courant de la légende du fantôme et qui connaissaient la description qu'en avait fait le chef machiniste [...] trouvaient *in petto* que l'homme du bout de la table aurait très bien pu passer pour la réalisation vivante du personnage créé, selon eux, par l'indécrottable superstition du personnel de l'Opéra⁶³⁴.

Le narrateur est précautionneux dans le choix de ses termes et fait bien comprendre au lecteur qu'il traduit les pensées des convives « aurait », « selon eux ». De plus, les convives reconnaissent le fantôme dans ce personnage décharné parce qu'ils sont au courant à propos du fantôme ; ils sont influencés par le contexte et par Joseph Buquet. Sans le prologue, le lecteur pourrait se dire que ce n'est qu'« une inspiration d'artistes, une superstition de directeurs, la création falote des cervelles excitées de ces demoiselles du corps de ballet, de leurs mères, des ouvreuses, des employés du vestiaire et de la concierge⁶³⁵. ».

D'une part le fantôme joue aux devinettes avec Christine, d'autre part le narrateur joue aux devinettes avec le lecteur. Dans l'une des notes, le narrateur mentionne le lecteur et le prend indirectement à parti :

⁶³³ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, La Librairie Générale Française, p. 1959, p. 42.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 7.

Le lecteur devra le deviner, car l'auteur a promis à l'ex-directeur de l'Opéra, M. Pedro Gailhard, de lui garder le secret sur la personnalité extrêmement intéressante et utile de l'ombre errante au manteau qui [...] a rendu de si prodigieux services à ceux qui [...] osent se risquer dans les dessous⁶³⁶.

Le narrateur a pensé la place du lecteur dans son œuvre et l'inclut dans le roman (notes, mention du lecteur et à ce dernier) pour établir avec lui une sorte de dialogue et peut-être, dans le même temps qu'il le prend pour un partenaire de jeu, de le prendre comme témoin de l'histoire qu'il raconte. Par cette devinette, il incite le lecteur à devenir un enquêteur dans la même veine que Rouletabille.

Le narrateur joue aussi sur la ressemblance qu'il peut y avoir entre certains personnages qu'il ne nomme pas dans des moments de doute. Par exemple, l'ombre dont il se refuse à donner des informations ressemblent particulièrement au fantôme. Jusqu'à ce que le lecteur arrive au moment où le fantôme dément cette hypothèse : « car tu t'es fait déjà arrêter deux fois par l'ombre au chapeau de feutre⁶³⁷ ». Le même phénomène se produit avec le tueur de rat. Au début du roman, Papin décrit le fantôme comme ayant « à hauteur de tête, mais sans corps, une tête de feu⁶³⁸ », alors que cette description ne correspond pas du tout au fantôme mais à un autre personnage. Lorsque Raoul et le Persan descendent dans les sous-sols de l'Opéra ils se retrouvent, eux aussi, avec ce personnage. À cause de la description de Papin et de l'absence du démenti du narrateur, le lecteur pense, dans un premier temps, qu'il s'agit du fantôme. Le personnage apparaît comme il est apparu à Papin, avec « une figure en feu qui s'avancait à hauteur d'homme *mais sans corps*⁶³⁹ ! ». Le narrateur joue sur l'énonciation, puisqu'il décrit de la même manière le personnage à ce moment que lorsqu'il l'a décrit au moment de sa rencontre avec Papin : « *mais sans corps* » est répété et mis en italiques. Pour prolonger le suspense de l'identité du personnage, le narrateur poursuit sa description, « la figure en feu, qui paraissait une figure d'enfer – de démon embrasé – s'avancait toujours à hauteur d'homme, sans corps, au-devant des deux hommes effarés... ». La confusion est renforcée par l'hypothèse du Persan : « Il nous envoie peut-être cette figure-là par-devant, pour mieux nous surprendre⁶⁴⁰ ». Suite à une courte course-poursuite, les hypothèses du Persan se trouvent démenties

⁶³⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 251.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 269.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 252.

⁶⁴⁰ *Loc. cit.*

et le lecteur se rend compte qu'il ne s'agissait ni du fantôme, ni de l'un de ses tours mais du « tueur de rats⁶⁴¹ ».

Le narrateur-auteur procède à un jeu de dédoublement, d'une part par le recours aux initiales « G.L » avec lesquelles il signe son avant-propos, mais aussi avec la mention qu'il fait de l'auteur tout en traçant cette frontière entre narrateur et auteur. Auteur et narrateur sont bien distincts dans ce roman puisque dans l'une des notes le narrateur utilise le pronom personnel à la première personne « l'ancien directeur [...] m'a conté⁶⁴² » et dans une autre note, le narrateur parle de l'auteur :

L'auteur, pas plus que le Persan, ne donnera d'autre explication sur cette apparition d'ombre-là [...] ne fera point comprendre expressément au lecteur ce que le Persan a voulu dire par ces mots : C'est quelqu'un de bien pis⁶⁴³ !

Le narrateur se dissocie donc de la figure de l'auteur, tout en étant proche de lui par la ressemblance de leurs initiales.

Les italiques participent également à l'instauration de ce jeu avec le lecteur puisqu'elles véhiculent une impression étrange dont le lecteur ne comprend pas toujours le sens. Cependant, le lecteur ressent toujours le décalage entre la réalité du roman et le décalage avec cette dernière que les italiques mettent en place. Par exemple, les italiques employées dans les répliques de Meg Giry soulignent le fait que le fantôme soit un personnage étrange et que, malgré ce qu'en dit le narrateur au début, son état n'est peut-être pas encore clairement défini : « *le fantôme y vient et il n'y a personne*⁶⁴⁴ » ou encore « on ne voit pas le fantôme [...] *On l'entend*⁶⁴⁵ ».

Le fantastique que le narrateur met en place est aussi un moyen de mettre en place un certain jeu avec le lecteur. En usant des modalités du fantastique, le narrateur joue sur l'ambiguïté de la présence du fantôme. Par exemple, lorsque le fantôme se retrouve dans la chambre de Raoul, le lecteur se trouve dans le même état d'esprit que le jeune homme. Il ne sait plus ce qu'il doit croire, « que croire ? que ne pas croire avec un pareil conte de fées ? Où finit le réel, où commence le

⁶⁴¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, La Librairie Générale Française, p. 1959, p. 254.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 255.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁴⁵ *Loc. cit.*

fantastique⁶⁴⁶ ? ». Dissimulation du fantôme moins obscure pour le lecteur, le narrateur joue aussi à faire fusionner le personnage avec les éléments naturels. Lorsque Christine avoue qu'Erik lui fait ressentir de l'horreur, la force avec laquelle elle dit ces mots « couvrirent les soupirs de la nuit⁶⁴⁷ ». Le lecteur comprend qu'il s'agit du fantôme. De même lorsque le narrateur le compare à « un immense oiseau de nuit qui les regardait de ses yeux de braise, et qui semblait accroché aux cordes de la lyre d'Apollon⁶⁴⁸ ! ». D'une part, le lecteur peut le comprendre par l'intertextualité, les personnages des *gothic novels*, tels que Dracula dont le fantôme suit l'exemple, sont souvent comparés à des oiseaux de proie de mauvais augure. D'autre part, le lecteur peut le comprendre parce que le narrateur construit son récit avec soin et reprend des mots déjà employés pour décrire le fantôme. Christine parle d'« oiseaux de nuit [qui] n'aiment pas à regarder le soleil⁶⁴⁹ » et elle parle aussi des « yeux de braise⁶⁵⁰ » du fantôme. En parsemant des éléments de manière flagrante pour un lecteur attentif, le narrateur l'incite à mener l'enquête. Il lui dévoile un jeu de pistes pendant lequel il l'oriente mais le désoriente également.

Le narrateur-auteur élabore un jeu de suspens, il joue avec la tension du lecteur en retardant les événements – d'autant plus qu'il s'agit d'un roman-feuilleton – par le biais d'accumulation d'adjectifs ou de la multiplication de propositions. Par exemple, lorsque la Carlotta laisse échapper le crapaud, le narrateur décrit, premièrement, la salle et l'émotion des spectateurs :

La salle d'un seul mouvement, s'est levée... Dans leur loge, les deux directeurs ne peuvent retenir une exclamation d'horreur... Spectateurs et spectatrices se regardent comme pour se demander les uns aux autres l'explication d'un aussi inattendu phénomène⁶⁵¹.

Il décrit ensuite la réaction de la Carlotta « le visage de la Carlotta exprime la plus atroce douleur, ses yeux semblent hantés par la folie⁶⁵² ». Les hyperboles que le narrateur emploie augmente davantage la tension du lecteur, de telle sorte que celui-ci croit qu'il est arrivé quelque de

⁶⁴⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 184.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 178.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁶⁵¹ *Ibid.*, pp. 103 – 104.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 104.

grave à la Carlotta. Le narrateur décrit ensuite la bouche, la gorge, la voix de la Carlotta en répétant plusieurs fois la même idée avec quelques nuances :

Cette bouche créée pour l'harmonie, cet instrument agile qui n'avait jamais failli, organe magnifique, générateur des plus belles sonorités, des plus difficiles accords, des plus molles modulations, des rythmes les plus ardents, sublime mécanique humaine à laquelle il ne manquait, pour être divine, que le feu du ciel qui seul, donne la véritable émotion et soulève les âmes... cette bouche avait laissé passer⁶⁵³...

Cette description se termine sur des points de suspensions qui prolongent le suspens de la situation avant d'arriver finalement à la conclusion : « de cette bouche s'était échappé... Un crapaud⁶⁵⁴ ! ».

Le narrateur joue ainsi avec le lecteur mais aussi avec la représentation qu'il veut donner de ses personnages. Certes, il dit « qu'il est de [son] devoir historique – [il veut] dire de [son] devoir d'historien, – de ne point celer plus longtemps [au lecteur]⁶⁵⁵ » les détails de la fabuleuse histoire qu'il raconte. Pourtant, il n'est absolument pas neutre face aux événements, ni face aux personnages dont il narre l'histoire. Le narrateur n'hésite pas à exacerber le ridicule des deux directeurs MM. Moncharmin et Richard. Il qualifie les « Mémoires d'un directeur » de Moncharmin d' « œuvre légère de ce trop sceptique Moncharmin qui ne comprit rien, pendant son passage à l'Opéra, à la conduite ténébreuse du fantôme, et qui s'en gaussa⁶⁵⁶ ». Avec ironie, le narrateur souligne la réaction absurde de Moncharmin :

Voilà donc un événement que M. Moncharmin trouve naturel. Un homme est pendu au bout d'une corde, on va le décrocher, la corde a disparu. Oh ! M. Moncharmin a trouvé une explication bien simple⁶⁵⁷.

⁶⁵³ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 104.

⁶⁵⁴ *Loc. cit.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

Richard est tout aussi ridicule que Moncharmin, puisque, lorsque Christine disparaît, ce dernier ne pense qu'aux vingt mille francs : « Richard tourna vers Moncharmin un regard terrible qui semblait dire : “Rends-moi les vingt mille francs ou je dis tout⁶⁵⁸.” ». Un chantage très enfantin. Cette histoire d'argent le préoccupe à tel point qu'il s'en « arrache quelques poils de sa moustache sans même s'en apercevoir⁶⁵⁹ ». Ces directeurs ne comprennent rien. « Moncharmin [...] continuait à croire qu'il avait été un moment le jouet de l'imagination burlesque de Richard⁶⁶⁰ ». De son côté, « Richard ne cessa point de croire que Moncharmin s'était, pour se venger de quelques plaisanteries, amusé à inventer toute l'affaire de F. de l'O⁶⁶¹. ».

Le narrateur joue aussi avec l'intertextualité : la *Mort Rouge*, *Don Juan*, *Othello*, *Roméo et Juliette* et *Faust*, des œuvres que le lecteur connaît ; mais aussi de l'intertextualité au niveau de l'Histoire puisqu'il aborde l'époque de la Commune.

Le narrateur élabore une connivence avec le lecteur à travers le jeu qu'il met en place, de même que le fantôme se sert du jeu pour créer des liens avec les personnages, en particulier Christine. Si le jeu du narrateur apparaît comme une invitation, celui du fantôme prend plutôt la forme d'une tromperie, d'une proposition de jeu factice, comme tout ce que le fantôme crée. Il profite de la naïveté de Christine et des autres personnages pour instaurer son jeu. Le narrateur, lui, profite de l'envie de connaissance du lecteur. Tous deux, et à leur manière, sont des manipulateurs qui veulent diriger leurs joueurs vers une certaine direction et dévoiler du sens à ces derniers par leur jeu. Leur jeu parle de la condition humaine toute entière, il est donc important d'y initier le lecteur.

⁶⁵⁸ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, La Librairie Générale Française, p. 1959, p. 228.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 226.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 336.

⁶⁶¹ *Loc. cit.*

Chapitre 3 : Le Fantôme de l'Opéra comme capteur et émetteur de mythes, d'images-conte et d'archétypes

L'Opéra est construit de la même manière qu'un Monde imaginaire tel que le Pays de Nulle Part, le pays d'Oz ou le pays de Casse-Noisettes. Il est le lieu de la mise en scène métaphorique instiguée par la perception d'un personnage : le fantôme. Mais la première place de l'Opéra ne se trouve pas de prime abord dans l'inconscient personnel, intime du fantôme. En effet, comme il est un monde ouvert au public qui représente le spectacle de l'Homme, l'Opéra prend s'inscrit tout d'abord dans l'inconscient collectif. Il n'est donc pas étonnant, que plusieurs personnages du roman se trouvent à devoir affronter et résoudre les conflits de leur inconscient. Ainsi, la perception des autres personnages jouent également un rôle important dans la construction de l'Opéra puisqu'il reçoivent la modulation d'Erik du bâtiment, souvent contre leur gré.

D'une part, si le lecteur perçoit l'Opéra comme le monde du fantôme, il trouvera peut-être, porté sur un niveau métaphysique de l'histoire présentée, que l'Opéra n'est autre qu'une projection de l'esprit du fantôme, comme peut l'être le pays des Merveilles pour Alice; qui ne prendrait place que dans le rêve de la petite fille. De ce fait, les personnages qui peuplent l'Opéra seraient donc des cellules du corps, de l'esprit du fantôme. Cette hypothèse rejoindrait ce que nous avons vu un peu plus tôt lorsque nous avons parlé du fantôme comme ombre de Raoul (dont la présence de nez en complète l'absence du fantôme, de même que la beauté égalise sa laideur) et de Christine comme *anima* du fantôme. Chaque personnage le complète plus ou moins. De même que la Mort Rouge, personnage dont le fantôme prend les traits, et la Sirène⁶⁶², rôle aquatique joué par Erik lui-même, pourraient être considérées comme des sortes d'*anima* de substitution créée par le fantôme lui-même qui lui assurerait la protection maternelle qui lui a fait défaut toute son enfance, et en même temps, la pleine puissance, fantasme de l'enfance. Tous les conflits intérieurs du fantôme se déroulent dans l'Opéra, matrice maternelle.

Ce monde imaginaire est le moyen pour Erik, mais aussi pour Christine, de recréer le monde réel sous une forme plus édulcorée et éloignée, paradoxalement, du réel. Ainsi, le fantôme s'est abrogé la pleine puissance sur cet univers, ce qui rend ses moindres désirs possibles. Il a fait des êtres humains ses marionnettes, ses jouets. Il peut laisser libre cours à la pulsion d'Eros et Thanatos

⁶⁶² « Les Sirènes des Grecs, la Lorelei des Allemands, personnifient [...] ces aspects dangereux de l'*anima*, qui symbolise ici un mirage destructeur [...] Le chasseur se noir parce qu'il a poursuivi un phantasme engendré par un désir qui ne pouvait être comblé », JUNG, C.G., *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 178.

qui l'habite. Dans le cas de Christine, ce monde est le moyen d'effacer la mort de son père, de lui donner une nouvelle vie puisqu'elle le retrouve derrière l'identité de l'ange de la musique que s'est donnée le fantôme. Elle recrée son enfance empreinte des contes et de cette influence mystique de son pays d'origine, la Suède. L'Opéra renferme donc un double du réel spécifique pour ces deux personnages, dans lesquels les autres personnages se perdent.

Pour résoudre son conflit, Christine doit accepter et intégrer cette part d'*animus* qu'est le fantôme, un *animus* mort qui fut son père. Elle doit accepter que cet *animus* ancien, originel, soit remplacé par le nouvel *animus* que représente Raoul. Lorsqu'elle embrasse le fantôme sur le front, elle réintègre cette part sombre d'elle-même en elle et accepte qu'elle l'habite à nouveau, en ayant pris connaissance d'elle.

Le fantôme est cet être que tout Homme contient en lui, à qui l'on s'oppose, il serait, en plus d'être l'ombre de Raoul, celle de tous les autres personnages mais aussi du lecteur. Celle des personnages puisqu'ils sont horrifiés par les actes répréhensibles du fantôme parce qu'ils ont conscience que eux-mêmes en seraient tout aussi capable. Ils rejettent donc cette part d'eux-mêmes. Ombre du lecteur puisque le fantôme réalise des pulsions et permet donc au lecteur de les réaliser également par procuration qui ont trait à Eros et Thanatos ; la pulsion de mort, de vie, la pulsion de voyeurisme, le fantasme de la surpuissance... Le fantôme fait aussi écho à la partie de l'homme qui se bat contre l'insignifiance du monde et qui tente de donner du sens à ce dernier, pour donner du sens à la vie ; il est cette part de tout individu qui préfère créer un double du réel pour y vivre dedans et oublier les conséquences de la réalité. Le fantôme s'oppose aux choses telles qu'elles sont pour privilégier la manière dont elles devraient être, selon lui.

Raoul, sombre lui aussi dans le monde de fantôme, mais, hormis le Persan, il est l'un des seuls qui est capables de rester lucide sur l'illusion qu'est ce monde. Il est donc celui qui peut secourir Christine, qui la réveille, comme le prince ramène dans le monde des vivants La Belle au bois dormant, ou comme Orphée tentant de raviver Eurydice. Il est celui qui réintègre Christine dans le monde réel, celui qui ne se prête pas au jeu avec une innocence d'enfant, celui qui stoppe le jeu et qui doit faire l'apprentissage de son ombre. C'est peut-être parce qu'il se trouve sur le chemin de la connaissance de son ombre qu'il est capable d'être lucide, il s'aperçoit que le monde n'est pas aussi simple ou naïf que pour Christine, plongée dans sa rêverie d'enfance. Le Persan, symbolisant la connaissance, la sagesse par son âge avancé et la maturité – caractéristiques qui peuvent le rapprocher de l'archétype du sage – seconde Raoul dans son périple ; ce qui illustre que l'épreuve

du jeune homme est une épreuve de connaissance, de révélation sur soi, il est assez lucide pour passer cette épreuve et amener Christine à la passer également avec lui.

Malgré l'illusion créée par le fantôme pour fuir le réel, il est le personnage qui représente le goût amer de la réalité, ce rappel de la mort, de la maladie et de l'ombre qui sommeille en tout homme. Il est celui qui rappelle que ce double du réel que l'Homme se forge n'est que psychique, qu'il n'existe pas et qu'il est donc impossible d'y vivre. Il faut affronter la réalité tout en essayant de lui donner du sens. A la lecture du roman, le lecteur se rend compte que lorsque le fantôme poursuit les personnages, comme l'irrémédiabilité de la mort, la course de la vie, il inflige peur et horreur. Il est aussi omniprésent que la réalité du temps qui passe, à tel point que Christine en a les oreilles remplies. Christine voit bien au-delà des apparences et c'est pour cela qu'elle peut faire du fantôme un ange de la musique. Raoul va lui apprendre à voir les apparences pour ce qu'elles sont.

Le fantôme confronte à la réalité de la mort et c'est, par ailleurs, la persona qu'il affiche à la vue des personnages ; surtout lors du bal. Le masque social qu'il présente au public est le masque de la Mort elle-même. Qu'il s'agisse d'une mort bénéfique, comme l'ange de la musique, ou plutôt inquiétante comme la Mort Rouge. La première identité à laquelle accède les personnages est celle-ci. Le fantôme fait tout pour être perçu comme un être macabre.

Plusieurs archétypes se jouent au sein du fantôme : le *puer aeternus* – c'est pour cela qu'il peut avoir des traits de caractère qui le rapprochent du personnage de Peter Pan –, celui du magicien – le fantôme partage donc des traits communes avec les personnages de cet archétype tel que Drosselmeier ou autres magnétiseurs –, celui du créateur et de l'orphelin.

En tant qu'archétype du magicien, le fantôme élabore une mécanique qu'il dissimule dans le but de créer la magie, le fantastique qui s'est emparé de l'Opéra. C'est parce qu'il dissimule ses tours et leur logique qu'il parvient à plonger les personnages dans l'illusion qu'il a créée. Il projette une âme – une voix – dans ce lieu qui le rend vivant ainsi que dans les objets et les personnages qu'il s'approprie pour les manipuler selon le sens qu'il veut donner au monde. Tout en élaborant sa fantaisie, comme un artiste, il raconte l'histoire de l'Homme, de son inconscient, de ses conflits, de son existence.

3.1. L'Opéra comme lieu animé par des forces mythiques et comme lieu exprimant ces forces

3.1.1. L'Opéra : matrice de mythes

L'Opéra est un lieu dont l'imaginaire est déterminé par les éléments qu'il occupe : l'Opéra sa tête dans les airs, ses racines dans le sol et les pieds dans l'eau. Ainsi, l'Opéra est un lieu qui regroupe une partie de l'imaginaire de chacun de ces éléments. Etant donné sa proximité avec le personnage du fantôme, ces imaginaires élémentaires se rapportent également au fantôme lui-même.

Il est également possible de voir l'Opéra comme un île étant donné son aspect isolé et absolu. Comme l'Opéra est le lieu qui contient tous les lieux, il peut, sans aucun problème, se soustraire à l'extérieure, se soustraire au monde et vivre en autarcie. Le monde qui l'entoure est semblable à la mer qui entoure l'île déserte. Les directeurs de l'Opéra sont d'ailleurs comparés à des naufragés qui errent sur un nouveau territoire que devient alors l'Opéra-île. Cette île que devient l'Opéra comporte certaines similarités avec Le Pays de Nulle Part de *Peter Pan*. Les deux lieux sont soumis à la puissance d'un personnage qui comporte des caractéristiques de l'enfant jouer mais également du metteur en scène. L'Opéra et le Pays de Nulle Part sont les lieux où le jeu du « faire semblant » de Peter Pan et du fantôme domine. Les deux îles s'y prêtent parfaitement bien du fait de leur clôture possible sur le monde réel et de la possibilité du non-retour dans ce monde réel qu'elles offrent : elles permettent aux joueurs de s'enterrer dans un monde d'illusion, de jeux et d'illusions. Par ces jeux d'illusion, l'Opéra et « le Pays de Nulle Part [...] témoigne[nt] que le premier regard est trompeur, que la vérité se dissimule et se travestit⁶⁶³ ». Qu'il s'agisse de la réalité des choses ou des êtres, dans ces deux lieux, cette dernière est remaniée, bafouée par les créateurs que sont Peter Pan et Erik. Comme le lecteur le remarque dans *Le Fantôme de l'Opéra*, l'essence de l'Opéra est de faire devenir autre les personnages, d'une part parce que l'Opéra est le lieu du théâtre et des acteurs, mais aussi parce qu'il est le lieu de la fantaisie, ainsi, le système de son jeu est en tout point similaire à celui du Pays de Nulle Part. « Le principe du jeu qui régit le Pays de Nulle Part consiste souvent à être autre, à être un autre⁶⁶⁴ ». En accord avec ce principe, le fantôme incarne plusieurs personnages/ identités telles que celle de l'Ange de la musique, du père de Christine, du crapaud dans la bouche de la Carlotta, de La Mort Rouge d'Edgar Poe et de fantôme. Erik peut donc être

⁶⁶³ CHASSAGNOL, Monique, Chapitre III : Le dieu et l'oiseau : Peter Pan dans tous ses états, *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009. [En ligne]. [Consulté le 03/2023].

Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/39711?lang=fr>.

⁶⁶⁴ *Loc. cit.*

« tout et rien à la fois⁶⁶⁵ » comme Peter Pan. La parole suffit à ces deux personnages de se faire autre, puisque Erik dit être un fantôme, il devient un fantôme et se déplace comme un fantôme, comme un ombre, comme Peter Pan « se dit petit oiseau, [il] vole comme un oiseau, [il] prend la place d'un oiseau [...] il se fait aussi chien [...] et serpent⁶⁶⁶ ». Le lecteur attentif du Fantôme de l'Opéra, remarquera une similitude dans les métamorphoses de Peter et d'Erik, puisque le fantôme est comparé, lui aussi, à un oiseau de nuit et à un chien lorsqu'il est aux pieds de Christine. Le scorpion, que Christine doit tourner pour répondre « oui » à la demande de mariage d'Erik, peut symboliser le fantôme et être comparé au serpent de Peter Pan. Par ce jeu de faire semblant, l'enfant et l'acteur sont assez similaires ; de même que le metteur en scène (le créateur) et l'enfant puisque tous deux mettent en place un univers qui se présente comme une bulle en dehors du monde réel. Un tel jeu permet aux deux personnages d'avoir un pouvoir sur les autres personnages. Le fantôme et « Peter [...] invente[nt] des scénarii, plante[nt] les décors, assure[nt] la mise en scène, la distribution des rôles et leur brutal changement selon [leur] fantaisie et d'une poigne de fer », l'un et l'autre peuvent se révéler violent malgré leur caractère enfantin. Les deux personnages peuvent représenter une image de la Mort. D'un part, le fantôme par son aspect et son caractère funèbre et sa proximité avec Caron, d'autre part Peter par sa proximité avec Hermès psychopompe ou l'ange puisqu'il conduit les enfants au ciel et par euphémisme, le ciel est en réalité le Paradis. La capacité de transformation de Peter et d'Erik ne se bornent à qu'à imiter par des actes, mais aussi à imiter par le voix. « Lorsque [Peter] se fait passer pour le crocodile, tous s'y méprennent, et lorsqu'il feint d'être Crochet [...] le capitaine lui-même se laisse prendre au jeu changeant des identités⁶⁶⁷ ».

- Qui es-tu, étranger ? Parle ! ordonna Crochet
- Je suis Jacques Crochet, le capitaine du Jolly Roger, répliqua la voix.
[...]
- Crochet, lança [le capitaine], as-tu une autre voix ?
[...]
- Oui, j'en ai une.
- Et un autre nom ?
- Oui ! Oui !
- Es-tu un végétal ? demanda Crochet.
- Non !
- Un minéral ?

⁶⁶⁵ CHASSAGNOL, Monique, Chapitre III : Le dieu et l'oiseau : Peter Pan dans tous ses états, *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009. [En ligne]. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/39711?lang=fr>.

⁶⁶⁶ *Loc. cit.*

⁶⁶⁷ *Loc. cit.*

- Non !
- Un homme ?
- Oh, ça non, alors !
- Un garçons ?
- Oui !
- Un garçon ordinaire ?
- Un merveilleux garçon ?
- Oui !
- [...]
- Je suis Peter Pan !
En un instant, Crochet fut redevenu lui-même⁶⁶⁸ »

Un tel passage n'est pas sans rappeler la confrontation du héros mythologique au monstre : Œdipe et le Sphinx, Ulysse et Polyphème, Orphée et Hadès. Il rappelle aussi la confrontation du fantôme, jouant son numéro de ventriloque, à Christine, ou encore, ses confrontations avec le Persan. Tout comme le Sphinx et Peter Pan, le fantôme s'adonne lui aussi à ce jeu de devinettes « faut-il tourner le scorpion ? [...] faut-il tourner la sauterelle⁶⁶⁹ ? ».

Ce qui est étonnant, ici, c'est que le personnage qui a, ici, le rôle de monstre est le personnage d'un enfant. L'ambivalence entre enfant et criminel est donc également suggérée chez *Peter Pan*, tout comme c'est le cas à travers le personnage du fantôme. Etant donné que l'eau et le ciel sont similaires, Peter Pan serait un monstre de la même nature que le fantôme. D'un part, les deux personnages sont des monstres hybrides, ils se déplacent sur terre, sur la mer et dans le ciel, d'autre part, ils sont également aquatiques puisque mer et ciel peut se révéler être le même élément confondu et, « le milieu aquatique sait instinctivement produire le monstre⁶⁷⁰ ». Comme l'Opéra renverse les codes, le Pays de Nulle Part renverse, lui aussi, le sens que l'on croyait connaître au monde. Les monstres, ou êtres surnaturels que sont Peter Pan et Erik, le fantôme sont assez similaire – toujours dans l'optique que la mer peut devenir le ciel – puisque Peter Pan est un garçon-fée et Erik pourrait être apparenté à un homme-sirène. Erik et « Pan [sont] aussi grand[s] magicien[s], maître[s] de l'île magique, du faire semblant, du jeu qu'il[s] distingu[ent] à peine de la réalité⁶⁷¹ », dans le cas du fantôme, il faudrait peut-être même se demander s'il connaît la réalité puisque, comme dit le Persan, il n'a pas été éduqué dans la connaissance du bien et du mal, son enseignement du monde réel est alors incomplet.

⁶⁶⁸ BARRIE, James, *Peter Pan*, Paris, Flammarion, trad. de l'anglais par MÉTRAL Yvette, 1982, pp. 74-75.

⁶⁶⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 294.

⁶⁷⁰ WALTER, Philippe, *La Fée Mélusine : le serpent et l'oiseau*, Paris, Editions Imago, 2008, p. 93.

⁶⁷¹ CHASSAGNOL, Monique, Chapitre III : Le dieu et l'oiseau : Peter Pan dans tous ses états, *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009. [En ligne]. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/39711?lang=fr>.

Quant au fantôme, lorsque ce dernier devient crapaud dans la gorge de la Carlotta, cette dernière croit véritablement que ça provient de sa gorge et elle en est tellement persuadée qu'elle n'arrive plus à remonter sur scène une fois la mésaventure passée. En devenant autre, les deux personnages rendent également autre les personnages qu'ils touchent.

Le perturbateur de la fantaisie est puni dans les deux lieux. Cette perturbation de la fantaisie serait possible par plusieurs actions. D'un part, le refus de rentrer dans le jeu : c'est le cas de Raoul qui refuse de se plier au jeu d'Erik en essayant de raisonner le fantôme qu'il n'est pas. Ce rôle de perturbateur est donné au Capitaine Crocher dans l'exemple de Peter Pan. Ce dernier, du fait de son âge adulte, pourrait, lui aussi, refuser de rentrer dans le jeu. La deuxième perturbation du jeu se fait par la violence. Le Capitaine Crochet répond par vengeance et avec violence aux assauts de Peter Pan, tandis que la violation du territoire du fantôme, autrement dit de son intimité, par Joseph Buquet puis Philippe de Chagny peut s'apparenter à un acte de violence. La découverte de la vérité, également, met le jeu à mal dans les deux œuvres, puisque lorsque Wendy se rend compte qu'elle oublie peu à peu sa mère, elle veut stopper le jeu et retourner chez elle. Dans le cas du *Fantôme de l'Opéra*, c'est lorsque Christine découvre la vérité sur le fantôme que le jeu devient impossible ; qu'il s'agisse de la découverte de son visage ou de sa véritable identité d'homme.

Peter Pan et le fantôme ont le même effet sur le personnage féminin : séduction et initiation de l'enfant à la femme. Ils nourrissent également, plus ou moins, le même intérêt pour la femme enlevée. Si ces deux personnages masculins enlèvent le personnage féminin c'est d'un part, pour qu'elle joue le rôle de mère et pour le talent que leur voix possède ; dans le cas de Wendy il s'agit du talent de conteuse et dans le cas de Christine, c'est celui de chanteuse. Toutes deux se retrouvent enfermés dans la demeure du personnage masculin qui les a enfermé dans leur chez eux qui se révèle être souterrain. Cette présence féminine donne une forme à la maternité et à la féminité contenue dans le Pays de Nulle Part et dans l'Opéra. Si le Pays de Nulle Part est considéré comme une « mère-paysage [qui] évoque le corps maternel si désespérément recherché mais tabou⁶⁷² », l'Opéra par sa proximité avec Gaïa, peut lui aussi, être considéré comme une « mère-paysage ; voire une femme-paysage. Les souterrains et le lac sont comme le ventre maternel pour le fantôme. Le Pays de Nulle Part et l'Opéra deviennent le corps de la mère, voire celui de la femme également, puisque c'est la femme convoitée qui est vouée à prendre le rôle de la mère biologique qui a échoué à la tâche de la

⁶⁷² CHASSAGNOL, Monique, Chapitre III : Le dieu et l'oiseau : Peter Pan dans tous ses états, *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009. [En ligne]. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/39711?lang=fr>.

maternité⁶⁷³. La traversée de l'intérieur du corps de la mère est un motif récurrent au sein des légendes comme c'est le cas pour celle qui concerne Maui qui tente de traverser le corps de la Terre-Mère pour obtenir l'immortalité. Dans le cas de Christine, à la recherche du père et qui croit le suivre en suivant le fantôme, l'Opéra devient le corps du père qui se confond à celui de la mère puisqu'elle a perdu ses deux parents qui se confondent dans cette même perte.

Malgré la recherche, le corps de la mère-femme demeure inaccessible, « l'histoire de Peter [et d'Erik] est celle d'une impossibilité [...], celle de l'union d'un homme et d'une femme, de la procréation et de la naissance⁶⁷⁴ ». Cette impossibilité d'érotisme et d'union avec la femme est également soulignée par Isabelle Rachel Casta. Ce n'est pas le refus de grandir ni l'enfance qui empêche la relation chez Leroux ; cependant cette impossibilité découle d'une atemporalité, presque similaire, qui touche les personnages. L'atemporalité de la Mort, dans le cas d'Erik, et celle du refus de grandir, dans le cas de Peter Pan relève de la même nature puisqu'elles conduisent toutes deux à la stagnation des personnages, autrement dit, la mort. Wendy et Christine refusent cette atemporalité et fuient l'île et le cercueil pour revenir dans le monde réel et continuer à vivre comme le commun des mortels.

Dans leur configuration également, les deux lieux sont similaires. Il s'agit d'un lieu qui comporte autant de fermetures que d'ouvertures, ces ouvertures, dans l'un et l'autre cas ouvrent toutes vers le ciel ; le Pays de Nulle comporte de « multiples cheminées⁶⁷⁵ » comme l'Opéra possède de multiples trappes « par lesquelles [les personnages] peuvent sortir mais aussi à nouveau pénétrer⁶⁷⁶ ». L'île comporte une multiplicité de territoire qu'elle devient, de même que l'Opéra qui est la synthèse de tous les mondes possibles, un monde total « avec ses grottes, ses fissures [...] avec ces endroits inconnus, effrayants, interdits⁶⁷⁷ [...] » ; étant donné que ces deux lieux contiennent des lieux secrets et interdits, leurs territoires comportent également une dimension morale. Ces deux espaces ont aussi une versatilité puisque, de merveilleux, ils peuvent se révéler

⁶⁷³ Dans le cas de Peter Pan, sa mère l'a vite oublié après sa disparition et l'a remplacé par un autre, dans le cas du fantôme sa « pauvre misérable mère n'a jamais voulu [qu'il] l'embrasse... Elle se sauvait... en [lui] jetant son masque », LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Librairie Générale Française, 1959, p. 328.

⁶⁷⁴ CHASSAGNOL, Monique, Chapitre III : Le dieu et l'oiseau : Peter Pan dans tous ses états, *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009. [En ligne]. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/39711?lang=fr>.

⁶⁷⁵ *Loc. cit.*

⁶⁷⁶ *Loc. cit.*

⁶⁷⁷ *Loc. cit.*

« redoutable[s] à la fois [et paraître] différent[s] aux yeux de chacun, selon son regard et son désir⁶⁷⁸ ».

Erik et Peter Pan veulent dévoiler une vérité humaine en laquelle ils croient, cependant, là se situe leur différence, il ne s'agit pas de la même vérité, dans le cas d'Erik, elle se rattache à la création poétique, et dans celui de Peter, il s'agit de la cruauté des mères.

L'Opéra est un lieu aérien, terrestre et aquatique, une telle hybridité serait propre au monstre. L'Opéra, de lieu merveilleux, peut donc passer à lieu monstrueux. Du fait de sa proximité avec l'eau qui est un élément féminin et maternel, mais aussi de son lien avec la terre, autrement dit Gaïa, la Terre-Mère, l'Opéra a donc un rôle maternel de procréation. dans *Le Fantôme de l'Opéra*, il accouche du monstre qu'est Erik, puisqu'il lui donne une nouvelle existence celle du fantôme. Etant donné son rôle maternel, son rapport avec l'élément aquatique et sa procréation monstrueuse, l'Opéra, surtout au niveau de ses souterrains, se révèle être « le ventre du monstre marin⁶⁷⁹ ». Dans ce cas, il s'apparenterait au ventre de la baleine qui gobe Jonas, ou de celle qui avale Gepetto et Pinocchio. Ce monstre marin que pourrait être l'Opéra prend une plus grande importance qu'une simple baleine lorsque le fantôme menace de tout faire exploser. A cette menace, l'image du Léviathan peut se substituer à celle de l'Opéra dans l'esprit du lecteur. Le passage dans le ventre du monstre équivaut au passage dans les Enfers sans possibilité de retour : dans ce cas l'initiation serait nulle. En effet, selon Mircea Eliade, « pénétrer dans le ventre du monstre équivaut à une régression dans l'indistinct primordial, dans la Nuit cosmique – et sortir du monstre équivaut à une cosmogonie : c'est le passage du Chaos à la Création⁶⁸⁰ ». Ainsi, Erik vivant dans les souterrains de l'Opéra, représentants du ventre du monstre, ne peut pas évoluer dans sa forme monstrueuse, il ne pourra rester qu'au stade de l'homme-squelette qu'il est. Il ne peut connaître aucune évolution qui puisse le pourvoir de chair. De même que Christine n'aurait pas pu évoluer si elle n'était pas sorti de ces souterrains. Comme l'illustre le mythe de Maui, l'impossibilité de sortir du ventre du monstre ou de la Terre-Mère se solde par la mort : ce dernier finit couper en deux par les dents de la déesse réveillée. Le conte du Chaperon Rouge illustre aussi le danger qu'il y a à ne pas sortir du ventre du monstre : celui de la digestion ; pour être sauvé, il faut percer le ventre monstrueux. Erik est destiné à stagner dans sa propre existence. Dans le cas de Maui et du Chaperon Rouge, « il s'agit [...] d'affronter la mort sans mourir, de descendre le Royaume de la Nuit et des Morts, et d'en revenir

⁶⁷⁸ CHASSAGNOL, Monique, Chapitre III : Le dieu et l'oiseau : Peter Pan dans tous ses états, *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009. [En ligne]. [Consulté le 03/2023].
Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/39711?lang=fr>.

⁶⁷⁹ ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1989, p. 275.

⁶⁸⁰ *Loc. cit.*

*vivant*⁶⁸¹ ». Lorsque la sortie du ventre du monstre est possible, l'engloutissement par un monstre devient une initiation à la puberté, cela est corroboré par les propos de Mircea Eliade qui rapporte que « les rites initiatiques de puberté comportent l'entrée dans un mannequin qui ressemble à un monstre aquatique⁶⁸² » (crocodile, baleine, gros poisson). Ainsi, l'Opéra devient ventre du monstre marin initiatique, et « l'entrée dans le ventre du monstre signifie [...] la réintégration d'un état préformel, embryonnaire⁶⁸³ » pour Christine puisqu'elle parvient à en sortir. Le ventre marin s'apparente à l'Hadès puisque le Royaume des morts pour Perséphone pourrait représenter le père (du fait de la proximité entre Hadès et le lieu qu'il domine), cet état embryonnaire, auquel sa mère, Déméter, lui interdit d'accéder. Dans ce cas, Christine serait à rapprocher de Perséphone et Erik, tout comme Hadès, serait à assimiler au lieu qu'il gouverne dans cette perspective de ventre du monstre marin. Erik accouche de Christine cantatrice, il accouche de la « Marguerite Nouvelle ». Cependant, le ventre du monstre devient tombeau pour le fantôme, pour qui il est impossible d'en ressortir définitivement.

L'Opéra est aussi le lieu du meurtre et le lieu de la mort, comme le Pays de Nulle Part s'apparente à un Paradis. Du fait de son caractère funèbre et de l'intertextualité avec l'œuvre d'Edgar Poe *Le Masque de la Mort Rouge*, l'Opéra rappelle le château du comte Prospero, personnage de Poe. De plus, un bal masqué se produit dans les deux œuvres, ainsi le lecteur, ayant en tête la nouvelle de Poe, se rappelle que les aristocrates se réfugient dans la demeure de Prospero pour fuir la peste. L'Opéra se teinte donc de cette teinte de maladie et de mort. Il n'est pas un lieu sûr alors qu'il est clos, comme le château du comte. Dans son caractère esthétique, le château du comte partage quelques aspects avec l'Opéra puisqu'au moyen de chambres monochromes, décors selon le goût pour le bizarre de Prospero, sa demeure exprime tous les âges de l'Homme. Comme l'Opéra, le château devient une sorte de musée de l'Histoire Humaine, et de sa tragédie. La chambre bleu symbolise la naissance, la violette, l'enfance, la verte l'adolescence, la orange l'âge adulte, la blanche l'âge entre-deux, la mauve le troisième âge et la noire la mort ; cette dernière est éclairée de rouge pour signifier le sang. Comme l'Opéra, ces chambres sont les scènes de la comédie et de la tragédie de l'Homme.

L'affinité du roman de Leroux avec les « *gothic novel* » va au-delà de cette référence à Poe puisqu'on en retrouve de nombreux éléments comme la persécution de la femme, son enlèvement par un monstre, son sauvetage par le héros, etc. Ainsi, l'Opéra devient la synthèse de tous les lieux

⁶⁸¹ ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1989, p. 271.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 269.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 273.

propres aux « *gothic novels* ». Puisqu'il est retraite de la femme, il s'apparente à une abbaye dans laquelle le personnage féminin des « *gothic novels* » trouve souvent refuge ; mais, en contrepartie, comme c'est le cas pour La Maison Usher, il est le lieu de l'enterré vivant, du monstre, du crime, du criminel et du jugement. Les valeurs protectrices du lieu sont donc limitées pour tous les personnages autre que le monstre. Le cimetière du Fantôme de l'Opéra, un des lieux typiques des « *gothic novels* » semblent, lui aussi, appartenir à l'Opéra comme s'il était l'une de ses ailes.

Le passage dans tous les éléments de l'Opéra fait de lui un lieu complexe qui renferme tous les principes de vie et le transforme donc en monde total. Du fait de son aspect clos par rapport au monde extérieur, l'Opéra est touché par une atemporalité qui le renvoie aux temps anciens des légendes et des mythes. De plus, par la représentation des mythes (que ce soit sur scène, par des statues/ l'architecture ou par les personnages), l'Opéra accueille en son sein diverses figures mythiques traversant tous les âges : Titans, dieux, nymphes, monstres et homme, race disparue (l'Atlantide). La « civilisation de l'Opéra » par cette diversité et cette hiérarchie rappelle le mythe des hommes d'Hésiode. L'Opéra est Matrice de l'Homme dans sa totalité. Là où réside la lyre d'Apollon ce serait l'Olympe, la demeure des dieux, sous ce dôme divin se trouve l'espace de la race d'or des hommes,. Cette race est représentée par les « figures fort sérieuses⁶⁸⁴ » de la mythologie mentionnées par Leroux : « Isis, Amphitrite, Hébé, Flore, Pandore, Psyché, Thétis, Pomone, Daphné, Clythie, Galatée, Aréthuse⁶⁸⁵ ». Ces dernières, du haut de leur trône, « grimaçaient, ricanaient, se moquaient, se gaussaient » des directeurs, comme si elle jugeaient d'un œil féroce la race des hommes dont fait partie les directeurs, inférieurs à la leur, la race d'argent. Le moment où la race d'argent apparaît le plus clairement c'est lors des moments sociaux : le bal masqué et le départ des directeurs. Cette race d'argent est constituée des aristocrates et des bourgeois dont Leroux critiquent les mœurs :

Tout le monde remarqua que MM. Les directeurs démissionnaires avaient l'air gai [...] ce qui, à Paris, fut trouvé de fort bon goût. Celui-là ne sera jamais Parisien qui n'aura point appris à mettre un masque de joie sur ses douleurs et le « loup » de la tristesse, de l'ennui ou de l'indifférence sur son intime allégresse⁶⁸⁶.

⁶⁸⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 87.

⁶⁸⁵ *Loc. cit.*

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 39.

En incluant la civilisation de son Opéra dans la situation du bal masqué de Prospero du *Masque de la Mort Rouge*, Leroux établit un parallèle entre les invités du bal de l'Opéra et ceux de Prospero.

Poe décrit cette société d'aristocrates en ces termes : « tableau voluptueux que cette mascarade⁶⁸⁷ ! », « c'était une joyeuse et magnifique orgie⁶⁸⁸ », « une hilarité légère et mal contenue circule partout. Et la musique s'enfle de nouveau, et les rêves revivent, et ils se tordent çà et là plus joyeusement que jamais⁶⁸⁹ ». Cette race était loin de ressembler à son aînée, puisque, les représentants « tombant dans la démesure, hubris, mouraient après l'adolescence⁶⁹⁰ ». La race qui vient après celle d'argent s'y apparente en mœurs et en fragilité, il s'agit de la race de bronze, représentable par le personnel de l'Opéra, que Leroux ridiculise comme c'est le cas pour Mme. Giry et M. l'inspecteur dont la « pantomime engagea définitivement M. Richard à se séparer d'un inspecteur qui gardait dans son service une hallucinée⁶⁹¹ ». Cette race est celle à laquelle appartient également Joseph Buquet, indigne de rester en vie aux yeux d'Erik. Ainsi, qu'ils s'agissent des hommes de la race d'argent ou de ceux de la race de bronze, ils sont destinés à être punis par le fantôme qui en mentionne le désir si Christine refuse d'être la rédemption de cette société vulgaire : « si l'on tournait la sauterelle, la sauterelle sautait... et avec elle beaucoup de ceux de la race humaine⁶⁹² ! », sauterelle reliée à un système de poudrière pour faire sauter tout l'Opéra dans une explosion digne de la fin du monde. Erik émet la même menace au sujet de ceux qui essaieraient de découvrir son secret « Si les secrets d'Erik ne restent pas les secrets d'Erik, tant pis pour *beaucoup de ceux de la race humaine*⁶⁹³ ! ». L'Opéra abrite aussi les vestiges d'une ancienne civilisation, comparable à celle de l'Atlantide. Il s'agit des « “fermeurs de porte” [...] des ombres [...] des vieillards courbés par les ans et le fardeau ancien des décors d'opéra [...] les anciens machinistes épuisés et dont une charitable direction, avait eu pitié [...] aussi appelés en ce temps-là [...] « les chasseurs de courant d'air⁶⁹⁴ » ». Par le biais du titre de « chasseurs de courant d'air » et de la féerie des dessous dans lesquels ils sont apparentés – « c'est des dessous qu'on transforme les cacochymes en beaux cavaliers, les sorcières hideuses en fées radieuses de jeunesse [...] et les fantômes s'y

⁶⁸⁷ POE, Edgar, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, La Librairie Générale Française, 1972, trad. Charles Baudelaire, p. 138.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁹⁰ MATTÉI, Jean-François, Le mythe d'autochtonie chez Hésiode et Platon. [En ligne]. In *Topique*, n° 114, 2011, pp. 35-49. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-topique-2011-1-page-35.htm>.

⁶⁹¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 62.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 314.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 270.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 248.

promèment comme chez eux⁶⁹⁵. » – ces vieillards prennent une dimension atemporelle et surnaturelle. Pour finir, l'Opéra compte également des monstres au sein de sa civilisation puisqu'elle abrite le fantôme, équivalent de divers monstres mythologiques. Pour répondre à ce monstre, le héros mythique, nouveau Thésée, autrement dit, Raoul de Chagny est conduit jusque dans les sous-sols de l'Opéra. L'Opéra synthétise le monde mythique des grecs puisqu'il est Olympe dans ses hauteurs, monde des hommes en son milieu et Hadès dans ses dessous. Sa taille immense le rapproche aux Titans de la mythologie et lui octroie le même « pouvoir cosmique de dévoration⁶⁹⁶ », tel Cronos. L'Opéra avale les personnages et les plonge dans le tourbillon de la métamorphose, les confronte à leurs peurs et au fantôme qu'il protège comme s'il en avait accouché.

3.1.2. Les sous-sols comme matrice d'un univers parisien

Quelle que soit la sorte de sous-sols représentée dans une œuvre, les écrivains leur attribuent les mêmes significations. D'une part, les sous-sols, comme c'est le cas des catacombes, sont un lieu qui abritent le merveilleux et le fantastique d'une ancienne civilisation d'êtres humains. Ces derniers ont évolué selon leur environnement d'habitation, ils ont donc été touchés par les caractéristiques des sous-sols. Les Talpas de Gaston Leroux dans *La Double vie de Théophraste Longuet* ont un nez développé sous forme de groin pour s'adapter à la vie des sous-sols. Cette race d'êtres humains ont aussi perdu la vue puisqu'ils n'en avaient plus l'utilité à cause du noir de sous-sols.

Mais une autre sorte de civilisation se trouve également dans les sous-sols : il s'agit des morts. En effet, les Enfers qui est le sous-sol du monde par excellence, abrite tous les morts qui font la richesse de Pluton. Dans la mythologie grecque, le sous-sol est particulièrement bien agencé puisqu'il est découpé en plusieurs régions : les Champs-Élysées, le Tartare, le champ des larmes, le champ des guerriers. Les Enfers s'organisent avec la même minutie que le monde vivant grec. Il y a une entrée qui mène dans la cité avec un pont qui permet de traverser le fleuve du Styx, puis, les Enfers se décomposent en plusieurs aires plus ou moins grandes. Il y a une aire pour les innocents condamnés à mort, une pour les enfants morts nés, une pour les suicidés, une pour les guerriers, un séjour pour les heureux. À l'extérieur de cette cité pour les morts sont rejetées les âmes qui ne peuvent pas payer l'entrée à Caron, le nautier.

⁶⁹⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 247.

⁶⁹⁶ WALTER, Philippe, *La Fée Mélusine : le serpent et l'oiseau*, Paris, Editions Imago, 2008, p. 94.

Cette construction du bas qui ressemble au haut se retrouve dans la représentation que donne Gaston Leroux de l'Opéra Garnier et de ses sous-sols. Le haut répond au bas dans le sens où Erik a aménagé les sous-sols de tel sorte qu'ils ressemblent à un petit salon avec des chambres qui s'apparenteraient aux loges des artistes, lieux de leur intimité au sein de l'espace public qu'est l'Opéra. Erik lui-même détient une chambre – funéraire – et une chambre d'un autre genre, la chambre des Supplices. Cette dernière serait l'équivalent de la scène de l'Opéra puisque, comme nous l'avons déjà dit, elle est le lieu du spectacle de la mort des malheureux qui y tombent. Spectacle d'une part pour eux grâce aux miroirs, et spectacle d'autre part pour Erik – et Christine – qui peut voir à travers la petite fenêtre l'agonie des suppliciés. Cependant, la mort qu'inflige Erik à ses visiteurs imprévus n'est pas la même que celle que les âmes – non empreintes de crimes – trouvent dans les Enfers. En effet, le lac de l'Opéra apporte une mort violente, les eaux du Léthé, quant à elle, apporte l'oubli de la précédente et assure la promesse d'une nouvelle vie dans les Champs-Élysées. Les Enfers sont donc une sorte de renaissance des âmes, tandis que la mort dans l'Opéra est néant de l'être. Cependant, que ce soit dans les Enfers ou dans les sous-sols de l'Opéra, la mort et la vie se retrouvent cohabitant ensemble dans le même lieu. En cela, le couple Hadès-Perséphone ressemble à celui d'Erik-Christine. La vie des uns et la mort des autres créent un contraste qui exprime celui de la vie de tout être humain qui porte toujours la mort en lui en étant vivant. En cela, l'homme – ainsi que tout être vivant – lui-même pourrait être considéré de fantastique. Ce mariage de la vie et de la mort s'est aussi joué au niveau des fêtes réelles qui ont été données dans les catacombes au cours du XIX^{ème} siècle.

Cette conception de l'Opéra est aussi le miroir de l'organisation de Paris puisque, comme l'Opéra, Paris a un haut et un bas. L'Opéra est une miniature du Tout-Paris. En bas, c'est l'endroit où se jouent les pulsions les plus rudimentaires, les plus animales de l'homme tandis qu'en haut, ce sont les bonnes mœurs et les conventions qui prennent le pas sur tout – mais également l'hypocrisie. Le bal de l'Opéra est la parfaite image de cette hypocrisie mondaine de la vie parisienne. Dans ses sous-sols, Paris cache ses monstres, ses refoulés de la société et ses morts. Ce n'est pas étonnant que le personnage de Balzac dans *Le Centenaire*, similaire au fantôme de Leroux par certains points, se dissimule dans les sous-sols de Paris pour voler le sang de ses victimes – des jeunes femmes – dans le but de retrouver sa jeunesse. Il est l'une des images-mêmes de pulsion d'enlèvement et de mort chez les hommes. Les souterrains de Paris reflètent l'inconscient des hommes, de même que ceux de l'Opéra les reflètent.

Le souterrain est le lieu de l'assouvissement de tous les fantasmes les plus réprimés, ceux que l'on tente d'enfuir au fond de nous-même dans les caves de notre inconscient, mais qui se rappellent à nous par pulsions⁶⁹⁷.

Si le souterrain est le miroir de l'inconscient c'est peut-être parce que l'homme lui-même contient Paris en lui, il est une miniature de la conception de Paris ; tout comme il est une miniature de la maison.

Dans ses sous-sols, l'Opéra est donc « un concentré de l'être humain », mais par ses jeux d'apparences et d'illusion, il est aussi un « concentré » de l'homme créateur, de l'homme orphique. Il est le lieu où Erik produit sa musique tout comme il commet ses pires forfaits. Il modifie les lieux de la même manière qu'un metteur en scène. Il attribue un rôle aux sous-sols qui n'était pas prévu. Ce rôle est celui d'une maison loin de ressembler aux habitations des Talpa, mais qui ressemble à celle que l'on pourrait trouver au sein-même de la société parisienne. Erik met en scène la mort de deux manières dans ce lieu : d'une part en en faisant un spectacle, d'autre part en la jouant lui-même puisque sa chambre a l'aspect d'une chambre funéraire qui contient un cercueil pour lit. Il y a une sorte d'ironie vis-à-vis des sous-sols qui engloutie peu à peu le haut de l'Opéra. Le fantôme se joue de la mort, il ne la prend pas au sérieux, c'est peut-être pour cela qu'il est un personnage effrayant. Ce qu'il y a de plus important pour les autres personnages, pour lui, ça ne signifie rien. Il est même prêt à mourir lui-même si Christine se refuse à lui. Erik se montre aussi distant dans les crimes qu'ils perpétue puisque, dès que le Persan les mentionne, il les ridiculise ou les rejette de manière narquois ; ou encore, il ne les qualifie que d'amusement, surtout lorsqu'il s'agissait de crimes perpétrés au nom de la petite Sultane. A l'époque où Erik résidait en Perse, ces crimes n'étaient que des jeux, et ils continuent à l'être. Ainsi, les sous-sols de l'Opéra deviennent le théâtre de la mort et le lieu d'un jeu morbide. Une facette que l'on ne retrouve pas dans les sous-sols des Talpas qui apparaissent plus sérieux.

Un autre aspect des souterrains se rapporte à cette idée que les sous-sols sont un « concentré de l'être humain », le miroir de son inconscient. C'est l'idée que les sous-sols sont « un espace d'exploration ». Puisque les sous-sols sont le lieu de l'inconscient, il n'est pas étonnant qu'il soit le lieu de l'investigation de l'homme. Par ailleurs, dans *La Double vie de Théophraste Longuet*, un

⁶⁹⁷ KNIDLER, Céline, *Le Paris souterrain dans la littérature*. [En ligne] Mémoire de maîtrise : Université Paris IV Sorbonne. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : https://www.memoireonline.com/01/09/1922/m_Le-Paris-souterrain-dans-la-litterature.html.

policier assiste à l'investigation des souterrains de Paris, comme si ce dernier procédait à l'analyse de l'inconscient de Théophraste Longuet qui dissimule un grand mystère dans son inconscient : la présence de Cartouche. Tout comme l'inconscient est la demeure des mystères, les sous-sols le sont également, d'où leur transformation en labyrinthes dans la plupart des cas. C'est le cas pour les sous-sols de l'Opéra qui se transforment en boîte de Pandore par la présence des secrets que le fantôme dissimule au fin fond de l'Opéra. Comme pour la boîte de Pandore, ceux qui ouvrent le coffret qu'est la demeure du fantôme, surtout la chambre des supplices, en sont punis de mort. Joseph Buquet péri dans le lieu interdit-même, tandis que Philippe de Chagny meurt noyé avant même d'atteindre le refuge du fantôme. Par ces meurtres, les sous-sols deviennent donc un lieu policier.

Les souterrains est aussi le lieu de l'initiation puisqu'il est permis à Christine d'en sortir, comme pour Isabelle dans le *Château d'Otrante*, qui fuit son ravisseur par les souterrains et qui trouve son futur époux dans ces derniers. Pour les deux femmes, les sous-sols sont un passage obligé. Christine passe ainsi de Perséphone à Déméter, elle délaisse son rôle de femme-enfant pour devenir femme-mère. Elle embrassera, par ailleurs, le fantôme sur le front, un geste éminemment maternel. Grâce à son passage dans le labyrinthe souterrain, Christine évolue et découvre la vie d'adulte. Bien que ce soit pour la repousser, la présence d'une violence – allant jusqu'au viol – de la part d'Erik fait jour dans son esprit. Elle devient également plus lucide quand elle reconnaît son erreur en considérant la voix comme l'Ange de la musique ; elle se demande même comment elle a pu s'y laisser tromper.

Ainsi, leur action [le labyrinthe et le sous-sol] est utile et même nécessaire à la réalisation du rite d'initiation, et les souffrances qu'ils engendrent font évoluer l'initié. Tout comme la mort n'est jamais perçue comme une fin, mais plutôt comme une étape ou comme le début d'une autre existence, les démons et la souffrance ne sont pas conçus comme un mal, mais comme une nécessité⁶⁹⁸.

C'est également un passage obligé pour Raoul pour évoluer puisqu'il devient une sorte de Thésée qui désire délivrer Christine du Minotaure qu'est Erik. Tout comme Thésée, Raoul est accompagné par un adjuvant. Cependant, pour connaître l'évolution en traversant les souterrains du

⁶⁹⁸ DURAND, Stéphanie, *Le roman gothique anglais des origines (1764-1824) et l'expérience du sacré une réactualisation de symboles et de structures religieuses archaïques*. [En ligne] Mémoire : études littéraires : Montréal : Université du Québec, 2008. 119 pp. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://archipel.uqam.ca/1066/1/M10304.pdf>, p. 41.

fantôme il faut détenir un certain ou l'accord d'Erik, sinon, la traversée se solde par l'immobilité éternelle, l'anéantissement d'évolution qu'est la mort.

Si le souterrain peut s'apparenter au ventre de la mère, c'est en partie grâce à ce pouvoir d'évolution auquel il conduit les héros, par ses description comme chaud, humide et sombre mais aussi du fait que Gaïa est la mère des Hommes. C'est dans l'argile qu'ont été formés les hommes comme l'illustre la signification du prénom Adam « fait en terre rouge » ; et c'est au moyen de pierres – os de Gaïa – que Deucalion et Pyrrha, sa femme, repeuplent la terre suite au déluge dans la mythologie grecque. Chez Leroux, cependant, la terre dans sous-laquelle s'enfonce Christine revêt également un caractère paternel puisqu'elle croit y retrouver la voix de l'Ange de la musique intimement lié à son père, et parce que ces souterrains exercent un ascendant et attribuent un aspect punitif qui a été traditionnellement prêté à l'image du père. Tandis que pour Erik, le souterrain est absolument un ventre maternel, un ventre maternel qu'il a su dominer alors que le véritable giron qui l'a porté l'a rejeté et lui a nié le rang d'être humain. La domination de la part du fantôme sur son environnement peut donc apparaître comme une sorte de vengeance sur sa mère qui n'a jamais voulu l'embrasser sur le front. Une revanche sur l'humanité puisque la mère est le commencement de toute humanité. Le rapport entre la mère et le fantôme est d'autant plus ironique que ce dernier se choisit un cercueil pour lit, autrement dit pour refuge et habitation. Comme sa coquille pour l'escargot, le cercueil d'Erik s'adapte parfaitement bien à son corps. Cette proximité entre coquille et tombeau est rappelée par Bachelard lorsqu'il rapporte les propos d'un certain Jurgis Baltrusaitis « jusqu'à l'époque carolingienne, les sépultures contiennent souvent des coquilles de limaçon – allégorie d'une tombe où l'homme va être réveillé⁶⁹⁹ ». De plus, l'escargot se clôt dans sa coquille « comme en un cercueil par une solide épiphragme calcaire⁷⁰⁰ ». Catherine Blais caractérise dans sa thèse « le cercueil deven[ant] [comme,] [ici,] cachette, abri, maison⁷⁰¹ ». Il ne crée donc aucune différence entre mort et sommeil, aucune limite entre vie et mort et atemporalise le personnage – en plus de son apparence – puisqu'il n'y a aucune rupture dans sa manière de vivre entre vie et mort. Si l'on part du principe que le cercueil est une miniature du ventre maternel, le personnage se refuse

⁶⁹⁹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. [En ligne]. Paris, Les Presses universitaires de France, 1961. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>, p. 143.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁰¹ COMMÈRE, Zoé, *Un autre sur le monde. Poétique et géopolitique de l'espace dans les grands reportages et les romans de Gaston Leroux (1897 – 1924)*. [En ligne] Thèse : études littéraires : Lyon : Université Laval et Université Lumière Lyon 2, 2020. 684p. [Consulté en 03/2023]. Disponible sur : https://dam-oclc.bac-lac.gc.ca/download?is_thesis=1&oclc_number=1153648474&id=859f531c-adf3-4f8d-8d21-828862d4098f&fileName=35861.pdf, p. 110.

une origine et choisi d'être un personnage du néant dont l'origine – la génitrice – ne serait autre que la mort. Comme Electre, il tue la mère au point même de la renvoyer dans le néant. Par sa capacité de maternité, le cercueil – la chambre funèbre également – devient un lieu de vie et son « confinement extrême [...] rend possible l'association entre 'mort' et 'sexualité'.⁷⁰² », en plus d'être capable de maternité, le cercueil pourrait détenir un pouvoir de procréation. D'après les propos de Gaston Bachelard, « l'être qui sort de sa coquille nous suggère les rêveries de l'être mixte. Ce n'est pas seulement l'être 'moitié chair moitié poisson'. C'est l'être moitié mort moitié vivant⁷⁰³ ». D'après ces propos, si le lecteur analyste considère le cercueil comme la coquille du fantôme, il s'aperçoit que le terme d'homme-coquille correspond au fantôme puisqu'il est à la fois mort et vivant, mais aussi homme et aquatique puisqu'il se fait Sirène qui entraîne ses victimes dans le fond du lac : il fait corps avec l'eau. Le fantôme est un personnage mixte qui transporte dans sa coquille, comme tout homme, son sous-sol, autrement dit, son inconscient.

Chez Leroux, le souterrain est également lieu masculin puisqu'il s'apparente au cabinet secret d'Erik qui fait écho au cabinet de Barbe-Bleu. Cabinet qui se trouve à l'étage du bas dans lequel le sombre homme a caché le corps de ses épouses mortes. Les sous-sols de l'Opéra comme le cabinet de Barbe-Bleue est le lieu de la fascination d'un interdit pour, d'une part, Christine et d'autre part, la femme de Barbe-Bleue. Sous l'Opéra, plusieurs « lieux » deviennent boîte de Pandore : la chambre des supplices et le masque d'Erik. Christine profane le masque du fantôme et accomplit le pire des interdits possibles, celui qui la met en danger de mort. Comme si son évolution n'était pas encore arrivée à terme au moment où Raoul et le Persan sont enfermés dans la chambre des supplices, elle est sur le point de transgresser le deuxième interdit imposé par Erik : ne pas toucher au petit sac de la vie et de la mort. Ainsi, les sous-sols de l'Opéra sont le lieu de l'intimité et de la punition masculines auquel la femme tente de porter assaut. Il peut tout aussi bien placer la femme dans un rôle de victime et l'homme dans un rôle de bourreau comme il peut hisser l'homme au rang de victime, et la femme au niveau de bourreau.

⁷⁰² DURAND, Stéphanie, *Le roman gothique anglais des origines (1764-1824) et l'expérience du sacré une réactualisation de symboles et de structures religieuses archaïques*. [En ligne] Mémoire : études littéraires : Montréal : Université du Québec, 2008. 119 pp. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://archipel.uqam.ca/1066/1/M10304.pdf>, p. 110-111.

⁷⁰³ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. [En ligne]. Paris, Les Presses universitaires de France, 1961. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>, p. 137.

On retrouve des souterrains à complexité et à échelle moins importante : la cave et la caverne. Selon Bachelard, dans la cave réside l'irrationnel tandis qu'au niveau du toit réside la rationalité⁷⁰⁴. Si l'habitant trouve au toit une utilité, le protéger de la pluie, la cave, elle, est « l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines⁷⁰⁵ ». la cave, tout comme les souterrains, est le lieu de l'inconscient, et comme tout inconscient, elle est le lieu dans lequel se refuge les hommes pour y déposer des éléments dont ils ne veulent, mais également le lieu qu'ils fuient. En elle se déroule une sorte de masochisme qui ne s'arrange, l'homme ne peut pas se débarrasser de ses refoulements et continue pourtant à les refouler malgré le mal que cela lui apporte.

Pour la cave, l'habitant passionné la creuse, la creuse encore, il en rend active la profondeur. Le fait ne suffit pas, la rêverie travaille. Du côté de la terre creusée, les songes n'ont pas de limite [...] l'espace polarisé par la cave et le grenier [...] peut servir à illustrer les nuances psychologiques les plus fines⁷⁰⁶.

Si la cave est le coffret plus ou moins hermétiques des refoulements des hommes, il est donc le lieu où se déroulent toutes les peurs.

À la cave remuent des êtres plus lents, moins trottinants, plus mystérieux. Au grenier, les peurs se « rationalisent » aisément. À la cave, même pour un être plus courageux que l'homme évoqué par Jung, la « rationalisation » est moins rapide et moins claire ; elle n'est jamais définitive. Au grenier, l'expérience du jour peut toujours effacer les peurs de la nuit. À la cave les ténèbres demeurent jour et nuit⁷⁰⁷.

Si les ténèbres perdurent jour et nuit, la cave est donc un lieu atemporel, un lieu ni mort, ni vivant. Les dessous de l'Opéra sont aussi un lieu atemporel puisque Raoul et le Persan ne savent plus à quel moment du jour et de la nuit ils sont, et ignorent combien de temps ils ont passé enfermés dans les sous-sols. Il en est de même pour Théophraste Longuet lorsqu'il tombe dans les catacombes de Paris. La cave peut tromper à cause de ses ombres, des ténèbres et du pouvoir de figuration qu'elle exerce sur ceux qui se retrouvent dedans. A cause de la cécité qu'elle impose, le cerveau

⁷⁰⁴ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. [En ligne]. Paris, Les Presses universitaires de France, 1961. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>, p. 45.

⁷⁰⁵ *Loc. cit.*

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁰⁷ *Loc. cit.*

humain a une liberté terrifiante d'imaginer tout ce que la cave pourrait contenir. Il donne une forme aux pulsions qu'il avait enfermées dans ce lieu.

La cave est alors de la folie enterrée, des drames murés. Les récits de caves criminelles laissent dans la mémoire des traces ineffaçables, des traces qu'on n'aime pas à accentuer ; qui voudrait relire la Barrique d'Amontillado⁷⁰⁸ ?

Les sous-sols de l'Opéra prennent l'apparence de l'inconscient d'Erik, c'est le lieu où il perpétue ses crimes et l'enlèvement de Christine, le lieu où il y cache sa laideur. Ils sont également le lieu de l'inconscient de Christine puisque s'éveille en elle une étrange fascination pour le fantôme malgré ses mains qui sentent la mort, elle-même avoue à Raoul qu'elle ressent des charmes pour la mort. Inconscient de Raoul qui témoin de l'animalité du monstre, de son désir charnel et inconscient du Persan dont le fantôme est la forme. L'inconscient de Paris se joue également dans les sous-sols de l'Opéra puisque les communards y ont été enterrés suite à l'évènement que fut la Commune. Une fois cette cave labyrinthique franchie, les personnages se retrouvent face à leurs pulsions refoulées. « Le souterrain est ce lieu du retour à l'état zéro. On se met à nu devant ses peurs, ses doutes et on part en exploration afin d'acquiescer ce qui nous faisait tant défaut⁷⁰⁹ ».

Les sous-sols de l'Opéra, bien qu'ils ne soient pas une dialectique entre le dehors et le dedans par les sous-sols – mais par les toits, dont le dessous serait le grenier de l'Opéra – possèdent la particularité d'une caverne, celle qui sert d'illustration à Platon pour illustrer son idée. Cette analyse est soulignée par Timothée Picard.

Car la proposition consistant à considérer l'Opéra comme monde à part entière pouvant se substituer au monde extérieur, variation inattendue de la caverne platonicienne, amène à se poser cette autre question : qu'advierait-il d'un enfant qui, naissant dans l'Opéra, vivant tout entier, dans un espace de fiction qu'il prendrait pour le monde vrai, n'aurait donc connaissance de celui-ci que par ouï-dire et représentation mentale⁷¹⁰ ?

⁷⁰⁸ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. [En ligne]. Paris, Les Presses universitaires de France, 1961. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>, p. 47.

⁷⁰⁹ KNIDLER, Céline, *Le Paris souterrain dans la littérature*. [En ligne] Mémoire de maîtrise : Université Paris IV Sorbonne. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : https://www.memoireonline.com/01/09/1922/m_Le-Paris-souterrain-dans-la-litterature.html.

⁷¹⁰ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme, la civilisation de l'Opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 195.

Ainsi, dans le ventre maternel qu'est devenue la caverne d'Erik, ce dernier ne vit qu'avec des illusions, des images fabriquées de la vie réelle. Il n'a vécu qu'avec des simulations du monde réel. Même lorsqu'il a été engagé par le Sultan, il a vécu dans un univers reproducteur d'illusions puisque lui-même devait déjà fabriquer une chambre des supplices qui reproduisent le monde de dehors par des artifices et avec des miroirs qui redéployent le monde mais l'anéantissent également puisqu'à force de le reproduire sans fin ils le dépourvoient de son sens. Dans l'univers d'Erik, le monde n'est qu'artifice et redéploiement d'un même monde qui n'a plus de sens par la répétition. « La Caverne est un Cosmos⁷¹¹ ». C'est d'autant plus vrai pour le repaire d'Erik puisqu'il a agencé sa caverne, qui débouche sur un fleuve, selon l'apparence d'un univers parisien. La grotte d'Erik s'imbrique parfaitement dans la signification de la grotte de Bachelard dont il dit que la caverne est

Le berceau des premières industries. Nous la retrouvons normalement comme un décor du travail solitaire. [...] Une *activité souterraine* bénéficie d'un mana imaginaire. Il faut garder un peu d'ombre autour de nous. Il faut savoir rentrer dans l'ombre pour avoir la force de faire notre œuvre⁷¹².

Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, le travail solitaire qui se fait dans l'ombre est la création de l'Opéra d'Erik : Don Juan Triomphant. Cette œuvre est d'autant plus obscur que pour réussir à la terminer, le fantôme ne mange pas, ne bois pas, ne dors pas pendant quinze jours durant lesquels il ne se nourrit que de musique. C'est une œuvre qui déshumanise son créateur mais qui est censé ouvrir les yeux des hommes, les élever à un niveau plus haut encore que les autres productions musicales : seuls certains initiés peuvent l'entendre dont Christine ne fait pas encore partie malgré les cours de chant du fantôme. C'est une musique qui, en plus de permettre un dépassement orphique de l'homme, laisserait des séquelles irrémédiables pour ceux qui ne sont pas prêts à l'écouter ; du moins c'est ce que suggère le fantôme au lecteur et à Christine. La caverne, ainsi que les sous-sols de l'Opéra, deviennent eux-mêmes l'œuvre du fantôme puisqu'ils prennent l'apparence d'une « cité fantôme » [qui] est en quelque sorte peuplée de « fantaisies macabres [qui] reflètent, en les

⁷¹¹ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*. [En ligne]. Paris, Librairie José Corti, 1982. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur :

http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/terre_et_reveries_du_repos/terre_et_reveries_du_repos.pdf, p. 175.

⁷¹² *Ibid.*, p. 167.

diabolisant, les enfantines féeries du dessus⁷¹³. » ». Le fantôme sait donc rentrer dans l'ombre, comme le dit Bachelard, et l'ombre la plus profonde : celle de la mort, celle du néant autrement dit. Par ce travail du chant et de transfiguration des lieux de la part du fantôme, la grotte résonne de vie, elle répond à l'écho du fantôme et le diffuse, elle « est plus qu'une maison, c'est un être qui répond à [son] être par la voix, par le regard, par un souffle⁷¹⁴ ».

Cependant, bien qu'elle soit pleine de vie, la caverne est aussi pleine de mort ; surtout la partie vouée au fantôme qui abrite un cercueil et une chambre qui l'apparence d'une chambre funéraire. La grotte « est la tombe de l'être quotidien, la tombe d'où l'on sort chaque matin, fort du sommeil de la terre⁷¹⁵. » Mais la mort qu'offre la caverne n'est pas de la même nature que la mort qu'impose le fantôme ; celle du fantôme est irrémédiable et sonne comme le glas d'une punition sur l'homme, comme si en étant créateur, il s'était déchargé de toute sa vie en la donnant à sa création, et qu'il n'en avait plus en réserve ni pour lui, ni pour les autres. Celle de la terre de la caverne n'est qu'un sommeil qui rend sa puissance à l'homme qui s'y « *résigne* à vivre⁷¹⁶ ». En plus d'apporter de la force, elle apporte sécurité, protection et permet, dans certains cas, l'assouvissement de la pulsion de voyeurisme puisque « de la grotte on voit sans être vu, ainsi d'une manière paradoxale le trou noir est une vue sur l'univers⁷¹⁷ ». C'est davantage celui qui se trouve sur le seuil d'une grotte qui a peur de l'obscurité, pour lequel cette dernière est remplie de danger, que celui qui y vit. La grotte ramène celui qui se trouve devant à l'instinct animal de victime et celui qui y vit, à l'instinct animal de prédateur.

La caverne est donc un lieu naturel, l'habitable parfait pour les animaux. « L'homme des souterrain (sic) est réduit au stade d'animal⁷¹⁸ », Erik est définitivement un homme des souterrain. De plus, il vit dans une sorte de coquille pendant la nuit qui est représentée par son cercueil, et

⁷¹³ CASTA, Isabelle, *Le travail de l' « obscure clarté » dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, édition librairie lettres modernes, 1997, p. 111.

⁷¹⁴ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*. [En ligne]. Paris, Librairie José Corti, 1982. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/terre_et_reveries_du_repos/terre_et_reveries_du_repos.pdf, p. 174.

⁷¹⁵ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*. [En ligne]. Paris, Librairie José Corti, 1982. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/terre_et_reveries_du_repos/terre_et_reveries_du_repos.pdf, p. 175.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁷¹⁸ KNIDLER, Céline, *Le Paris souterrain dans la littérature*. [En ligne] Mémoire de maîtrise : Université Paris IV Sorbonne. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : https://www.memoireonline.com/01/09/1922/m_Le-Paris-souterrain-dans-la-litterature.html.

Bachelard relie coquille et grotte : « selon que nous suivions les poètes dans le nid des arbres ou dans cette grotte de l'animal qu'est une coquille⁷¹⁹ ».

3.1.3. L'eau : entre reflet des souterrains et chemin vers un autre monde

L'eau est un élément tout aussi ambivalent qu'est le fantôme puisqu'elle est à la fois « substance de vie » et « substance de mort ». Ce qui fait que par plusieurs aspects, en accord avec son élément, le fantôme est un personnage aquatique. Une telle analyse, corrobore celle du cercueil comme coquille puisque les être à coquille sont le plus souvent des mollusques en lien avec l'élément aquatique. Ainsi, il n'est pas étonnant qu'au début du roman, au moment de la découverte de son corps, le fantôme soit passé de personnage-coquille à personnage-fossile.

Dans le roman de Leroux, l'eau est l'élément qui mène à l'ancre du fantôme, ce monde dont l'entrée est interdite aux personnages, excepté à Christine. Dans l'inconscient poétique l'eau partage certaines symboliques que les souterrains ont. D'un part, elle un élément qui possède un lien fort avec la mort. C'est ce lien avec la mort qui fait la grandeur du personnage qui vogue sur l'eau puisque « le héros de la mer est un héros de la mort⁷²⁰ ». L'eau est considérée, dans l'inconscient poétique, comme « la mort totale, [...] la mort sans recours⁷²¹ ». Puisque l'eau est funèbre, celui qui la dompte apparaît comme merveilleux, c'est le cas du chevalier dans *Lohengrin* de Wagner qui navigue sur un cygne, mais aussi d'Ulysse qui affronte les monstres – images de la mortalité de mer – des flots, malgré la puissance de Poséidon. Elle porte d'autres héros de la même veine qu'Ulysse tels que Persée, ou encore Achille dont le caractère incroyable – l'invulnérabilité presque totale – lui est attribué par l'eau, comme une mère bienveillante. Ce caractère merveilleux se retrouve dans un autre type d'êtres voués aux flots suite à un abandon de la part des leurs, il s'agit « des enfants maléfiques⁷²² », auxquels le fantôme de Leroux s'apparente de manière évidente, d'autant plus qu'il est régulièrement comparé à un enfant par le narrateur. Bachelard propose d'analyser ce genre de naissance comme celle d'un « être qui n'appartient pas à la fécondité normale de la Terre⁷²³ » plutôt

⁷¹⁹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. [En ligne]. Paris, Les Presses universitaires de France, 1961. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>, p. 29.

⁷²⁰ BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 88.

⁷²¹ *Loc. cit.*

⁷²² BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 88.

⁷²³ *Ibid.*, p. 89.

que comme la naissance d'un être maléfique. Lorsque ces être n'appartenant pas à la Terre étaient ramenés par l'eau à ses bords sains et saufs, ils étaient alors considérés comme des « êtres miraculeux » (comme c'est le cas de Moïse). Le fantôme est donc un personnage hybride puisqu'il est à la fois enfant de l'eau, et enfant de la terre puisqu'il vit à la fois dans l'une et l'autre matière ; comme l'être-coquille, il est double. Il s'agit même d'un personnage triple puisqu'il cohabite intimement avec l'élément de l'air par sa voix et sa fausse identité d'Ange de la musique. Comme pour les « enfants maléfiques », l'eau a porté le fantôme et l'a ramené sains et saufs sur le rivage de la terre, quoique d'une manière différente que les enfants abandonnés sur l'eau. En effet, l'eau a sauvé le fantôme en permettant au Persan d'apporter la preuve de la mort du fantôme : elle a fait flotter les habits d'Erik et ainsi a témoigné de sa fausse mort. L'eau s'est fait complice du fantôme. Le fantôme, dont les talents étaient déjà admirés, deviendra davantage un « être miraculeux » lorsqu'il gagnera l'île remplie d'illusions qu'est l'Opéra. L'eau se fera une nouvelle fois protectrice et complice du fantôme ; comme une mère qui veille sur son enfant.

Le fantôme est un personnage-mort, d'une part par son aspect, mais aussi par sa proximité avec Caron. Erik voyage dans les souterrains dans une barque comme le nautier infernal. C'est d'ailleurs Christine qui le rapproche du passeur mythique. Par cette ressemblance avec Caron, le fantôme apparaît comme un précurseur, une sorte de prophète – dont il a volé le cheval – qui dévoile le chemin, à travers sa musique, vers un au-delà au cours d'un itinéraire orphique. En effet, selon les propos de Bachelard la Mort aurait « le premier navigateur⁷²⁴ ». Il fait ensuite remarquer que, bien avant que les hommes aient commencé à naviguer, ils ont jeté le cercueil à la mer. Dans cette perspective, « le cercueil [...] ne serait pas la *dernière barque*. Il serait la *première* barque. La mort ne serait pas le *dernier* voyage. Elle serait le *premier voyage*⁷²⁵. ». Selon ces considérations, l'invitation d'Erik à faire agrandir le cercueil pour Christine peut apparaître comme une invitation au sein-même des origines de l'Homme, peut-être dans le but de découvrir le trésor orphique dont le fantôme cherche à percer le secret par sa musique. Une sorte d'invitation à rebrousser le chemin de la vie pour amarrer au mystère.

Ce rapprochement entre navigation et mort, amène tout naturellement la question des vaisseaux fantômes. L'Opéra, lui-même, devient un vaisseau maritime sous la plume Leroux par le biais d'une métaphore lorsque les deux directeurs errent dans l'Opéra. Timothée Picard précise, par

⁷²⁴ BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 87.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 88.

ailleurs, que « la comparaison entre l'Opéra et différentes formes d'embarcations flottantes revient sous la plume des écrivains⁷²⁶ ». De plus, le lecteur attentif peut remarquer des similarités entre *Le Vaisseau fantôme* de Wagner, *Vingt-mille lieues sous les mers* et *Le Fantôme de l'Opéra*. Le Vaisseau fantôme possède des éléments communs à *Eros et Psyché* et à la *Belle et la Bête* : une jeune fille est mariée par son père à un être qui se trouve entre humanité et non-humanité ; dans le cas du Hollandais, capitaine de navire, il est entre la vie et la mort, il est condamné à errer sans fin sur la mer – autrement dit dans l'atemporalité la plus complète. Il ne pourra rejoindre le ciel que lorsqu'une femme lui prouvera une fidélité indéfectible. Si la jeune fille franchit cet interdit, comme c'est le cas pour Psyché, elle perdra son mari à tout jamais et perdra l'opportunité de lui offrir la paix. Quoique minime, il y a aussi dans l'œuvre la thématique de la découverte d'identité et du nom qui ne se fait qu'après le mariage suite au franchissement de l'interdit par la jeune femme – comme dans le cas de Psyché. Le personnage du capitaine Hollandais se retrouve dans le fantôme de Leroux puisqu'il est l'être, le navigateur entre la vie et la mort condamné à erre dans le monde maritime qu'est l'Opéra. Mais Raoul, qui « déguisé devient le double du d'Erik⁷²⁷ » lors du bal masqué, a failli l'être également puisqu'il était sur le point de partir à une expédition maritime dans le pôle, mais son rôle de navigateur se trouve empêché ; Raoul est le marin manqué. Le trio du *Fantôme de l'Opéra* quelques similarités que le trio du *Vaisseau fantôme* : l'être-navigateur fantastique, le fiancé jaloux (qui a pour nom, Erik), la femme qui badine avec le fantastique. Erik et Raoul se partagent le rôle de fiancé jaloux et d'homme choisi par la femme aimée à tour de rôle, mais le fantôme est le seul être fantastique.

Comme le relève Timothée Picard, le fantôme et l'Opéra partagent des points communs avec le Capitaine Nemo et le *Nautilus* de Jules Verne. Bien que le fantôme possède un nom, c'est lui qui se l'est forgé lui-même, il s'agit d'un artifice, d'une illusion pour lui donner l'impression qu'il est quelqu'un et non personne, autrement dit *nemo*. Partant du *nemo*, le fantôme veut rejoindre le Ulysse et avoir un nom, plutôt que de ne pas en avoir. Cependant, cette entreprise est ratée puisque la plupart des personnages ne connaissent pas le prénom du fantôme et le nomme « fantôme » ou « voix d'homme », une indétermination qui rappelle le prénom du Capitaine Nemo. La dénomination « fantôme » fait un pas de plus dans l'absence de caractérisation puisqu'elle est l'abnégation du vivant, comme le dit Leroux, « dans la mort, tous les hommes se ressemblent », il en va de même pour les fantômes. La ressemblance entre le Capitaine Nemo et le fantôme de Leroux est corroborée

⁷²⁶ PICARD Timothée, *Sur les traces d'un fantôme : la civilisation de l'Opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 198.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 209.

par « les représentations jumelles que l'illustration et le cinéma donnent de Nemo et d'Erik confiant à l'orgue, dans la nuit solitaire et les abysses de leur royaume, toutes leurs souffrances et tous leurs espoirs⁷²⁸ ». Comme l'Opéra est un univers qu'Erik agence comme il le souhaite – et dont il a créé plusieurs parties – le *Nautilus* est aussi considéré comme « machine monde⁷²⁹ », inventée par le Capitaine Nemo. Le *Nautilus* de Nemo et l'Opéra d'Erik présentent la particularité de reproduire l'environnement de l'appartement bourgeois dans lesquels tous deux paraîtraient déplacés alors que les deux personnages fuient la société, soit en s'exilant, soit en s'éloignant d'elle par un certain génie. Erik et Nemo sont des « exilé[s] volontaire[s] d'un monde de culture dont [ils] critiqu[ent] l'évolution⁷³⁰ » mais ils en reproduisent pourtant « dans [leur] nouveau royaume toutes les caractéristiques⁷³¹ ». Si pour Nemo, « l'océan semble moins représenter une altérité que l'extension narcissique de son imaginaire » il est possible de dire de même pour le fantôme et son Opéra puisqu'Erik y explore son pouvoir de création et d'imagination comme le Capitaine Nemo y explore « les abysses [qui] sont avant tout les siennes ». Cependant, l'entreprise de Nemo paraît plus intimiste et individualiste que celle du fantôme. Nemo exprime l'Homme dans sa solitude, coupé du tout. Le fantôme, lui, exprime l'Homme créateur au sein du tout qui cherche le sens de la création, ou du moins comme Orphée, l'idéal qui fuit toujours depuis la perte d'Eurydice.

L'Opéra et le *Nautilus* ont comme points communs leur dialectique entre leur monde intérieur et le monde extérieur dans lequel ils prennent racines.

Quant au spectacle qu'ils offrent à l'intérieur de ce sous-marin transformé en musée, il n'est que le reflet de celui que capte à l'extérieur l'œil du *Nautilus* – où l'océan se fait à la fois aquarium et scène de théâtre⁷³².

Cette dimension de musée se retrouve dans l'Opéra puisqu'il est le drame de tous les Hommes, c'est dans ses créations qui ont vu le jour sur sa scène qu'il contient l'Histoire de l'Homme. Ces deux lieux se font observateurs et reproducteur de la vie des Hommes, ils sont le tombeau actif des mythes de l'Homme.

L'Opéra et le *Nautilus*, dans ce cas-là, peuvent s'apparenter à la demeure de l'esclave affranchi, Trimalcion du *Satiricon* de Pétrone. Sorte de proscrit, puisqu'il fut esclave, Trimalcion,

⁷²⁸ PICARD Timothée, *Sur les traces d'un fantôme : la civilisation de l'Opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 355.

⁷²⁹ *Loc. cit.*

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 357.

⁷³¹ *Loc. cit.*

⁷³² *Loc. cit.*

dans une entreprise aussi individuelle que celle de Nemo, cherche à s'inclure dans la chaîne de l'Homme mythique en revoyant, de manière ridicule les grands mythes. Comme le fantôme, il prend le pouvoir, au sein de chez lui, par le pouvoir de la mise en scène et des illusions. Une fois chez lui, les invités se trouvent dans un mini-univers qui reprend les codes de leur univers de référence tout en le reniant afin que Trimalcion puisse apparaître comme un dieu, de même qu'Erik passe pour le dieu de l'Opéra. « La façon dont Nemo demande à ses cuisiniers de masquer la nature des aliments pour leur donner au moyen d'artifices divers une traduction acceptable dans l'ordre de la culture » rappelle la mise en scène au moyen de ses plats de la part de Trimalcion ; plats auxquels les invités ne peuvent se fier par l'apparence.

Les deux personnages ont la volonté de maîtriser les illusions et les discours, de même que le fantôme, en tant que poète s'abroge cette puissance. Par le discours, ils prennent le pouvoir sur le réel pour le transformer/désigner à leur guise, de la manière qu'il leur convienne. L'exemple de Trimalcion, du fait du ton satirique de l'œuvre de Pétrone prend un tour médiocre mais la comparaison reste possible.

Que ce soit pour Nemo ou pour Erik, l'eau est dans sa forme féminine autrement dit dans sa forme maternelle bienfaitrice. Nemo affirme que dans la mer c'est « là seulement [qu']est l'indépendance ! Là [qu'il] ne reconnaît pas de maîtres ! Là [qu'il] est libre⁷³³ ! », tandis que pour Erik, c'est l'élément qui permet la protection de son secret. Ce caractère maternel de l'eau tient du fait que « tout eau est un lait⁷³⁴ » et que « toute boisson heureuse est un lait maternel⁷³⁵ », dans le cas de Nemo et d'Erik l'eau peut être qualifiée d'heureuse puisqu'elle leur apporte protection et liberté. L'eau est le seul élément qui puisse bercer l'Homme. L'eau supplante donc la véritable mère du fantôme puisqu'elle assure le rôle que la mère faite de chair et de sang n'a pas su remplir. Au côté de la mère va se tenir l'amante ou l'épouse, autrement dit, « à côté de la mère-paysage prendra place la femme-paysage⁷³⁶ ». Selon ces considérations, le lac d'Erik contient donc l'image de sa mère et celle de Christine, d'autant plus lorsqu'elle fusionne avec cet élément au moment où Erik l'enlève pour la l'installer chez lui. Si l'eau de Novalis est « une eau qui met de la jeune fille partout⁷³⁷ », dans le fantôme de l'Opéra c'est une eau vide pour les autres personnages. La seule

⁷³³ VERNE, Jules, *Vingt-mille lieues sous les mers*, Paris, La Librairie Générale Française, 1990, p. 125.

⁷³⁴ BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 135.

⁷³⁵ *Loc. cit.*

⁷³⁶ BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 144.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 146.

femme qu'elle représenterait serait la Mort illustrée par la Sirène d'Erik, une image féminine qui est de plus caduque puisqu'elle est réifiée par le fantôme et rendue masculine par sa présence à lui. Ainsi, l'eau du fantôme n'a aucune volupté pour les autres personnages, et dans le cas du fantôme, ce n'est pas l'eau du lac qui acquière ce caractère de volupté mais les larmes de Christine, puisqu'elle coule dans sa bouche, comme un lait maternel réparateur. Christine, au moyen de son eau contenant la mère et la femme-paysage, boucle la boucle. La volupté des larmes et la double-identité de Christine entre femme et mère peut faire surgir, dans l'esprit du lecteur attentif, la question du complexe d'Œdipe – qui se joue par la voix du fantôme par rapport à Christine.

Lorsque l'eau devient masculine, c'est là qu'elle est dangereuse pour l'Homme. C'est le cas pour Ulysse. A partir du moment où il crève l'œil du Cyclope, fils de Poséidon. Ainsi l'être de l'eau est à la fois fils de la mer et fils de Poséidon. Cette puissance masculine de l'eau qu'est Poséidon, apparaît dans *Le Fantôme de l'Opéra* lorsque ce dernier ne fait qu'un avec l'élément dans le but de mettre à l'œuvre sa violence et son pouvoir : lorsqu'il tente de tuer le Persan et lorsqu'il tue Philippe de Chagny. Le voyage d'Ulysse est similaire au voyage du fantôme puisque tous deux voguent vers la nostalgie : l'origine de l'Homme. Celle d'Ulysse est l'origine intime par excellence : la maison. Celle que vise le fantôme est l'origine universelle : l'origine de l'Homme. Le fantôme, à l'instar d'Ulysse, pourrait également être qualifié par l'épithète homérique d'homme « aux milles tours » (πολύτροπος) puisque c'est par la tekhnè (τέχνη) qu'il parvient à prendre le pouvoir sur l'un des monstres féminins qui peuplent l'eau : la Sirène, à tel point qu'il en fait un objet d'industrialisation. Par cette transformation de la Sirène en mécanisme, Erik l'adapte selon son univers propre.

Comme le sous-sol est le reflet du monde d'en haut, l'eau répond au ciel. L'eau et le ciel sont deux infinis, ils sont deux cosmos et deux chaos qui se répondent. L'œil humain, en resetant à sa place d'Homme ne peut voir au-delà de leur surface, pour cela il faut se faire plongeur ou astronaute. Dans ses reflets, « l'eau prend le ciel. Le rêve donne à l'eau le sens de la plus lointaine patrie, d'une patrie céleste⁷³⁸ ». « Une symbiose des images donne l'oiseau à l'eau profonde et le poisson au firmament⁷³⁹ ». La possible présence du fantôme dans le ciel et dans l'eau illustre bien le fait que l'élément aquatique est le double du ciel, puisque le fantôme est lui-même comparé à un « oiseau » à plusieurs reprises. Le fantôme est l'ange des profondeurs aquatiques. Dans le monde grec, il n'est pas rare de voir cette association entre l'eau et l'air puisque les oiseaux de Stympale

⁷³⁸ BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 61.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 64.

sont rattachés à un lac, les sirènes sont capables de voler et ont des plumes. Pégase, animal du ciel, quant à lui, naît d'un élément liquide (et tout liquide est eau) : le sang de Méduse. On trouve également ce concept du « poisson [qui] vole et nage⁷⁴⁰ » puisque Mélusine qui provient d'un milieu aquatique et a l'apparence d'un amphibien, possède aussi des ailes. Le fait que les sirènes aient abandonnés leurs ailes pour prendre une queue de poisson ne va pas à contre-courant de cette idée, elle l'illustre mieux puisque leur aspect dévoile que même sans ailes, elles se déplacent dans le ciel en même temps qu'elle se déplace dans la mer. Comme le poisson, Erik « vole et nage ».

Si l'eau est chemin vers la Mort, elle est aussi élément de vie puisqu'elle a des pouvoirs de création. « Par ses reflets, [elle] double le monde, double les choses. Elle double aussi le rêveur, non pas simplement comme une vaine image, mais en l'engageant dans une nouvelle expérience onirique⁷⁴¹ ». Elle est artiste dans la création des images du monde sur sa surface réfléchissante, mais aussi par son pouvoir de métamorphose qu'elle détient sur le rêveur. Elle permet au rêveur d'avoir une autre vie, celle de créateur. Celle qui permet l'expérience poétique du monde. Dans *Le Cœur cambriolé* de Gaston Leroux, on retrouve la même intrigue que celle dans *Le Fantôme de l'Opéra* : un créateur (Patrick) – ici un peintre – réussit à fasciner une femme (Cordélia), fiancée à un homme (Hector) qui ne comprend rien à la situation, et arrive à voler son âme, comme Erik arrive à posséder l'âme/le chant de Christine. Dans la nouvelle de Leroux, le personnage du peintre se trouve en présence de l'âme de la femme, qu'il appelle toutes les nuits, et vogue avec elle sur une barque. Dans ce cas, l'eau, comme un peintre, dessine l'image de Cordélia – plus précisément de son âme – alors que le narrateur ne voit que Patrick dans la nacelle. Elle permet à Hector de voir au-delà de la contingence humaine, il entre dans un autre monde, celui des âmes, grâce à l'eau. Cependant, comme l'entrée des Enfers n'est permise qu'à un certains nombres de personnes (les morts ou les héros), Hector ne peut franchir le monde dont la surface de l'eau fait miroiter l'entrée. C'est le cas pour les personnages du fantôme de l'Opéra qui se trouve sur la rive ; ils voient l'entrée de l'antre mystérieuse du fantôme mais ne peuvent y entrer sous peine de mort. La réalité du monde, dans le *Cœur Cambriolé*, fait défaut au narrateur alors que l'eau, plus performante et profonde dans son reflet du monde, lui permet de voir la vérité : « mais si je ne voyais qu'une personne dans la barque, je les voyais tous les deux dans le miroir de l'eau⁷⁴² !... ». Par son pouvoir de remodulation de la réalité, l'eau rend le monde étrange et paradoxalement plus vrai. Elle est le lieu où la

⁷⁴⁰ *Loc. cit.*

⁷⁴¹ BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 61.

⁷⁴² LEROUX, Gaston, *Aventures incroyables*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, p. 697.

découverte de la vérité se fait jour, que ce soit en dévoilant la véritable image du monde comme dans le *Cœur cambriolé* ou en permettant, sous sa surface, la découverte de la réification d'un personnage mythique : la sirène dans *Le Fantôme de l'Opéra*.

Si l'eau est double du ciel, elle partage aussi un lien étroit avec un autre élément qui est celui du feu. En effet, l'eau est le tombeau de la cité perdue de l'Atlantide et représente ainsi la menace de l'engloutissement. Cet engloutissement maritime est similaire à celui que Néron aurait provoqué par les flammes de la ville de Rome ; sous ses airs de musique selon la légende. Dans les dernières pages du *Fantôme de l'Opéra*, le fantôme promet lui aussi l'engloutissement d'un Opéra – sorte de ville totale – si Christine se refuse à lui. Cette « explosion ou invasion par les eaux⁷⁴³ » est comparée par Timothée Picard à un « beau finale à la Néron, en un siècle où l'opéra catastrophe et le roman péplum connaissent un succès retentissant⁷⁴⁴ ». La définition que donne Timothée Picard pourrait parfaitement bien convenir à l'image de l'Opéra englouti que fait naître Erik dans l'esprit du lecteur :

Ce microcosme parfait conciliant l'enchantement sous-marin de l'aquarium d'appartement et le gigantisme du palais des expositions représente le paradigme du monde englouti dont on fantasme intensément la redécouverte ; mais l'évocation de sa splendeur glorieuse cède progressivement la place à l'image fascinante de son anéantissement⁷⁴⁵.

Lorsque le lecteur lit les premières pages du *Fantôme de l'Opéra*, il est tout de suite plongé dans l'ambiance d'une Atlantide engloutie puisqu'il est question des morts et des voix enterrées dans les sous-sols de l'Opéra, comme s'ils s'agissaient des vestiges d'une ancienne civilisation. Le narrateur du *Fantôme* accomplit ce fantasme de redécouverte que fait ressentir la disparition de l'Atlantide. En effet, pour le lecteur, il reconstruit cette histoire qui fait partie des vestiges enterrés de l'Opéra, ce microcosme qui contient les légendes et l'Histoire de l'Homme. Une telle atmosphère se retrouve dans le roman de Leroux, *La Double vie de Théophraste Longuet*. Dans ce cas, ce sont les catacombes qui apparaissent comme une sorte d'Atlantide perdue, une Babel souterraine. Par ailleurs, l'eau joue aussi un rôle dans ce roman puisque c'est justement dans une étendue d'eau que

⁷⁴³ PICARD, Timothée, *Sur les traces d'un fantôme : la civilisation de l'Opéra*, Paris, Fayard, 2016, p. 233.

⁷⁴⁴ *Loc. cit.*

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 341.

Théophraste et le commissaire Mifroid découvrent l'une des femmes Talpa. Le fantôme est un personnage qui permet au lecteur de vivre l'image fascinante de l'engloutissement de l'Opéra.

3.1.4. L'Opéra comme maison⁷⁴⁶, lieu de l'incarnation : mythologies de l'être

Servant de demeure au fantôme, l'Opéra devient maison et s'organise de la même manière que cette dernière. En effet, il est possible de s'apercevoir que la manière donc l'Opéra se constitue s'organise de la même manière qu'une maison dont l'imaginaire a été étudié par Gaston Bachelard dans son ouvrage *La poétique de l'espace*. L'Opéra a un grenier, des chambres (loge), une cave, des portes, des fenêtres et réunit à elle-seule l'intimité de plusieurs individus ; parmi lesquels l'Opéra en protège particulièrement, celui du fantôme. Il est également maison dans la mesure où il devient le « chez-soi » du fantôme. Selon Nadège Leroux, faire d'un lieu son « chez-soi » est plus fort que simplement d'y rester ou séjourner (étymologie que suppose le mot maison, du lat. *manere* : rester), puisque « se constituer son « chez-soi », c'est investir un lieu et le posséder par l'appropriation, y faire habiter son corps, y faire habiter ses objets. L'habitat est à la fois le nid, l'habit, le repère⁷⁴⁷ ». Le fantôme investit l'Opéra en le modifiant (par la construction de passages secrets et d'une chambre des supplices), en adaptant son corps à son architecture (comme dans le casier de la loge n°5) et en y faisant régner son art de l'artifice.

Posséder un « chez soi » est nécessaire puisqu'il « est fondé sur le sentiment d'une identité spatiale, il représente l'intégration que la personne a une liberté de son propre corps dans l'espace, jusqu'à ce que certains lieux deviennent une partie de soi⁷⁴⁸ ». Le fantôme fait corps avec l'Opéra puisqu'il est capable d'en traverser les murs, il est le seul à pouvoir en franchir chaque trappe librement, il est le seul pour qui l'Opéra n'a aucun secret. Cet espace va même jusqu'à participer à la protection du fantôme et jusqu'à se faire complice de ses meurtres. Le fantôme est maître de son « chez-soi ». Zoé Commère avait analysé un tel phénomène au sujet des personnages principaux de Gaston Leroux, ces derniers se « caractérisent très souvent par leur capacité à se rendre maîtres de

⁷⁴⁶ Nous considérons, dans le cadre de cette étude, en tant que maison tout lieu qui a le rôle d'un « chez-soi » que l'habitant considère comme lui appartenant d'une manière intime. Il peut s'agir d'un espace architectural délimité (comme la chambre de l'artiste), comme un espace géographique clairement délimité ou non (comme le Pays Imaginaire dans le cas de Peter Pan). L'Opéra se situe entre le délimité et le non-délimité, ses frontières demeurent floues.

⁷⁴⁷ LEROUX, Nadège, Qu'est-ce qu'habiter: Les enjeux de l'habiter pour la réinsertion. [En ligne]. In *VST - Vie sociale et traitements*, 97, 2008, pp.14-25. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/vst.097.0014>.

⁷⁴⁸ *Loc. cit.*

l'espace dans lequel ils évoluent⁷⁴⁹ » et « leur maîtrise de l'espace confine au surnaturel [...] ces héros [...] maîtres de l'espace prennent une dimension presque sur-humaine, [...] que le narrateur omniscient peine parfois à les suivre⁷⁵⁰ ». Nadège Leroux développe sa pensée en affirmant que « pour être « chez soi », il faut donc être dans « ses meubles », dans « ses objets » [...] ils sont la continuité temporelle de l'identité⁷⁵¹ ». Ce phénomène se produit avec le fantôme puisque la voix de ce dernier, qui se glisse dans la chambre des supplices sans que le corps du fantôme ne s'y trouve et se glisse également dans le petit sac de la vie et de la mort, mais aussi dans les coffrets qui contiennent le scorpion et la sauterelle. Le fantôme est partout grâce à ce véhicule⁷⁵² immatériel qu'est sa voix. Les choses que la voix du fantôme traverse deviennent des sujets d'incarnation pour cette dernière, comme si elle se métamorphosait en ces choses pour leur donner vie ; de la même manière qu'un ventriloque donne vie à sa marionnette en l'incarnant comme un acteur incarne un rôle.

En devenant le « chez soi » du fantôme, la maison devient le « chez soi » de trois sortes de personnages, à savoir : celui de l'enfant, celui de l'artiste et celui du monstre/criminel. L'enjeu de cette partie sera donc de définir quel imaginaire revêt un lieu unique, la maison, pour ce différent type de personnalité et de quelle manière ces imaginaires sont mis en place par Gaston Leroux dans la fabrication de son image de l'Opéra.

La chambre est le lieu où commence l'activité d'invention et dans lequel cette dernière se décline « sous plusieurs formes [partant] de ce que l'on n'ose ou ne peut pas faire en public à ce qui nous projette dans d'autres possibles, d'autres images de soi⁷⁵³ ». L'Opéra devient une chambre d'enfant, le terrain de jeu du fantôme puisque ce dernier se projette dans un microcosme dont il est le créateur et crée différentes images de lui en devenant tour à tour fantôme, ange, crapaud. « C'est

⁷⁴⁹ COMMÈRE, Zoé, *Un autre sur le monde. Poétique et géopolitique de l'espace dans les grands reportages et les romans de Gaston Leroux (1897 – 1924)*. [En ligne] Thèse : études littéraires : Lyon : Université Laval et Université Lumière Lyon 2, 2020. 684p. [Consulté en 03/2023]. Disponible sur : https://dam-oclc.bac-lac.gc.ca/download?is_thesis=1&oclc_number=1153648474&id=859f531c-adf3-4f8d-8d21-828862d4098f&fileName=35861.pdf, p. 290.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 293.

⁷⁵¹ LEROUX, Nadège, Qu'est-ce qu'habiter: Les enjeux de l'habiter pour la réinsertion. [En ligne]. In *VST - Vie sociale et traitements*, 97, 2008, pp.14-25. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/vst.097.0014>.

⁷⁵² COMMÈRE, Zoé, *Un autre sur le monde. Poétique et géopolitique de l'espace dans les grands reportages et les romans de Gaston Leroux (1897 – 1924)*. [En ligne] Thèse : études littéraires : Lyon : Université Laval et Université Lumière Lyon 2, 2020. 684p. [Consulté en 03/2023]. Disponible sur : https://dam-oclc.bac-lac.gc.ca/download?is_thesis=1&oclc_number=1153648474&id=859f531c-adf3-4f8d-8d21-828862d4098f&fileName=35861.pdf, p. 189.

⁷⁵³ Actes du colloque international sur La chambre d'enfant, un microcosme culturel : espace, consommation, pédagogie, sous la direction d'Annie Renonciat. Musée national de l'Éducation-CNDP/CANOPE, Rouen, 7–10 avril 2013, Emmanuel Nal <https://doi.org/10.4000/strenae.1271>.

d'abord avec et par le jeu⁷⁵⁴ » que l'invention commence, ces jeux « permettent à chacun de créer ou d'entrer dans des mondes imaginaires et [ils] prennent place dans le théâtre de la chambre⁷⁵⁵ ». L'enfant offre la représentation de son univers personnel et de ses histoires sur un scène qu'il s'organise selon ses souhaits, face aux spectateurs qu'il s'invente également ; parfois, il va même jusqu'à installer des peluches en guise de spectateurs. Le fantôme fait de même lorsqu'il met en place la chambre Louis Philippe de Christine ou sa propre chambre. Il ne s'agit pas de pièces créées par un artiste, mais plus par un enfant du fait de l'effet qu'elles produisent. D'une part, la chambre de Christine est trop artificielle pour être admirable, d'autre part, par son kitsch, la chambre d'Erik peut paraître excessive dans sa décoration, voire cliché. Néanmoins, ces deux lieux permettent, comme les jeux prenant place dans la chambre d'enfants, de rentrer dans un univers. La demeure d'Erik, est composé de plusieurs micro-univers qui rappellent les îles dans le cerveau de la protagoniste de *Vice-Versa* qui représentent un élément bien précis de son inconscient. Ainsi, lorsque Catherine Blais parle de « chambre mentale » à propos de Leroux – mention qu'elle rattache à la chambre close – cela rappelle les propos de Nadège Leroux qui affirmait qu'il fallait rentrer dans « ses meubles » pour investir son « chez soi ». La chambre, en général la maison, est une métaphore parfaite pour l'inconscient, c'est un espace qui lui donne sa matérialité, son corps ; elle est le support de l'inconscient.

L'invention est bel et bien une pratique qui allie l'esprit et la manipulation, rappelant le couple Hypnos-Héphaïstos⁷⁵⁶, puisqu'elle passe par l'expérimentation de la part de l'enfant. Tout récit d'initiation insiste sur cette question de l'expérimentation, c'est le cas de *Peter Pan*, pour qui sa demeure, le Pays de Nulle-Part (maison-île) est un lieu d'initiation pour lui mais en particulier pour les enfants qu'il invite sur son île. Dans cette île, comme dans une chambre d'enfant les choses perdent leur sens ou en change.

Le Pays de Nulle part (*Neverland*), de même que l'Opéra, devient une image-conte, selon la terminologie de Gaston Bachelard. Ces deux espaces sont la parfaite représentation de deux faits inconscients observables chez l'Homme ; en particulier chez l'enfant et chez le créateur. De ce fait, il est normal que les deux lieux présentent des similitudes comme nous l'avons mentionnée plus haut. Cette similarité se présente au niveau de la dénomination des lieux. La triade des noms

⁷⁵⁴ Actes du colloque international sur La chambre d'enfant, un microcosme culturel : espace, consommation, pédagogie, sous la direction d'Annie Renonciat. Musée national de l'Éducation-CNDP/CANOPE, Rouen, 7-10 avril 2013, Emmanuel Nal <https://doi.org/10.4000/strenae.1271>.

⁷⁵⁵ *Loc. cit.*

⁷⁵⁶ Sur cette question du couple voir Chap. 3, 3 qui reprendra les idées avancées par Jean-Michel Ropars.

possibles pour définir le *Neverland* est applicable à l'Opéra. Ces expressions possibles pour traduire *Neverland* : La Pays de Nulle Part, le Pays Imaginaire et le Pays de l'imaginaire. En employant l'expression de Pays de Nulle Part, les traducteurs, soulignent que ce pays « n'est pas réel [qu'il], n'est pas composé de matière⁷⁵⁷ » ou, autre possibilité, « il est à cheval sur plusieurs endroits, il est entre eux endroits (ou plus⁷⁵⁸) ». L'Opéra est, en un sens, un Pays de Nulle Part puisque les différents univers qu'il renferme à travers la représentation des divers Opéras ou à travers la création du microcosme du fantôme un monde dont la réalité se situe dans l'imaginaire d'un créateur ; créateur, dans le cas du fantôme, dont le caractère enfantin est souligné à plusieurs reprises. Bien qu'Erik instaure son monde au moyen d'objets palpables, ce n'est pas pour autant que son monde acquiert la matérialité ou la réalité du monde réel, du monde hors de l'Opéra. Le fantôme met en place son univers au moyen d'objets de la vie quotidienne, comme des enfants le feraient au moyen de jouets. Le Pays de Nulle Part et l'Opéra apparaissent comme une chambre d'enfant. La mention Nulle Part suggère également l'idée de l'utopie (signifiant non-lieu). Dans l'Opéra, plusieurs lieux apparaissent comme des utopies aux yeux de personnage donc le caractère enfantin est souligné ; il s'agit de Raoul, Christine et du fantôme. Pour le cas de Christine, c'est elle-même qui aménage son propre univers au sein de l'étage de l'Opéra lorsqu'elle promène Raoul qui se laisse entraîner dans cette utopie. Pour le fantôme, cette utopie prend l'apparence de la Chambre Louis Philippe qui devient le terrain d'un jeu de « faire semblant » entre Erik et Christine, cette dernière devient sa fée du logis et par le jeu que tente d'instaurer le fantôme, ils deviennent comme mari et femme, mais ce n'est qu'une illusion. Raoul et Christine se retrouvent dans le même jeu de « faire semblant », eux aussi font comme s'ils étaient mari et femme. Cette utopie prend vie aux yeux de ces personnages-enfants « parce que ceux-ci sont persuadés que tout ce qui se passe au sein du jeu est réel⁷⁵⁹. »

La deuxième expression définissant *Neverland* dans laquelle peut s'insérer l'Opéra, signifie qu'il s'agit d'un lieu imaginaire et c'est bel et bien le cas. L'Opéra dans sa charpente squelettique existe mais ce qui le compose, autrement dit ses organes, son cœur, ce ne sont que des lieux imaginaires ; qu'ils s'agissent de *Faust*, de *Roméo ou Juliette* ou de *Coppélia*, ces univers qui forment un seul et même lieu tout en étant multiple font penser au système de *Neverland*, île « imaginaire propre à chaque enfant mais où tous leurs vécus et leurs fantasmes communs se

⁷⁵⁷ TILHOS, Victoria, *L'ombre de Peter Pan*. [En ligne] Séquence de cours : 2016, 58p. [Consulté en 03/2023]. Disponible sur : <https://www.fichier-pdf.fr/2016/04/28/l-ombre-de-peter-pan-v/>, p. 36.

⁷⁵⁸ *Loc. cit.*

⁷⁵⁹ GUGLIELMETTI-GABBAÏ Julie. *Les marques de l'enfance dans Peter Pan. Littératures*. [En ligne]. Mémoire de recherche de Master 2 : Littérature d'enfance et de jeunesse : Arras : Université d'Artois, 2018-2019. 115pp. [Consulté en avril 2023]. Disponible sur : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02548406/document>, p. 63.

retrouvent⁷⁶⁰ », Nathalie Prince la compare également à une « sorte de méta-imaginaire où tous les mythes de l'enfance sont convoqués⁷⁶¹ ». L'Opéra lui aussi est un lieu qui rassemble tous les mythes, à la fois de l'enfance, mais aussi de l'Homme de manière générale. L'expression Pays Imaginaire s'intéresse tout particulièrement à la nature du pays, à ce qui le définit. C'est l'imagination, la création et l'artifice qui définissent l'Opéra. S'il est imaginaire, « il fait partie de la fiction, comme tous ses habitants⁷⁶² », suivant cette logique, il est normal que le personnel de l'Opéra prenne le fantôme pour un des personnages fictionnels faisant corps avec l'imaginaire développé par l'Opéra ; au même que le protagoniste de Faust ou Salomé, ou tout autre personnage s'étant produit sur les scènes de l'Opéra, dont les costumes, telles les reliques des saints reposent dans ce lieu sacré de l'imagination comme dans une tombe.

L'expression Pays de l'Imaginaire, par l'emploi de la précision « de » « suggère qu'il s'agit d'un endroit dans lequel l'imagination est reine⁷⁶³ ». L'imagination est en effet maîtresse au sein de l'Opéra puisqu'elle dirige chacun des relations entre les personnages et caractérise l'identité de tel ou tel personnage envers de tel ou tel autre personnage. Etant donné que l'Opéra semble peu sensible aux porosités de ces trois expressions et qu'il s'y insère parfaitement dans son intégrité parfaite, il est possible d'en faire le lieu d'incarnation de l'enfance puisqu'il est le reflet parfait des trois identités du *Neverland* qui passe pour « une matérialisation, une représentation physique et concrète de cet esprit fantasque et désordonné qui caractérise les enfants⁷⁶⁴ ». Qu'il s'agisse d'une expression ou d'une autre, on accède dans un tel pays en traversant une fenêtre – ou un miroir-fenêtre dans le cas de Christine – une telle « image-conte » possède des vertus imaginatrices-créatrices qui favorise l'élévation de l'esprit vers le pays des images mythiques de l'être.

Comme pour renouveler ce discours mythologique, dans *Neverland* et l'Opéra, les choses perdent leur sens initial au fur et à mesure de la fantaisie des personnages-enfants, en particulier du fantôme. Par son jeu de « faire semblant », la chambre des supplice prend l'allure d'un forêt du Congo qui « tourn[e] le danger en un élément purement ludique⁷⁶⁵ », comme la mort du Capitaine

⁷⁶⁰ GUGLIELMETTI-GABBAÏ Julie. *Les marques de l'enfance dans Peter Pan. Littératures*. [En ligne]. Mémoire de recherche de Master 2 : Littérature d'enfance et de jeunesse : Arras : Université d'Artois, 2018-2019. 115pp. [Consulté en avril 2023]. Disponible sur : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02548406/document>, p. 58.

⁷⁶¹ *Loc. cit.*

⁷⁶² TILHOS, Victoria, *L'ombre de Peter Pan*. [En ligne] Séquence de cours : 2016, 58p. [Consulté en 03/2023]. Disponible sur : <https://www.fichier-pdf.fr/2016/04/28/l-ombre-de-peter-pan-v/>, p. 41.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁶⁴ Julie Guglielmetti-Gabbaï. *Les marques de l'enfance dans Peter Pan. Littératures*. 2019. Ffdumas 02548406f, p. 58.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 47.

Crochet dans *Peter Pan*, la mort des intrus qui tombent dans la chambre des supplices « est un spectacle, un divertissement⁷⁶⁶ ». Il s'agit de deux lieux qui sont régies par la logique de l'enfance, la logique de l'imaginaire ; « les fantômes s'y promènent comme chez eux⁷⁶⁷ », naturellement. La chambre d'enfant qui contient tout univers imaginaire est un espace d'initiation, dont l'imaginaire n'est peut-être que passager. L'espace d'incarnation de l'artiste, lui, contient un imaginaire impérissable qui vise à la constitution d'un univers éternel visant à servir de cocon – à devenir maison – pour l'artiste, afin de se retirer du monde.

Au sein de la maison – ou chambre – de l'artiste également, cette perte de sens ou enrichissement de sens des choses se produit. La chambre de l'artiste, au même titre que celle de l'enfant est une hétérotopie, « un espac[e] propic[e] à l'imaginaire et qui en restitu[e] une création originale⁷⁶⁸ ». Les hétérotopies sollicitent l'imagination « pour relier, [...] pour séparer [...] notamment [opérer] une forme de rupture avec le temps tout en pouvant [...] être une sorte d'universel dont la forme peut varier à l'infini⁷⁶⁹ ». Une telle définition pourrait s'appliquer à la création artistique, en particulier à la création littéraire puisque la créature n'est qu'un long discours tournant autour des mêmes sujets mais dont la forme varie selon les artistes. L'Opéra fait partie de ces hétérotopies.

L'Opéra apparaît comme lieu d'incarnation de l'artiste à proprement parler puisqu'en son sein se trouvent enterrées les voix de chanteurs célèbres et le corps du fantôme. Il apparaît comme l'extension du corps du fantôme de la même manière que « Nemo voit le monde marin comme une extension de sa personne⁷⁷⁰ », une extension de « son imaginaire » et son navire – l'Opéra dans le cas d'Erik – « une prothèse qu'il actionne pour accomplir des actions impossibles aux êtres terrestres⁷⁷¹ ». Dans son étude sur l'inconscient de la maison, Alberto Eiguer développe cette même idée mais en la généralisant à tout type de personne :

⁷⁶⁶ Julie Guglielmetti-Gabbai. *Les marques de l'enfance dans Peter Pan*. Littératures. 2019. Ffdumas 02548406f, p. 54.

⁷⁶⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 247.

⁷⁶⁸ Actes du colloque international sur La chambre d'enfant, un microcosme culturel : espace, consommation, pédagogie, sous la direction d'Annie Renonciat. Musée national de l'Éducation-CNDP/CANOPE, Rouen, 7–10 avril 2013, Emmanuel Nal <https://doi.org/10.4000/strenae.1271>.

⁷⁶⁹ *Loc. cit.*

⁷⁷⁰ OLALQUIAGA, Céleste, *Royaume de l'artifice, l'émergence du kitsch au XIXe siècle*, Lyon, Fage, 2013, p. 167.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 159.

Il y aurait là comme une extension pragmatique de la fonction d'un bras, d'une jambe. Le bras n'est uniquement ce que l'on aperçoit de lui, mais aussi ce que l'on fait avec lui grâce à lui ; notre image corporelle en garde des traces⁷⁷².

L'artiste est donc ce qu'il crée, le capitaine Nemo est le Nautilus de même que le fantôme est l'Opéra.

Un exemple d'une telle fusion entre un artiste et son lieu de création existe à la fois dans la réalité et dans la littérature au travers des personnes de Joë Bousquet et du Capitaine Nemo. Ces deux artistes ont emménagé leur espace d'incarnation en fonction de leur imaginaire. L'agencement de leur espace se fait de la même manière que le processus de la création d'un univers auquel se livre le poète. Ces exemples illustrent l'importance que détient un lieu dans la construction de la personnalité d'un homme. En effet, c'est par le lieu qu'un être va imposer ses marques, va agencer un monde dans lequel il va se déplacer, vivre, convier ses connaissances et les faire évoluer dans son univers. C'est par la création de son propre monde intérieur qu'un homme, d'autant plus s'il s'agit d'un créateur, peut avoir une prise sur réel et lui donner un double qu'il pourra façonner de la manière dont il le souhaite en rejetant le réel qui ne lui conviendrait pas car trop difficile à supporter. Comme ce créateur donnerait l'apparence et le sens qu'il souhaite à son univers, il manipule et donne une nouvelle impulsion, voire un nouveau sens, à la perception d'autrui. Dans le cas de la chambre des supplices du fantôme, les personnages qui s'y trouvent enfermés ont une perception du lieu imposée par le fantôme puisqu'ils l'aperçoivent au travers de miroirs accrochés sur tous les murs qui les entourent. Un tel endroit se dérobe à la pleine perception des personnages, d'une part par sa nouveauté, les victimes qui s'y trouvent doivent tout d'abord réussir à prendre leurs marques dans ce nouveau lieu ; mais une fois leurs marques prises, ils s'aperçoivent que leur perception a été trompée puisque ce lieu se révèle être une illusion teintée d'un fort réalisme qui absout toute leur perception du réel : ils sont persuadés de se trouver dans une forêt du Congo. Le fantôme guide donc la perception des victimes de la chambre des supplices à constater qu'ils se trouvent dans une forêt africaine qui n'a pas de fin alors que cette profondeur infinie n'est, elle aussi, qu'une illusion perpétrée par les miroirs. Le Capitaine Nemo inverse lui aussi la perception du monde des personnages de la surface qui plonge dans les affres de sous-marin dont les fonds maritimes sont la demeure. En effet, il fait d'un objet de locomotion sa demeure qu'il emménage comme une maison

⁷⁷² « L'inconscient de la maison et la famille », Alberto Eiguier dans Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux 2006/2 n°37, p. 23 à 33, éditions De Boeck Supérieur, p. 29.

de la surface. Il fait donc du bas du monde un reflet qu'il veut parfait du monde d'en haut. Afin de rendre l'illusion parfaite, le Capitaine Nemo fait même retoucher les mets de la mer qui lui sont servis afin qu'ils aient la forme des plats terrestres. Dans l'adaptation de Disney, un otarie dressées joue même le rôle d'un chien de compagnie auprès du Capitaine. Dans le monde de Nemo, « la faune et la flore océaniques n'existent que dans la mesure où Nemo peut les modeler à ses besoins [...] Sa vie sous-marine est une simulation grandiose de la manière de vivre occidentale⁷⁷³. ». L'Opéra et le Nautilus deviennent le double d'un élément du monde réel qui présentent un double du réel plus supportable pour les personnages et leur convenant mieux puisque ces endroits assoient leur puissance créatrice et leur domination sur le monde qu'ils acquièrent par l'illusion. L'exemple du poète Joë Bousquet est l'incarnation vivante du complexe de personnages de créateurs tels qu'Erik ou le Capitaine Nemo. Il y a une volonté chez l'homme – même dans le simple fait de décorer son intérieur – de prendre possession de l'espace qui est dédié à son intimité afin d'inscrire les marques de son corps, de sa personnalité pour faire du lieu qu'il incarne une extension de son corps, un témoin de son imagination, une complémentarité de son être. Investir un lieu selon ses goûts personnels et sa volonté est aussi un moyen d'avoir une prise sur le monde et de se fabriquer un coin de réel que seul le créateur de ce lieu peut manipuler. Son monde, son réel peut prendre de l'ampleur à partir du moment, où comme Joë Bousquet, cet individu admet et invite d'autres personnes à prendre part à sa réalité. Chaque double du réel rencontré, enrichi le réel personnel que tout être a en lui, en sa demeure. Un poète, « en secrétant le lieu, comme la parole poétique qui, en ébranlant le mot, réédifie tout autrement le monde⁷⁷⁴. »

⁷⁷³ OLALQUIAGA, Céleste, *Royaume de l'artifice, l'émergence du kitsch au XIXe siècle*, Lyon, Fage, 2013, p. 159.

⁷⁷⁴ GAUDARD, François-Charles, *Joë Bousquet et l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 2000 p. 42.

3.2. Le fantôme comme monstre

3.2.1. Le fantôme comme Mort face aux charmes de la Belle Morte

Fantôme et monstre sont par excellence les refoulés de l'inconscient, de la cave. En étant l'image de la Mort et de la différence, ils sont tous deux l'illustration extrême de l'altérité, mais de l'altérité qui ferait corps avec l'être humain lui-même. Ce dernier essaierait donc d'ignorer ce lien qui le rapproche du mort et du monstre en refoulant les réalités et les vérités que tous deux expriment. L'individu est conscient que ces deux entités font partie de lui et dévoilent quelque chose de ses fantasmes, mais il en refuse les conséquences comme il refuse les conséquences de la réalité. C'est pour cela qu'il en vient à se créer un double du réel qui éloigne l'absence de sens du monde, la mort et le monstre de lui. Dans son monde, le fantôme rappelle sans cesse ces réalités aux autres personnages, mais dans son cas, s'absout-il peut-être en les représentant lui-même. Il devient l'illustration de la Mort et celle du monstre et éloigne le monde de lui en créant le sien propre.

Cette incarnation de l'allégorie de la Mort et du personnage monstrueux se fait au niveau de la peau du fantôme. Le fantôme présente directement sa chair – une chair morte qui plus est – à la vue des personnages. Il dévoile donc une intériorité qui aurait dû rester cachée aux yeux d'autrui, puisque chez tout être vivant, la chair est dissimulée par une peau bien portante. Le fantôme devient une espèce de boîte de Pandore que les Hommes sont effrayés d'ouvrir mais par laquelle, pourtant, ils sont fascinés ; d'où l'existence des foires de monstres dans les siècles précédents tels que le XIX^{ème} siècle. Il faut savoir, qu'une fois l'intériorité du monstre – autrement dit de l'Homme – dévoilée, il est impossible de l'oublier.

Le manque que présente le corps du fantôme incite au voyeurisme, une pulsion humaine qui effraie par cette excessive visibilité. Cette peau morte impose au corps du fantôme des béances excessives à des endroits qui devraient permettre de prendre connaissance de son âme : ses yeux et sa peau. Les personnages ne peuvent donc pas s'assurer si cet homme, ce monstre qui se dresse sur leur chemin, est un homme ou non. Pourtant, sa forme ne trompe pas et c'est là le paradoxe, le fantôme a la forme d'un homme, alors qu'il n'en n'a pas la peau. Erik porte atteinte à la performance visuelle des personnages mais aussi à leur entendement puisqu'il les conduit à croire qu'il ne peut que venir du monde des morts puisque l'absence de ses yeux et de sa peau signifierait une absence d'âme ; voire pire, ses « yeux de braise » qui ne s'allument que dans le noir feraient presque de lui un être démoniaque qui viendrait des Enfers. Le fantôme serait comme la Mort Rouge d'Edgar Poe qui poursuit les vivants pour semer mort et maladie.

Pour Joëlle Prunghaud, il existe « une insistance quasiobsessionnelle⁷⁷⁵ » sur les yeux, la bouche et la main du monstre dans le but de rendre le monstre plus terrifiant. La bouche est la partie du visage la plus significative. Selon les physionomistes, prennent place en elle « l'animalité, l'affectivité, la partie 'instinctive'. Le sexe et le manger. La déglutition et la succion. Le baiser. [C'est] le point de l'appropriation des substances et de l'autre⁷⁷⁶ ». Dans le cas d'Erik, sa bouche est qualifiée de « trou⁷⁷⁷ » et de « bouche de mort⁷⁷⁸ » par Christine. Elle la perçoit comme un néant qui pourrait l'absorber tout entière. Le néant de sa bouche pourrait illustrer l'impossibilité d'une relation charnelle ou amoureuse puisqu'elle ne serait productrice que de néant – d'absolument rien.

Dans le cas des yeux, « les orbites creuses exhibent une béance insupportable sur laquelle la victime projette l'image d'un néant qui menace de l'engouffrer et restent le signe distinctif du revenant⁷⁷⁹ ». Mais les yeux d'Erik sont également capable de luire dans le noir, comme pour signifier sa présence invisible de manière ironique ou pour rendre fou le voyeur de ce regard. Un tel regard « sera perçu comme la flamme du désir et redouté comme l'expression d'une avidité dévorante. Cet éclat trahit une nature diabolique ou une origine surnaturelle⁷⁸⁰ ». Il n'est donc pas étonnant que de tels yeux puissent effrayer les personnages puisqu'ils luisent d'un désir sur lequel ils ne peuvent avoir aucune information précise.

Le fantôme est le refoulé de l'autre que tout individu possède en lui. C'est le familier qui fait un retour inopiné alors qu'il était censé être bien dissimulé dans les bas-fonds de l'inconscient. Le fantôme est *Unheimlich*⁷⁸¹. L'angoisse de la mort qu'il exprime est « une menace visant l'individualité du Soi par affaiblissement du sentiment des frontières de celui-ci⁷⁸² ». Le fantôme absout les frontières entre lui et les autres personnages par son absence de peau, d'yeux et de nez, qui l'illustre comme un être capable d'absorber les autres dans son intériorité, et par le chant avec lequel il envahit les oreilles, mais aussi la gorge de certains personnages. C'est pour cette raison que

⁷⁷⁵ PRUNGHAUD, Joëlle, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris : H. Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1997, pp. 394-395.

⁷⁷⁶ GRIVEL, Charles, *La face du monstre*, MANA : Mannheimer Analytika, Editeur : Mannheim Lehrstuhl Romanistik I, Universität Mannheim, 1983, pp. 89-149, p. 126.

⁷⁷⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 172.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 176

⁷⁷⁹ PRUNGHAUD, Joëlle, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris : H. Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1997, p. 395.

⁷⁸⁰ *Loc. cit.*

⁷⁸¹ *Unheimlich* = Heim (ce qui est propre au foyer, le familier, l'intime), Un (valeur privative) = « le non-familier », « l'étrange familier », « le (familier) pas comme chez soi » = retour d'une familiarité cachée Pierre Ancet.

⁷⁸² ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, p. 126.

les personnages peuvent se sentir comme envahis par le fantôme, ou en constante présence avec lui. Si les personnages fusionnent avec le fantôme, ils ne pourraient ne plus être Un d'où cette angoisse d'atteinte de l'individualité du Soi, puisque la mort est l'annulation du Soi, de l'existence. Il les absout également puisqu'il opère une opposition entre l'Homme et le monstre tout en étant Homme. Si l'individu est un, « c'est parce qu'[il est] enveloppé par la peau et un psychisme enveloppé par le Moi⁷⁸³ ». Ainsi, le fantôme pose question, à savoir comment peut-il être Un, comment peut-il donc exister sans peau ? Que doivent en déduire les personnages lorsqu'ils se trouvent face à lui ? Comment doivent-ils réagir ? Erik représenterait donc « l'écorché vivant qui se cache⁷⁸⁴ » dans tout individu, par le fantasme de peau arraché décrit par Didier Anzieu, qui est selon Pierre Ancet, « plus inquiétant encore que le mort visible⁷⁸⁵ ».

Selon Pierre Ancet « il est faux de croire que l'être humain souhaite uniquement la conservation de sa propre forme⁷⁸⁶ ». L'Homme refoule dans son inconscient un fantasme de mutation que le monstre exprime en général. Le fantôme comme la Mort devraient présenter l'immobilité du dernier état de l'Homme, mais ils illustrent également cette idée de changement de la forme de l'Homme avant son figement dans un état éternel. Ceci, qui semble être un paradoxe à première vue, s'explique par le fait que l'état de mort est une étape progressive dont le cadavre, voire les cendres, est la fin. Ainsi, même dans la mort, il y a du mouvement, il y a une progression qui s'achève sur le néant. Ainsi, le fantôme prête ses traits au « désir de déformation de l'Homme ». La mort est le moment extrême durant lequel la forme, la matière et le corps de l'Homme va se déformer, autrement dit se détruire en autre chose. Le fantôme illustre ce désir refoulé dans sa propre peau qui a déjà subi la perturbation de la mort tout en étant vivant. Lorsque les personnages se trouvent face au fantôme, ils se trouvent face à « l'incarnation difforme de [leur] être intime », ils se retrouvent face au retour du refoulé qui fait de cette rencontre une entrevue avec l'*Unheimlich*. En même temps, le fantôme exprime deux paradoxes : la progression du corps humain vers la mort et la stabilité de la mort.

Dans son monde, l'Opéra, qui est constitué comme le monde réel de deux pôles, Eros et Thanatos, le fantôme est l'illustration de ce principe. Par son aspect, il plonge dans une primitivité superstitieuse les danseuses et conduit, dans un total dénuement, la victime de la chambre des

⁷⁸³ ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*. [En ligne]. Paris, Presses Universitaires de France, 2006. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/puf.ancet.2006.01>, p. 107.

⁷⁸⁴ *Loc. cit.*

⁷⁸⁵ *Loc. cit.*

⁷⁸⁶ *Loc. cit.*

supplices. Une fois tombée dans cette chambre porteuse de mort, les victimes ne font plus la distinction cruciale entre idée, image et réalité, comme s'ils se retrouvaient dans la situation des individus plongés dans la caverne de Platon. Normalement, dans le monde, la pulsion de vie est créatrice et la pulsion de mort destructrice. Dans l'Opéra, le lecteur se rend compte qu'une des deux pulsions a une part plus importante que l'autre, il s'agit de la pulsion de mort. Elle empiète sur la pulsion de vie puisque le personnage est un personnage à l'apparence de mort qui crée pourtant une œuvre d'art : *Don Juan Triomphant* et qui ramène le chant de Christine à la vie en lui insufflant sa propre vie à travers sa voix. Erik est aussi celui qui ramène en quelque sorte à la vie le père de Christine puisqu'il en est une image. Ainsi, dans l'Opéra, c'est la pulsion de mort qui se révèle créatrice, sans compter que la chambre des supplices est une création qui vise à imiter la vie mais dans une immobilité froide et morte, mais qui a d'abord été créée pour donner la mort. A travers le fantôme, la Mort devient créatrice, artiste. Elle forme Christine en une cantatrice à la voix parfaite, comme Pygmalion crée Galatée. Malgré la vitalité de cette pulsion de mort qui mène à la création de nouveau rôle, comme celui du crapaud dans la bouche de la Carlotta, ou qui dote de vie des éléments inanimés comme les tonneaux, le fantôme ne parvient pas à donner l'illusion d'une vie propre à ces objets puisque les arbres de la chambre des supplices dévoilent leur subterfuge au Persan par leur manque de vie.

La pulsion de mort du fantôme est, certes, destructrice de toutes les structures mises en place par Eros dans le monde, mais Thanatos du monde du fantôme a suppléé à ces structures en les créant lui-même par destruction de l'Eros connu, puis rejeté. Cependant, à l'image du Thanatos du fantôme qui produit des créations auxquelles l'illusion de vie fait défaut, son Eros fait également défaut à la création de son monde puisqu'il paraît tout aussi factice que les arbres de sa chambre des supplices. La relation que désire le fantôme avec Christine apparaît comme un jeu enfantin, comme une illusion.

Le fantôme déconstruit ce que sont certains personnages pour les reconstruire en autre chose, comme c'est le cas pour la Carlotta. Il affecte également l'esprit des deux directeurs qui sombrent dans une folie ridicule lorsqu'ils procèdent à l'essai de l'épingle à nourrice. Raoul est lui aussi sur le point de sombrer dans la folie lorsqu'il croit sentir la présence du fantôme dans sa chambre. Christine, quant à elle, est le personnage qui se trouve au centre de la dialectique Eros-Thanatos. Le fantôme insuffle une nouvelle vie à son chant, il la rend productrice d'Eros, de chant, à son tour, mais détruit le sens du monde qu'il a créé. En effet, en se révélant comme l'imposture de l'ange de la musique et du père de Christine, le fantôme détruit l'illusion dans laquelle Christine avait trouvé

refuge pour fuir la réalité de la mort de son père. Elle ne peut pas continuer à se mentir plus longtemps, et à se voiler la face, mais pourtant, elle continue à se rattacher à la voix du fantôme et à être fascinée par cette dernière. De l'autre côté, autre pôle, se trouve Raoul qui représente Eros. Cependant, si Erik serait l'image par excellence de Thanatos par ses tentatives de meurtre, d'enlèvement, sa pulsion de voyeurisme, il ne s'en avère pas moins qu'il est également constitué d'Eros, comme tout individu. Ainsi, Raoul est, lui aussi, constitué de Thanatos. D'une part, Eros et Thanatos sont les faces d'une même pièce, d'autre part, Raoul et Erik le sont également. La différence entre les deux personnages, c'est que la pulsion de mort domine chez Erik. Bien qu'elle se révèle productrice d'art, il s'agit de créations vouées à tuer ou à servir son but personnel. Dans le cas de Raoul, il découvre sa pulsion de mort auprès du fantôme. Ce n'est qu'au sujet du fantôme qu'il affirme qu'il pourrait en venir au crime. Raoul qui était encore un personnage enfantin, n'ayant peut-être pas conscience de Thanatos, devient peu à peu conscient de cette pulsion au fur et à mesure qu'elle transparait au contact du fantôme, mais aussi de Christine qui fait grandir la pulsion de vie, Eros, chez Raoul. Si par son aspect, le fantôme s'éloigne de prime abord des autres personnages, il s'en approche par sa constitution interne contenant les deux pulsions que tout individu possède en lui.

Christine est également un personnage qui a un rapport particulier avec Eros et Thanatos puisque la fascination qu'elle a pour le fantôme est en partie la cause de son lien avec Thanatos, et la fascination qu'elle exerce, elle, sur le fantôme est liée à la mort. À travers les deux personnages, apparaît le thème de la Mort et de la jeune fille, ainsi que le thème de la Belle Morte. Le principe de Thanatos est interne dans le cas de Christine puisque son corps ne présente aucune déficience de la peau comme celui du fantôme, il s'agit d'un corps vivant ; tandis que le principe d'Eros est externe. Dans le cas du fantôme, c'est Eros qui est interne et Thanatos qui est externe. La confrontation de leurs corps montre la fragilité du corps et la propension au péché, aux plaisirs de la chair. L'agressivité de la pulsion de mort s'inscrit dans la peau de Christine dans une tentative de la part de « la mort masculine [de prendre] pouvoir du beau corps féminin⁷⁸⁷ ». Alors que la Mort enlève la jeune femme pour détruire son corps par la mort, c'est plutôt pour le conserver que le fantôme veut l'enlever. Le corps de Christine, potentiellement mort, serait perçu par le fantôme avec le même regard que le narrateur des nouvelles d'Edgar Poe tels que Lenore, Annabelle Lee dans lesquels, la

⁷⁸⁷ KERN, Manfred, « La Mort et la Belle » in *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, BAZILE Sandrine, PEYLET Gérard (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. [En ligne]. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pub/25776>.

mort a figé la beauté de la femme aimée à son apogée. Le corps féminin, ou du moins une partie du corps mort, est doté de toutes les perfections à travers le regard du narrateur de la nouvelle *La Chevelure* de Maupassant. Ce dernier entretient une relation particulière avec cette masse de cheveux morts en imaginant enlacer, toucher, palper, goûter au corps de la morte. Le narrateur traite cette chevelure comme un corps, et la femme morte comme une femme vivante, il emporte les cheveux « dans [son] lit, et [se] couch[e], en la pressant sur [ses] lèvres, comme une maîtresse qu'on va posséder⁷⁸⁸ ». La dimension intriquée entre Thanatos et libido n'est même plus masquée dans l'expression « un maître qu'on va posséder ». Il en va de même lorsque le fantôme annonce qu'il fera agrandir le cercueil pour lui et Christine. Dans ce cas, Christine est encore perçue comme une vivante, mais c'est le fantôme qui serait dans le rôle du Beau Mort. Christine accèdera au rôle de la Belle Morte lorsque le fantôme affirmera d'elle, qu' « elle était belle comme une morte ». Quoiqu'il en soit, cette constatation amène une forme d'obscénité et de sensualité puisque le fantôme parle ensuite du baiser donné par Christine. Ce baiser fait se figurer une relation de peau vivante à chair dénudée et morte qui peut rebuter le lecteur qui visualise à la perfection cette image, comme le monstre rebute par sa différence.

L'idée que le corps d'une morte puisse acquérir une certaine beauté le transforme en une œuvre d'art digne d'être exhibé dans un cercueil en verre ; comme le corps de Blanche-Neige. Le cercueil du fantôme, peut, par ailleurs, rappeler de tels cercueils. Si le corps mort de la femme est exposé à la vue de tous, c'est parce que depuis que la mort s'est appropriée la pureté de la jeune fille vierge, il est automatiquement réclamé par le personnage masculin à travers des actes de nécrophilie⁷⁸⁹. Ainsi, la jeune femme dans cet état est attirante pour son prétendant, du fait de son apparence morbide qui fait d'elle un être passif, un beau mannequin susceptible d'être possédé⁷⁹⁰. Il est possible de trouver une déclinaison de cette fascination pour la Belle Morte dans *Le Fantôme de l'Opéra*, mais également dans une autre nouvelle de Gaston Leroux qui est *Le Cœur Cambriolé*. Dans cette nouvelle, l'acte du peintre, Philippe, de voler l'âme du personnage féminin et de l'enfermer dans son tableau, serait comparable à l'enfermer dans un cercueil de verre pour admirer sa beauté figée dans sa plus parfaite perfection. De même que la possession de l'âme de la femme

⁷⁸⁸ DE MAUPASSANT, Guy, *La Chevelure*, Paris, La Librairie Générale Française, 1995, p. 104.

⁷⁸⁹ “since death appropriates a maiden's purity, this is subsequently reclaimed by masculine characters through acts of necrophilia.”, BRONTEHEROINE, *Coffins – Glass and Otherwise* [En ligne]. [Consulté en avril 2023]. Disponible sur : <https://bronteheroine.wordpress.com/2012/11/12/coffins-glass-and-otherwise/>.

⁷⁹⁰ “are attractive [...] because their deathly appearance renders them passive, beautiful mannequins susceptible to appropriation”, *op. cit.*

est similaire à la possession du corps mort qu'expérimente le narrateur de *La Chevelure* à travers les cheveux de la morte.

Si la jeune fille subit les assauts de ses prétendants et les assauts de la mort, à son statut de victime peut se mêler un statut de coupable selon le regard biblique. Selon, Manfred Kern, « la mort est à la fois une invention du diable et une invention de la femme⁷⁹¹ ». Invention de la femme puisque c'est Eve qui a goûté au fruit défendu et aurait incité Adam à en prendre un morceau ; autrement dit, « le corps d'Eve est l'apogée de la matérialité terrestre, l'apogée de la chair⁷⁹² ». En tant que femme, Christine partage la curiosité attribuée à Eve, que partage Psyché, Pandore et la femme de Barbe-Bleue, mais aussi cette relation privilégiée avec la mort à travers le fantôme. D'un côté, le fantôme succombe à ses charmes qui ont trait à la Belle Morte, de l'autre, Christine est saisie par la fascination de ceux de la Mort, au travers de la personne d'Erik. Les deux personnages sont victimes et coupables de cette fascination. Cette ambivalence est aussi une particularité qui se retrouve au sein de l'Homme. Adam et Eve sont les archétypes de cette condition humaine, ils sont eux-mêmes victime de la séduction du serpent – dans le cas d'Eve – dans le cas d'Adam – et coupables d'avoir goûté une pomme du jardin d'Eden.

⁷⁹¹ KERN, Manfred, « La Mort et la Belle » in *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, BAZILE Sandrine, PEYLET Gérard (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. [En ligne]. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pub/25776>.

⁷⁹² *Loc. cit.*

3.2.2. Le fantôme comme monstre archaïque

Le monstre servirait de support pour transcrire « les mythes antiques, les pulsions inconscientes de l'auteur ainsi que les désirs et les angoisses que le lecteur projette sur lui ». De ce fait, si le monstre fascine c'est parce qu'il donne forme à un inconscient collectif et personnel. Le lecteur attentif du *Fantôme de l'Opéra* s'aperçoit que le fantôme est un personnage qui possède des particularités que l'inconscient collectif attribue aux monstres en général, mais aussi des particularités appartenant à des personnages mythiques. Les pulsions inconscientes collectives ou individuelles constituent également le fantôme. Comme nous l'avons vu précédemment, il est l'illustration de la peur, du rejet, mais aussi, de la fascination de la mort et de la perturbation des frontières entre les autres et le Soi. Comme pour chaque monstre, le fantôme est insupportable à regarder du fait que l'individu est conscient que le monstre « ne peut être radicalement autre⁷⁹³ ». C'est le sujet percevant lui-même qui reconnaît le monstre qui le reconnaît par rapport à lui et élabore donc une relation de co-dépendance. Si le monstre est reconnu c'est parce que de sa forme, le sujet percevant réussit à discerner une forme se rapprochant de l'Homme malgré ses différences plus ou moins marquées.

Le fantôme est lui aussi reconnu comme faisant partie de l'espèce humaine puisque le fantôme n'est rien d'autre que le retour de l'esprit d'un Homme mort. Bien qu'il soit reconnu comme faisant partie d'une humanité dérangeante, il n'est pas perçu totalement autre par les personnages. Il est bel et bien monstre puisque le monstre est « celui à qui il manque un élément essentiel de l'anatomie humaine [...] ou bien [celui qui] possède des organes modifiés⁷⁹⁴ », dans le cas d'Erik, nous l'avons, il lui manque le nez, la peau et les yeux – du moins en plein jour – mais ces derniers peuvent aussi être considérés comme des « organes modifiés ». Le monstre est aussi une créature chez laquelle « un élément insolite se substitue à un élément habituel⁷⁹⁵ » de l'être humain. Cet élément peut se rapporter à la nourriture, peut-être d'ordre physique ou de l'ordre du langage. Dans le cas du fantôme, c'est au niveau de la nourriture puisque le narrateur laisse croire au lecteur qu'il ne se nourrit que de musique. Christine précise que lorsqu'il travaille « il ne mange, ni ne boit, ni ne respire... pendant des jours et des nuits⁷⁹⁶ ». Le narrateur avait déjà insisté sur cette particularité

⁷⁹³ ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*. [En ligne]. Paris, Presses Universitaires de France, 2006. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/puf.ancet.2006.01>.

⁷⁹⁴ WALTER, Philippe, *La Fée Mélusine, le serpent et l'oiseau*, Paris, Éditions Imago, 2008, p. 95.

⁷⁹⁵ *Loc. cit.*

⁷⁹⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 147.

du fantôme au moment du banquet pour la fête des directeurs. Le fantôme avait été présenté « comme le plus naturel des convives, sauf qu'il ne mangeait ni ne buvait⁷⁹⁷ ».

Le monstre touche aussi la perception du sujet percevant puisqu'un doute peut poindre par rapport « à la validité du perçu⁷⁹⁸ », autrement dit le monstre, son aspect par celui qui perçoit. Quand le monstre s'impose à la vue des individus, il peut apparaître comme une illusion. Ceux qui le perçoivent s'y reprennent à deux fois pour affirmer s'ils ont vu quelque chose ou non. Ils se demandent s'ils ont bien vu et veulent s'assurer qu'ils ne se trompent pas, comme si le monstre ne pouvait être que le jeu d'un effet d'optique, de leur propre imagination ou d'une mauvaise perception de la réalité, comme un vêtement pris pour un bras, selon l'exemple que donne Pierre Ancet dans sa *Phénoménologie des corps monstrueux*. Le critique ajoute que « ce réflexe de vérification nous permet de corriger au quotidien des apparences trompeuses, en bridant les suggestions de notre imagination ». À l'éclairage de cette assertion, le lecteur peut douter entre deux hypothèses lorsque Raoul croit que le fantôme se trouve dans sa chambre. Soit le fantôme n'est pas là et Raoul voit ses yeux parce qu'il ne fait pas cette étape de vérification pour brider son imagination, et ainsi, rééquilibrer sa vision du réel. Soit le fantôme est bel et bien là, mais Raoul ne le perçoit pas complètement parce qu'il est partagé entre accepter cette hypothèse et l'étape de vérification qui vise à réduire ses possibilités d'imagination.

Bien qu'Erik s'avère être un fantôme par des trucages et des illusions de sa propre fabrication, il demeure un monstre qui n'a pas trait au mirage : il existe bel et bien et son apparence de mort également. Une fois que le personnage qui perçoit Erik se rend compte de cela, « sa monstruosité reparaît avec d'autant plus de vigueur, imposant dans le réel un élément qui n'y a pas sa place ». Une fois que Christine découvre le visage du fantôme, elle refuse de recevoir pour vrai, pour faisant partie de la réalité ce qu'elle voit et le renie alors qu'elle a conscience et qu'elle sait que le fantôme est humain. Elle continue à « chercher à l'artifice », ou plutôt à se convaincre qu'artifice il y a. « Ce soupçon, souvent légitime tant il existe de faux monstres, devient en se rigidifiant une défense contre la perturbation du réel⁷⁹⁹ ». Mais renier le monstre est aussi une façon de perturber le réel, puisqu'en le rejetant, l'Homme rejette une partie de lui, une partie de sa réalité. Celui qui perçoit, en tant que sujet se place de lui-même en dehors de la sphère de l'humanité en

⁷⁹⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 41.

⁷⁹⁸ ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*. [En ligne]. Paris, Presses Universitaires de France, 2006. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/puf.ancet.2006.01>.

⁷⁹⁹ *Loc. cit.*

s'empêchant d'accéder à cette part d'humanité qui le constitue mais qu'il ne veut pas accepter. La chose perçue, elle ne s'en trouve que plus intégrée à la sphère humaine. Elle prend la place du sujet. C'est ce dernier qui devient Autre, l'Autre du monstre. Pour se sentir à nouveau soi et humain, l'individu percevant « n'a d'autre choix, pour se protéger de ce coup porté à son identité, que de déclarer inhumaine, absolument inhumaine, cette 'humanité' perçue dont il est exclu⁸⁰⁰ ».

Ce refus de voir le monstre, de le prendre en compte dans son univers d'existence est une :

tentative désespérée de se protéger contre l'instabilité de son propre vécu du corps. Dans l'expérience traumatique de la monstruosité, le sujet semble vouloir se défaire de quelque chose d'insupportable qui lui colle à la peau. Comme si l'engluement dans le corps d'autrui était inéluctable, malgré les différences morphologiques évidentes, malgré les recours déréalisants que l'on utilise pour créer de la distance. Échapper à cette contemplation fascinée n'est possible qu'au prix d'un arrachement à soi⁸⁰¹.

Il est facile de reconnaître le monstre dans son altérité, mais il est plus problématique de reconnaître « sa [propre] ressemblance⁸⁰² ». L'individu préfère exacerber la différence du monstre et ne s'intéresser qu'à cette dernière pour opérer un virage afin d'éviter de constater sa ressemblance avec le monstre.

Dans la réception du monstre dans la sphère de l'individu et le monde collectif, le regard est une donnée importante. C'est par lui, en premier, que passent les informations qui vont permettre de définir le monstre. Les difformités du monstre se révèlent à la vue de prime abord avant de se révéler au toucher. Si la perception du sujet percevant fait le monstre, le regard du monstre lui-même est un élément qui participe à l'élaboration de son être aux yeux des autres. Selon Pierre Ancet, « l'échange de regard entre la créature et l'Homme les met sur un pied d'égalité et participe à l'horreur en faisant du monstre un véritable sujet ». Dans le cas du fantôme, il est difficile pour les personnages d'accéder à son regard, et si cela arrive, ils ne rencontrent qu'un regard fantastique qui ne brille que dans le noir. Ce n'est pas une relation d'égalité que le fantôme essaie de lier envers les personnages, mais plutôt de supériorité. Dans le cas de Christine, le fantôme se montre tantôt

⁸⁰⁰ ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*. [En ligne]. Paris, Presses Universitaires de France, 2006. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/puf.ancet.2006.01>.

⁸⁰¹ *Loc. cit.*

⁸⁰² *Loc. cit.*

supérieur, tantôt inférieur à elle. Il oppose son regard quand il désire asseoir toute sa domination sur un personnage et il le dévie, avec Christine, quand il rejette ce qu'il est, quand il perçoit son être comme honteux. Le fantôme lui-même se considère en dehors de l'espèce humaine. Mais cette considération est aussi ambivalente que son désir de domination ou sa honte ; d'un côté, il se considère mieux que l'espèce humaine, de l'autre il voudrait y accéder parce que Christine, une des représentantes de l'humanité lui paraît supérieure à lui, et par là même inaccessible. Lui-même, comme tout individu, est conscient du monstre en lui mais voudrait s'en débarrasser. Seulement, « essayer de se dégager du corps monstrueux reviendrait à enlever sa propre peau ».

Un interdit est souvent associé au regard porté sur le monstre, à travers cet interdit, souvent imposé par le monstre lui-même peut être perçu comme un refus d'être rendu passif et vulnérable. Le regard est un moyen de plonger dans l'asservissement « celui qui se laisse capter, fasciner, pétrifier par lui⁸⁰³ ». Le regard réactive et permet de réaliser des pulsions, comme la pulsion de voyeurisme ou de domination. Découvrir le visage du monstre voudrait donc dire découvrir ce qui lui fait défaut, cette difformité d'humanité qui le constitue. Le monstre se perçoit par rapport aux autres individus qui ne sont pas monstre. Il pressent qu'il fait partie de cette humanité et que cette multiplicité de ces Autres font partie de lui. Il est donc conscient que quelque chose dans son corps s'éloigne de la conformité de celui des autres. D'où le désir du monstre de « s'incorporer à la chaîne universelle⁸⁰⁴ » par la procréation avec un membre de l'espèce humaine. Cette assertion apporte donc un éclaircissement sur tous les films d'horreur dont l'intrigue présente l'enlèvement d'une jeune femme par le monstre, séduit par cette dernière. Que ce soit dans son regard ou dans celui de l'Autre, le monstre fait partie de l'humanité mais il lui manque quelque chose. Le monstre pourrait avoir conscience d'être porteur d'un mystère sur l'Homme et pourrait fuir le regard pour garder sauf ce mystère, et ainsi, garder un certain ascendant sur l'Homme. Dans le cas du fantôme, par la béance de ses yeux, le mystère de l'humanité est difficile à percer et lui permet de plonger les personnages dans son monde, mais également dans un univers archaïque puisque la superstition est utilisée comme une protection naïve contre le fantôme. Les personnages sont aussi plongés dans l'ignorance de ce qu'est le fantôme, ils ne sont pas dominés par la raison mais plutôt par une croyance fantastique qu'ils n'essaient même pas de soulever par des questionnements. Le narrateur porte un regard ironique sur la superstition des personnages, mais aussi l'absence de lucidité au sujet du fantôme.

⁸⁰³ MILNER, Max, *On est prié de fermer les yeux, Le regard interdit*, Gallimard, 1991, p. 251.

⁸⁰⁴ KAPPLER, Claude-Claire, *Le Monstre : pouvoirs de l'imposture*. [En ligne]. Paris, Presses Universitaires de France, 1979. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/le-monstre--9782130365952.htm>.

Dans certaines scènes, il serait évident de reconnaître le fantôme comme étant un Homme ; mais les personnages continuent de le prendre pour un fantôme. Le savoir que détient le fantôme sur l'Homme, cette partie que les Hommes rejettent, lui permet d'avoir du pouvoir sur les personnages. Selon Claude-Claire Kappler, « un monstre sans visage révèle d'inquiétantes tendances à la dépersonnalisation⁸⁰⁵ », cela associé à son apparence de mort, il n'est pas étonnant que le fantôme impose à la vue des personnages la crainte de la perturbation de l'intégrité du Soi, jusqu'à sa destruction. Le fantôme rentre dans les deux catégories de monstre mentionnées par Claude-Claire Kappler. Elle précise qu'il y a les monstres qui « incarnent les conflits internes de l'individu » et ceux qui illustrent les relations de l'individu « avec des instances qui le dépassent : le temps, la mort, l'univers ». D'une part, il illustre le conflit de Christine, à savoir se détacher de son père, de son enfance, d'autre part, en étant l'ombre de Raoul, il reflète le combat que mène Raoul contre cette dernière en s'opposant au jeu de Christine et à la croyance du fantôme en tant que fantôme. Le fantôme partage également un lien très proche avec le temps, la mort et l'univers puisqu'il est l'illustration même du temps qui a passé et de la mort. La béance dont il est constitué au niveau de ses orifices faciaux rappelle le néant, autrement dit l'univers. Il est constitué de quelque chose si étendu qu'il est impossible d'en prendre connaissance sans y plonger entièrement dedans sans aucun risque. Ce néant qui compose le fantôme et cette relation qu'il a au temps le rapprochent de Cronos, représentant par excellence de la dévoration puisque ce dernier dévore ses enfants et représente par analogie la fuite inéluctable du temps. Le fantôme prend donc des dimensions cosmogoniques par ce lien avec Cronos.

Ce genre de monstre fait partie de ceux que l'individu repousse de toutes ses forces, mais cette « lutte contre la mort re-crée la mort⁸⁰⁶ ». L'Homme tue en lui la partie que le monstre représente en la recréant, il se crée à l'image du monstre lui-même : incomplet. « La non-acceptation de la mort dresse l'homme contre la nature : l'anti-nature re-crée le monstre⁸⁰⁷ ». Tout ce qui a pour but de nier la mort « réintroduit le monstre par déplacement⁸⁰⁸ ».

La qualification que Christine fait d'Erik, à savoir qu'il est « un homme du ciel et de la terre » rappelle les particularités des monstres antiques ou légendaires, à savoir qu'il s'agit « des

⁸⁰⁵ KAPPLER, Claude-Claire, *Le Monstre : pouvoirs de l'imposture*. [En ligne]. Paris, Presses Universitaires de France, 1979. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/le-monstre--9782130365952.htm>.

⁸⁰⁶ *Loc. cit.*

⁸⁰⁷ *Loc. cit.*

⁸⁰⁸ *Loc. cit.*

êtres liés au cosmos⁸⁰⁹ ». Leur existence et leurs actes participent de tous éléments naturels puisqu'ils sont considérés comme les premiers enfants de la terre chez Hésiode. « Leurs manifestations provoquent des phénomènes terrestres, maritimes ou cosmiques⁸¹⁰ », c'est le cas du Kraken, c'est le cas de Charybde et Scylla. Le fantôme se réfugie à la fois dans la terre et dans l'eau. L'hybridité de son habitat ; l'eau et la terre, reflète sa propre hybridité monstrueuse. Il se fait oiseau de nuit, Sirène, « homme de la terre et du ciel ». Le fantôme imite le polymorphisme des monstres par son art et sa technique. Ce polymorphisme originel « s'explique fonctionnellement par le fait que [le monstre] vit à la fois dans l'eau, sur la terre et dans l'air⁸¹¹ ». Il est la synthèse de tous les éléments et en est l'émanation directe. Le fantôme est capable de se revêtir de différentes identités selon ses envies, de fantôme jusqu'à sirène. L'un ayant trait à l'air et l'autre à l'eau. Le monstre hybride est une « figure de l'archaïque⁸¹² », ce qui va de pair avec l'idée que l'Opéra représente l'Atlantide, en particulier les sous-sols dans lesquels demeurent le fantôme. Sous-sols qui sont la demeure archaïque par excellence puisque Gaston Bachelard associe la cave à l'inconscient, ou autrement dit à « l'être obscur⁸¹³ ». Il n'est donc pas étonnant que le fantôme hante les sous-sols de l'Opéra qui est le lieu du refoulement dans l'inconscient autant personnel que collectif. Le monstre peut être ignoré, mais il ne peut être tué, il résidera toujours quelque part dans l'esprit de l'Homme, dans son existence. Selon Philippe Walter, le monstre hybride vivrait dans une ère primitive dans laquelle la séparation des éléments n'est pas tout à fait prête. Erik pourrait être l'illustration de cela dans son hybridité. Le souterrain de l'Opéra apparaît archaïque puisqu'il devient une sorte de placard qui regroupe les germes du monde du fantôme dans lequel explosion et déluge se mélangent et seraient provoqués par une même action. Sous l'Opéra, l'eau et le feu ont les mêmes conséquences, le bas et le haut sont le reflet de l'un et de l'autre, la mort et la vie se répondent et la laideur répond à la beauté.

Le critique insiste sur la capacité du milieu aquatique à « produire le monstre⁸¹⁴ » instinctivement. Il précise également que « le don de se transformer est une caractéristique première des créatures marines⁸¹⁵ », particularité qui s'expliquerait par l'aspect changeant de la mer et son côté éphémère dans chacune de ses apparences. Dans le cas du fantôme, il représenterait la

⁸⁰⁹ WALTER, Philippe, *La Fée Mélusine, le serpent et l'oiseau*, Paris, Éditions Imago, 2008, p. 91.

⁸¹⁰ *Loc. cit.*

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 93.

⁸¹² *Loc. cit.*

⁸¹³ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 35.

⁸¹⁴ WALTER, Philippe, *La Fée Mélusine, le serpent et l'oiseau*, Paris, Éditions Imago, 2008, p. 93.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 97.

profondeur et l'inconnu effrayants de l'eau qui débouche sur le danger. Profondeur qui se révèle par l'ombre diffusée par ses yeux, son nez et sa bouche ; une profondeur inhumaine qui ne devrait pas être vue, dans laquelle chaque personnage la voyant ne supporte de se noyer. Mircea Eliade rapporte dans son livre *Mythes, rêves et mystères*⁸¹⁶, que dans de nombreuses cultures le ventre du monstre marin représente l'Enfer, d'où la baleine avalant Jonas – et celle avalant Pinocchio – ou encore le Léviathan biblique.

Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, les personnages ne plongent pas dans le ventre du fantôme, mais ils plongent dans son intériorité à travers ses yeux et son manque de peau. L'enjeu est le même que de se laisser entraîner dans le ventre ; il s'agit d'une absorption dans l'intériorité du monstre qui prend la proportion d'un néant. Un néant auquel s'associe la peur de la dévoration par son obscurité qui en dissimule les limites. Cette peur de la dévoration par le temps qui passe associe le fantôme au loup du petit Chaperon rouge, ou comme nous l'avons dit à Cronos. C'est peut-être le fantasme de dévoration dans la dissolution du corps qui pousse en partie le fantôme à désirer que Christine et lui partagent le même cercueil. Selon Mircea Eliade, « pénétrer dans le ventre du monstre équivaut à une régression dans l'indistinct primordial, dans la Nuit cosmique – et sortir du monstre équivaut à une cosmogonie : c'est le passage du Chaos à la Création⁸¹⁷ ». Lorsque Christine fait le chemin de la découverte de l'intériorité du fantôme, elle était partie du Chaos – elle vivait avec la mort, autrement dit la destruction de son père comme réalité – pour finalement arriver à son évolution en tant que femme s'appêtant à épouser Raoul, donc en remplaçant la figure masculine première de sa vie par une autre qui représente son avenir. Le fantôme est à la fois Chaos et Création, mort et initiation.

Le fantôme est monstre du ciel, monstre aérien d'une part par sa proximité avec les oiseaux de nuit qui le transforme en corbeau, ou en chauve-souris, mais aussi parce que l'eau est le reflet du ciel. Il n'est pas étonnant que les cieux, aussi profonds et peut-être plus illimités que les profondeurs maritimes, aient pu prendre l'aspect de monstres pour illustrer les éléments qui composent l'espace aérien. Ainsi, de nombreux monstres peuplent le ciel dans la mythologie et les légendes : les sirènes, les Erynnies, les Oiseaux du lac de Stymphale, les dragons, le sphinx... La Gorgone également

⁸¹⁶ ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1989, p. 273.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 275.

apparaît comme un monstre aérien puisqu'elle possède des ailes de chaque côté de la tête. De plus, une fois coupée par Persée, elle devient une tête en apesanteur⁸¹⁸ accrochée au bouclier d'Athéna.

Dans le cas de l'Opéra, il est important de peupler le monde d'images venant expliquer les grands phénomènes de la terre puisqu'il s'agit d'un monde miniature qui plonge les personnages dans une nouvelle existence. Le fantôme doit instaurer de nouveaux repères afin de créer un monde qui s'éloigne du monde réel, à défaut de pouvoir être créé *ex nihilo*. Les peurs primitives se rejouent dans l'Opéra, comme par exemple la peur d'ensevelissement de l'Atlantide ou de la Tour de Babel.

L'opéra est un lieu qui présente un spectacle cosmique. Il prend appui sur le monde réel pour dévoiler les différents doubles du réel qui naissent sous la plume des artistes. Pour cela, l'opéra représente les éléments du réel, mais d'une manière à montrer au spectateur qu'il s'agit d'une illusion. Tous les éléments sont donc représentés par des mécanismes ou des procédés artistiques. C'est en reproduisant les éléments que l'opéra et le théâtre donnent à leur spectacle cette dimension cosmique. En effet, en reprenant les éléments du réel pour en donner une représentation différente que celle de tous les jours, l'opéra se crée une mythologie qu'il diffuse sur sa scène. Ce n'est qu'en atteignant cette dimension cosmique du monde que l'opéra peut diffuser un tel spectacle, la représentation des éléments est donc importante. L'espace aérien est le domaine par excellence du monstre, puisqu'il est étroitement associé à un monstre très connu de la mythologie grecque. Il va même jusqu'à devenir une composante de l'identité de ce monstre. « Dans la tempête, 'la Gorgone se multiplie par des apparitions aériennes, monstrueuses images d'elle-même', en une sorte de mirage sonore qui *projette* l'effroi aux quatre coins du ciel⁸¹⁹ ». Le ciel de l'Opéra peut être vu comme composé de l'être du fantôme, puisqu'Erik également projette son identité sonore en semant la peur ou la transe, dans chaque recoin de l'Opéra. L'espace aérien donne la possibilité au monstre comme au fantôme de l'Opéra d'être omniprésent tout en demeurant invisible, il habite l'être comme s'il fusionnait avec ce dernier. Dès que le fantôme s'adresse à un des personnages, il est impossible à l'interlocuteur du fantôme de le voir. Le ciel devient l'espace sonore du fantôme, l'air déploie sa voix dans chaque partie de l'espace physique que le fantôme occupe en donnant l'impression de rendre son corps vaporeux, immatériel. Le son est très important pour le monstre puisque c'est le moyen par lequel il va garder une domination sur les autres. Il pourra se faire connaître d'autrui sans

⁸¹⁸ « la méduse est un oiseau des tempêtes. C'est une simple tête volante 'pareille à un étrange oiseau' »
BACHELARD, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943. [En ligne]. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/air_et_les_songes/air_et_les_songes.pdf, p. 260.

⁸¹⁹ BACHELARD, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943. [En ligne]. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/air_et_les_songes/air_et_les_songes.pdf, p. 260.

être vu. « Le monstre intensifie l'atmosphère angoissante par cette incursion dans l'espace sonore, en effet sa présence non visualisée laisse supposer qu'il est susceptible de surgir à tout instant⁸²⁰ ». Par le son qu'il diffuse, le fantôme se révèle également ambivalent. Si sa voix se est, au premier abord, « très belle et très douce et très captivante voix⁸²¹ », elle se dote d'une toute autre dimension par la suite. La voix du fantôme se transforme en une sorte de chasseur qui poursuivrait Christine partout où qu'elle aille puisque « même quand il n'est pas là, [les oreilles de Christine] sont pleines de ses soupirs⁸²² ». L'air permet au fantôme invisibilité, omniprésence et ubiquité.

Cette omniprésence permet au fantôme de briser les limites de l'intimité, puisqu'il lui est permis de surprendre une discussion entre Raoul et Christine qui aurait dû se dérouler dans un espace intime. La voix et les yeux d'Erik illustrent cette peur « bourgeoise de l'intrusion dans l'espace⁸²³ » intime qui prend un « caractère mythique⁸²⁴ » selon les mots de Zoé Commère. Son corps fusionne à un tel point avec l'environnement que c'est la nuit qui semble « pleine de gémissements⁸²⁵ ». Le fantôme est donc un émetteur des peurs primitives, des peurs de l'environnement, ou en tout cas, des peurs collectives comme cette peur bourgeoise de l'invasion de l'espace privé. De même que Méduse illustre la peur du vent⁸²⁶, de la tempête le fantôme exprime cette « anxiété des 'sifflements du vent' ».

Le fantôme exprime la peur de la mort sous toutes ses formes et s'apparente à Méduse par son regard et son masque. Le regard de la Gorgone brille, comme celui du fantôme, et « provoque l'épouvante : panique sans motif, irraisonnée, effroi à l'état pur, terreur comme dimension du surnaturel⁸²⁷ ». Les yeux du fantôme provoquent également une peur irraisonnée. S'ils font peur c'est uniquement parce qu'ils sont hors normes et parce qu'ils permettent de nourrir des hypothèses

⁸²⁰ ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*. [En ligne]. Paris, Presses Universitaires de France, 2006. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/puf.ancet.2006.01>.

⁸²¹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, Paris, 1959, p. 129

⁸²² *Ibid.*, p. 151.

⁸²³ COMMÈRE, Zoé, *Un autre sur le monde. Poétique et géopolitique de l'espace dans les grands reportages et les romans de Gaston Leroux (1897 – 1924)*. [En ligne] Thèse : études littéraires : Lyon : Université Laval et Université Lumière Lyon 2, 2020. 684p. [Consulté en 03/2023]. Disponible sur : https://dam-oclc.bac-lac.gc.ca/download?is_thesis=1&oclc_number=1153648474&id=859f531c-adf3-4f8d-8d21-828862d4098f&fileName=35861.pdf, p. 276.

⁸²⁴ *Loc. cit.*

⁸²⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris La Librairie Générale Française, 1959, p. 172.

⁸²⁶ « comment l'image fréquente des « vipères ailées » aurait-elle eu sens si l'homme n'avait subi l'anxiété des « sifflements du vent » ? », BACHELARD, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943. [En ligne]. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/air_et_les_songes/air_et_les_songes.pdf, p. 261.

⁸²⁷ VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Figures du masque en Grèce Ancienne. In Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne - II*. [En ligne]. Paris, La Découverte, 2004, pp. 25 à 43. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/mythe-et-tragedie-en-grece-ancienne--9782707144232-page-25.htm>.

en faveur de l'origine démoniaque du fantôme. Par ses yeux, il rend omniprésent dans l'esprit des personnages le fantasme et la peur d'une surveillance continuelle. Qu'il soit exposé au regard de Gorgô ou au regard du fantôme, l'homme est confronté aux puissances de l'au-delà dans leur altérité la plus totale : celle de la mort, de la nuit et du néant.

3.2.3. Le fantôme comme monstre d'ombre ou l'ombre du monstre ?

L'ombre est intrinsèquement liée à l'être humain. Elle en est sa complémentarité. Bien qu'elle soit un phénomène physiologique, elle prend une part importante dans le domaine de la psychologie puisque C.G. Jung en a fait un archétype de l'inconscient de l'Homme. Ce concept de l'ombre est corrélatif à la question du bien et du mal. L'Homme a tendance à séparer le bien et le mal et insérer le dernier dans le corps d'un être fictif pour mieux l'éloigner de lui-même. Ceci explique donc l'existence de personnages mauvais tels que le diable ou le Croquemitaine. Cependant, le bien et le mal sont liés entre eux. Comme le dit Jung, « il n'est de bien qui ne puisse susciter de mal, ni de mal qui ne puisse engendrer de bien⁸²⁸ ».

Dans le fantôme de l'Opéra, le lecteur peut constater que dès que quelque chose de mal arrive, les personnages le reprochent directement au fantôme. Ce dernier devient, lui aussi, le bouc-émissaire du mal qui réside naturellement dans tout individu. Bien que le fantôme soit coupable de la plupart des accidents survenus dans l'Opéra, il y en a un pour lequel le fantôme ne serait pas la cause. La jambe cassée du chef des pompiers ne serait pas due au fantôme puisque Papin pare d'une tête de feu, or, le lecteur découvre que cette tête de feu est attribuée au tueur de rats à la fin du roman. Cependant, il ne fait point de doute pour les personnages : c'est le fantôme qui a fait ça ; comme si le fantôme était le diable de cet univers. Le fantôme peut également être effrayant parce qu'il questionnerait les personnages à propos de la nécessité du mal. En effet, pourquoi dans cet univers créé par le fantôme, le mal n'aurait-il pu être absout ? Pourquoi aurait-il une nécessité à exister dans un monde qui n'est pas le réel ? Cette présence maléfique – rendue ainsi par les personnages ? – pourrait affecter les personnages dans leur intégrité parce que ce pourrait n'être que ces derniers qui voient le fantôme comme le mal. Leur jugement comporterait donc une défaillance parce qu'ils ne voudraient pas s'apercevoir de l'humanité du fantôme et ainsi, peut-être qu'ils culpabiliseraient de ne pas lui reconnaître ça et d'en faire une sorte de démon. Les autres

⁸²⁸ JUNG, C.G., *L'Âme et la Vie*, Paris, La Librairie Générale Française, 1963, p. 254.

personnages seraient la source d'une déshumanisation sur la personne du fantôme et le rejetteraient de leur propre gré sans pouvoir l'accepter. Le fantôme serait le personnage, le principe déclencheur du mal chez les autres. Il représenterait « l'homme le plus laid', l'homme véritable⁸²⁹ ». Les mêmes émotions sont ressenties en face de « l'homme véritable » et en face du fantôme : la résistance, l'angoisse et la fascination. L'homme lui résiste et cherche à le fuir mais cela ne règlera pas le problème, il faut comprendre l'ombre pour l'absorber et la dominer. Ne pas accepter le mal que les hommes ont en chacun d'eux « c'est se donner une illusion⁸³⁰ ». C'est rendre son existence moins problématique puisque comme le dit Jung :

la figure du diable, justement, est une propriété extrêmement précieuse et fort agréable [...] tant qu'il erre à l'extérieur comme un lion, on sait où se trouve le mal : il est dans ce démon personnel qui existe depuis toujours sous telle ou telle forme⁸³¹.

Concentrer le mal en un seul individu permet de créer l'illusion d'être dépourvu de mal soi-même. C'est donc un moyen de mettre en avant sa *persona* et de prétendre que c'est bel et bien la *persona* qui constitue essentiellement le Soi, que la *persona* est le Moi véritable. Selon Jung, c'est par lâcheté, par moralité conventionnelle ou par souci de réputation que l'Homme rejette son ombre. Pour les personnages du fantôme, c'est également un moyen de rejeter le fantôme sans se soucier de savoir si ce rejet est juste ou non. Le monstre est refoulé dans un domaine devenu archaïque par sa proximité avec le fantôme puisque ce dernier devient une ombre, autrement dit un fantôme puisqu'il s'agissait de la forme que prenaient les morts dans la mythologie grecque lorsqu'ils se rendaient dans les Enfers. Le fantôme est une image d'homme, d'un homme anciennement vivant mais qui ne l'est plus aujourd'hui. Il n'est qu'ombre et recherche le support – l'Homme – qui l'a refoulé pour être complété.

Le fantôme qui est régulièrement comparé à une « forme d'ombre » ou à une ombre est décrit comme l'ombre de Christine lorsque cette dernière conduit Raoul sur les toits de l'Opéra.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 255.

⁸³⁰ JUNG, C.G., *L'Âme et la Vie*, Paris, La Librairie Générale Française, 1963, p. 255.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 259.

Malgré la précaution qu'elle 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 ombre⁸³².

Le fait que Christine ne s'aperçoive pas de la présence du fantôme peut paraître étonnant au lecteur puisque le narrateur insiste sur la précision avec laquelle elle regarde derrière elle. De plus, étant donné sa peur du fantôme, il serait logique qu'elle n'en soit que deux fois plus attentive. Pourtant elle ne se rend compte de rien. Son absence de lucidité peut être vue comme la fuite de sa propre ombre, représentée par le fantôme, qu'elle choisit de refouler et de ne pas voir. Christine a conscience de cette ombre, mais elle n'en accepte pas les conséquences qui s'ensuivent et ne veut pas accepter qu'elle fait partie d'elle. Si elle s'en rendait compte, sa *persona* serait remise en question, une *persona* idéalisée puisqu'elle est vue comme un ange quand elle chante sur scène ; malgré ce que peut en dire Philippe de Chagny. Par rapport à Christine, le fantôme est l'être refoulé qui vient l'emporter pour un acte immoral et également refoulé puisqu'il s'agirait de l'inceste. Dans l'esprit de la jeune femme, le fantôme est intrinsèquement lié à son père, il lui est donc inenvisageable d'imaginer partager dans la promiscuité le cercueil d'un homme qui a joué pendant un temps le rôle de son père. Le fantôme veut lui offrir une nouvelle vie, la vie d'épouse comme Hadès avec Coré, seulement, cette proposition est contradictoire avec l'image de père que le fantôme s'est attribuée. Le père est celui qui donne naissance à sa fille, mais qui « meurt » au profit de son remplaçant, le futur amant de sa fille devenue femme. Le fantôme, quant à lui, voudrait participer à toutes les étapes de la vie de la jeune femme et les présider. Cependant, elle ne saura tarder à fusionner avec son ombre lorsqu'elle acceptera d'épouser le fantôme. Cette fusion ne sera que passagère et ne finira pas dans la mort comme pour les personnages de Dorian Gray et de Docteur Jekyll qui refusionnent avec leur ombre respective après s'en être dissociés par divers moyens.

Le fantôme est également l'ombre du Persan. Cela est particulièrement visible dans leur confrontation durant laquelle le Persan rappelle à Erik que c'est lui qui lui a sauvé la vie. Cette confrontation rappelle celle d'Œdipe avec le Sphinx qui se déroulait autour d'une devinette. Cependant, la devinette du Persan n'en est pas véritablement une puisqu'il connaît la réponse quand il demande : « eh bien !... Le lustre... le lustre ? Erik⁸³³... ». Cette question oratoire est plutôt l'illustration de la fuite de sa propre ombre. Le Persan a sauvé le fantôme, il lui a permis de

⁸³² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 148.

⁸³³ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 265.

commettre tous ces crimes et le Persan n'accepte pas cette part d'ombre en lui. Il cherche à museler cette partie de lui-même mais sans la bravoure des héros mythologiques, plutôt avec une politesse teintée de peur. La référence à ces deux personnages par le terme « ombre » de la part du narrateur étaye la thèse qu'il s'agit du miroir de l'un et de l'autre. Le Persan est qualifié de « grande ombre⁸³⁴ » qui barre le chemin de Raoul. Une autre fois où le fantôme et le Persan sont intrinsèquement liés est l'épisode où Gabriel s'est cassé la jambe après avoir vu le fantôme. L'épisode est raconté par Jammes de manière à faire croire au lecteur que c'est le Persan qui a effrayé Gabriel, puisque dès « que la porte s'est ouverte devant le Persan, Gabriel ne fit qu'un bond du fauteuil⁸³⁵ ». Mais en réalité c'est « ce qu'il avait aperçu, derrière le Persan, le fantôme⁸³⁶ » qui l'a effrayé.

Malgré sa tentative d'aveuglement en espérant que le fantôme lui avoue qu'il n'est pas coupable pour le lustre, le Persan est le seul personnage qui rend visite de sa propre initiative au fantôme tout en connaissant l'Homme qu'il est : il n'est pas forcé de rendre visite à son ombre, c'est lui qui le choisit. Le narrateur, lui aussi, se dirige dans la même entreprise que le Persan mais il s'y enfonce davantage puisqu'il désire prendre connaissance d'une ombre qu'il n'a jamais rencontré et qu'il désire examiner et rendre compte du comportement des autres une fois qu'ils ont été en rapport avec cette ombre qu'est le fantôme.

Le fantôme est l'archétype du mal pour les personnages du fantôme, cependant, il ne s'agit que d'un homme comme les autres pour le narrateur. Il s'agit d'un homme qui contient ses parts d'ombre et de lumière. Le fantôme illustre donc, comme l'appelle Jung, « l'homme véritable », l'homme avec ses fantasmes, ses pulsions et ses vices contrevenant à la moralité social et aux normes de la société. Bien que les personnages le fuient, le fantôme leur impose de sombrer dans les pulsions auxquelles lui-même succombe. Comme si l'ombre des personnages les contaminait afin qu'ils l'adoptent sans se rendre compte.

Que ce soit au niveau des personnages ou au niveau du lecteur, le fantôme peut être pris comme un prétexte pour l'assouvissement ou la prise de conscience de fantasmes ayant trait aux trois types de libido mentionnés par Vincent Jouve : la *libido sciendi*, la *libido sentiendi* et la *libido dominandi*. La libido sciendi a à voir avec le voyeurisme. Désir archétype puisqu'il est souvent représenté dans les œuvres d'art et la littérature, mais c'est également le principe sur lequel est élaboré le récit. Le lecteur veut tout savoir et tout voir, bien que le désir de voyeurisme au sujet de

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁸³⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 20.

⁸³⁶ *Loc. cit.*

certaines choses, comme des scènes érotiques ou de meurtre puissent contrevenir à la moralité de la société dans laquelle vit le lecteur. Le fantôme incite donc les personnages à contrevenir aux normes moralisatrices de leur siècle puisqu'il fait naître une curiosité assez grande chez Raoul pour le faire s'introduire dans la loge de Christine, sans que celle-ci ne le sache. Mais le premier voyeur dans l'histoire est le narrateur, avant même le lecteur puisqu'au moment où le narrateur raconte l'histoire il en a appris tous les détails. D'une part le fantôme incite les personnages au voyeurisme, d'autre part le narrateur fait de même avec les lecteurs. Dans le cas des deux directeurs, le lecteur les surprend la plupart du temps dans des situations ridicules, comme leur dispute au sujet de l'épingle à nourrice. Le narrateur teinte ainsi le voyeurisme d'humour. Il n'emploie aucun ton moralisateur qui pourrait rebuter le lecteur et s'attribue la sympathie de ce dernier. Cet humour, comme « l'innocence de l'image » selon Jouve qui reprend une formule de Roland Barthes, « légitime[nt] le voyeurisme⁸³⁷ ». Dans certains épisodes du roman, l'auteur met au même niveau de voyeurisme le fantôme, le lecteur et le narrateur. Par exemple, Gaston Leroux réunit ces trois personnages lorsque Christine veut parler en toute intimité avec Raoul sur les toits de l'Opéra ou encore lorsque Raoul se trouve seul dans sa chambre, un lieu intime. Vincent Jouve précise que dans le cadre du roman, le voyeurisme aussi « l'être affectif des personnages⁸³⁸ », « l'intimité passionnelle [étant] aussi fascinante que l'intimité corporelle⁸³⁹ ». C'est bel et bien dans le contexte du voyeurisme de l'intimité passionnelle que le lecteur se trouve sur les toits de l'Opéra en surprenant la discussion de Raoul et de Christine.

Une même occurrence de voyeurisme partagé survient entre Raoul, le narrateur, le lecteur, lorsque ce dernier écoute Erik parler à travers la porte de la loge de Christine, ou encore après le bal masqué lorsque le fantôme vient chercher Christine pour la deuxième fois. Christine est elle aussi la proie du voyeurisme imposé par le fantôme puisqu'il l'incite à « alle[r] voir à la petite fenêtre⁸⁴⁰ » de la chambre des supplices le Persan et Raoul dans la tourmente de cette chambre de torture. C'est également le fantôme qui conduit Christine à retirer son masque par son affirmation : « vous ne verrez jamais le visage d'Erik⁸⁴¹ », ou encore par son interdiction : « vous ne courez aucun danger, si vous ne touchez pas au masque⁸⁴² ». le fantôme offre à Christine et au lecteur un autre aperçu de

⁸³⁷ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998. [Consulté en octobre 2021]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/l-effet-personnage-dans-le-roman--9782130442707.htm>.

⁸³⁸ *Loc. cit.*

⁸³⁹ *Loc. cit.*

⁸⁴⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 291.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 162.

voyeurisme lorsqu'il parle de partager le même cercueil. D'une part, il conduit Christine à avoir une image de lui-même teintée d'une grande intimité, d'autre part, il donne au lecteur la possible illustration de la scène primitive qu'il pourrait avoir avec Christine s'ils venaient à dormir dans le même endroit.

Dans une optique plus sadique, le fantôme est aussi capable de conduire la victime de la chambre des supplices au voyeurisme de sa propre mort. Si le narrateur ne le fait pas envers le lecteur, le fantôme fait du spectacle la mort de ceux qui se trouvent dans la chambre des supplices au moyen des miroirs qui recouvrent les murs de la chambre. Vincent Jouve précise que « le voyeurisme est souvent lié à une thématique sexuelle ou morbide, [...] deux formes matricielles du désir⁸⁴³ ». La forme de voyeurisme du roman *Le Fantôme de l'Opéra* a trait avec cela puisque le fantôme surprend Christine dans sa chambre, lui fait entrevoir la possibilité d'une relation charnelle entre eux. L'auteur, quant à lui, fait surprendre au lecteur la sensualité qui se dégage de la Sorelli et de la Carlotta. L'auteur met l'accent sur l'apparence de la danseuse, notamment son « mouvement de hanches indescriptible, qui donne à tout son corps un frissonnement d'ineffable langueur⁸⁴⁴ ». Il continue la description de la jeune femme pour suggérer une image de son corps au lecteur : il parle du « dessin de son corsage⁸⁴⁵ », de « l'inclination du corps [qui] fait saillir la hanche⁸⁴⁶ », puis il la qualifie de « délicieuse femme⁸⁴⁷ » pour finir par dire que le spectacle de la Sorelli qui danse est « un tableau à se brûler la cervelle⁸⁴⁸ ».

La *libido sciendi* débouche sur la *libido sentiendi*. Cette libido est, comme la précédente, en lien la thématique sexuelle et la thématique de la mort ; autrement dit Eros et Thanatos. Une telle pulsion pousse donc les auteurs à valoriser littérairement les actions laides, comme la catharsis. En se projetant dans « le personnage-prétexte, le lecteur peut « revivre » les intérêts primitifs liés à l'argent, au sexe et à la mort⁸⁴⁹ ». L'Opéra, comme tous les théâtres et tous les autres opéras, est le lieu par excellence de la *libido sentiendi*. Avec la littérature, ce sont des lieux exutoires. Face à des spectacles ou un texte mettant en scène ces pulsions, le pulsion embrasse son inhumanité et peut

⁸⁴³ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998. [En ligne]. [Consulté en novembre 2021]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/puf.jouve.1998.01>.

⁸⁴⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 19.

⁸⁴⁵ *Loc. cit.*

⁸⁴⁶ *Loc. cit.*

⁸⁴⁷ *Loc. cit.*

⁸⁴⁸ *Loc. cit.*

⁸⁴⁹ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998. [En ligne]. [Consulté en novembre 2021]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/puf.jouve.1998.01>.

libérer « ses pulsions a-sociales sans danger pour l'ordre dans lequel il vit⁸⁵⁰ ». Nous avons souligné précédemment le rapport du fantôme avec la mort et la sensualité, il est à présent temps de parler de son rapport à l'argent. Le fantôme prouve son humanité par ce besoin d'argent et ce que le lecteur pourrait prendre pour de la cupidité. Il démontre qu'il n'a pas besoin de travailler pour l'acquérir, ce qui peut combler le fantasme de toute-puissance du lecteur. Cependant, le lecteur peut être déçu que le fantôme rende tout l'argent qu'il a volé puisque cela met fin à la satisfaction du désir de possession de l'argent. La médiation avec le personnage-prétexte est également un moyen de lier avec le non-humain, autrement dit l'inorganique. De ce côté, le fantôme partage un lien particulier avec le règne minéral et végétal puisqu'il vit dans les entrailles de la terre où se trouve un lac. Il vit sous la terre, un endroit considéré d'archaïque par la pensée humaine, mais aussi au niveau de la psychologie puisque les sous-sols représentent l'inconscient. Si la technique et la mode Louis Philippe effacent l'aspect primitif de son lieu de vie, il n'en reste pas moins que le fantôme laisse libre cours à des pulsions primitives.

La *libido dominandi* suit logiquement la *libido sentiendi*. Il s'agit du « désir d'être, de se poser comme « moi » en s'opposant aux autres⁸⁵¹ ». En tant que personnage qui « s'impos[e] face au monde, se fai[t] l'égal des riches et des puissants », le fantôme peut apparaître comme (anti)héros aux yeux du lecteur. Il est le seul qui se bat contre le monde tel qu'il est hors de l'Opéra. ce désir de s'imposer face au monde s'élabore selon différentes étapes : au niveau du cercle familial, au niveau du domaine privé, au niveau de la vie publique et politique et pour finir au niveau de la poursuite d'un idéal. Le fantôme fait partie des personnages de la dernière catégorie : ceux qui poursuivent un idéal comme le Capitaine Nemo. Le fantôme repousse le monde réel parce qu'il ne lui convient pas et il désirerait montrer qu'il y a autre chose qui existe, une vérité que les personnages n'ont pas atteinte et qu'ils ne perçoivent. C'est pour cela qu'il réalise son œuvre Don Juan Triomphant qui surpasserait tout ce qui s'est fait en opéra jusqu'à maintenant. Cependant, il se rend compte que le monde n'est pas prêt à accéder à cette vérité. Le fantôme jette la mort au visage des personnages et du lecteur, mais, paradoxalement, il montre au lecteur qu'il y a autre chose que cela, qu'il peut déjouer la mort – ou du moins vivre en ayant conscience d'elle – s'il s'investit dans un but plus grand comme l'accomplissement d'une œuvre d'art. Dans cette perspective, le fantôme serait similaire au personnage de la Mort qui apparaît dans un épisode de la série des années 50/60 de la

⁸⁵⁰ *Loc. cit.*.

⁸⁵¹ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998. [En ligne]. [Consulté en novembre 2021]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/puf.jouve.1998.01>.

Quatrième dimension, dans lequel ce personnage accepte de ne pas emporter un homme s'il a bel et bien une grande œuvre à accomplir. L'art serait plus fort que la Mort.

Le fantôme est qualifié plusieurs fois de « monstre » au sens moral du terme, et, en effet, selon le point de vue des personnages qui vivent en accord avec la moralité sociale de leur époque, il est véritablement un monstre. C'est lui qui met en œuvre les pulsions humaines que la persona refoule. Il met à jour les pulsions humaines. Mais le véritable monstre n'est pas uniquement le fantôme, ou l'ombre de tout être humain, c'est l'Homme en lui-même puisqu'il est la combinaison de lui-même et de l'ombre. De ce fait, le fantôme est l'ombre, le reflet du monstre qui sommeille en chaque être humain. Le fait de le qualifier d'ombre qui suit les faits et gestes de Christine et de Raoul permet à l'auteur d'extraire le personnage de son support corporel, matériel pour le coller sur le couple, ou sur les autres personnages. Quoi que puissent faire les personnages, leur ombre les suivra toujours. Le même couple de la nouvelle *Peter Schlemihl* se retrouve en quelque sorte dans la relation Erik-Raoul, Erik-Christine, Erik-le Persan... Que ce soit l'ombre ou l'individu auquel elle se rattache, tous deux sont gris comme l'homme gris – le diable – de *Peter Schlemihl*.

Puisque les personnages rejettent le fantôme, cela fait de lui, plutôt qu'un homme sans ombre, une ombre sans homme. Ainsi, comme *Peter Schlemihl* sans ombre, Erik ne peut « trouver sa place au soleil⁸⁵² ». Cependant, si *Peter Schlemihl* ne peut trouver sa place c'est parce qu'il est l'inadapté, étant un homme sans ombre, comme les personnages du fantôme qui rejettent leur propre ombre en la personne du fantôme. Dans le cas du fantôme, il ne peut vivre sous le soleil parce que ce serait « trop horrible » de le voir à la lumière du jour. Comme le dit Christine, le fantôme est « un oise[au] de nuit⁸⁵³ » et les « oiseaux de nuit n'aiment pas à regarder le soleil⁸⁵⁴ ! ». De plus, dans la manière de Christine d'amener ses propos, le lecteur pourrait croire qu'il pourrait y avoir une concomitance entre la lueur du soleil et la mort du fantôme. Elle affirme que « la première fois qu'[elle] l'[a] vu [...] [elle a] cru qu'il allait mourir⁸⁵⁵ », et en donnant cet argument comme justification de la trop grande horreur que ce serait de voir le fantôme, elle sous-entend que cette impression serait d'autant plus vraie en voyant le fantôme au soleil, puisque son aspect de mort vivant serait beaucoup plus apparent. La lueur du soleil détruirait le secret du fantôme, l'ombre qu'il est.

⁸⁵² ROUGEMONT 2.0, *Chamisso et le Mythe de l'Ombre perdue (mai-juin 1937)* [En ligne]. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.unige.ch/rougemont/articles/1936-1938/ddr193705cs>.

⁸⁵³ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie générale française, 1959, p. 151.

⁸⁵⁴ *Loc. cit.*

⁸⁵⁵ *Loc. cit.*

Dans la nouvelle de *Peter Schelmihl* et dans *Le Fantôme de l'Opéra*, l'ombre (le diable pour le premier et le fantôme pour le 2^{ème}) autrement dit, le Mal, est mise au même niveau avec leur support, les autres personnages. Tous sont gris. Il n'y a aucune différence entre Raoul et le fantôme. Si différence il y a, c'est parce que ce dernier n'accepte pas sa propre ombre. Les deux personnages sont le reflet de l'un et de l'autre. Tous deux cèdent à la pulsion de voyeurisme et à la pulsion d'enlèvement (tentative ratée dans le cas de Raoul) envers Christine, tous deux prétendent à la main de la même femme et partagent un lien fort avec elle, tous deux sont encore des enfants (à différentes échelles) qui doivent apprendre de Christine pour devenir adultes. Raoul quitte l'enfance en volant au secours de Christine, tandis que c'est le baiser de la jeune femme sur le front d'Erik qui lui permet de résoudre sa blessure d'enfance à cause de l'abandon de sa mère. S'ils sont différents physiquement, cela peut également s'expliquer par le fait que Raoul est accepté par son environnement social car il s'y conforme, tandis que le fantôme, lui, est en rupture avec cela ; il est donc perçu comme un danger pour l'ordre des normes sociales de l'époque.

Le lecteur qui connaît l'œuvre de Gaston Leroux peut remarquer que d'autres de ses romans partagent ce thème de l'ombre, en termes jungiens, rejetée car jugée mauvaise ou inadéquate. C'est le cas de *La Double Vie de Théophraste Longuet*. Ce dernier a pour ombre le célèbre bandit Cartouche dont l'esprit prend à des moments possession de son corps pour commettre crimes et forfaits. Malgré la tentative de Théophraste pour empêcher Cartouche de le posséder, il ne parvient pas à contenir le bandit en lui. Le secret autour de l'ombre apparaît aussi dans *Le Mystère de la chambre jaune* et le *Parfum de la dame en noir* puisque Mathilde Stangerson, fascinée par Ballmeyer (ombre de Rouletabille) et Rouletabille, son fils refusent de révéler qui il est réellement. La mère n'arrive d'ailleurs pas à avouer qu'elle est la mère du garçon, ni que Ballmeyer est son père et le fils ne parvient pas à dire à sa mère qu'il sait tout. Dans le cas du *Cœur Cambriolé*, le déroulement est un peu différent des autres romans mais l'idée de l'ombre séparée du cœur et de la raison bien-pensante selon les codes de l'époque est toujours présente. Dans cette nouvelle, il est question du rapt de l'âme d'une jeune femme qui se laisse séduire par un peintre. Ce peintre n'est d'autre que celui que le voleur qui s'est approprié l'âme de la jeune femme au moyen d'un portrait fait d'elle. on peut juger que l'âme de la jeune femme est son ombre puisque cette dernière passe la soirée avec un autre homme que son mari tout en appréciant toutes ces soirées amoureuses. Cette attitude va à l'encontre des codes moraux de l'époque, et ainsi, de la persona de la jeune femme.

L'ombre représente cette partie de l'homme qu'il rejette en en faisant un personnage incarnant le mal à part entière. L'ombre devient donc le double de l'Homme et le suit jusqu'à s'unir

à ce dernier et devenir lui-même un être à part entière. La dialectique entre l'Homme et son ombre est exactement la même qu'entre l'Homme et son double. La mort de l'un mène irrémédiablement à la mort de l'autre. C'est le cas avec le fantôme qui mène à la mort l'ancien Moi de Christine et Raoul puisqu'il permet à ces deux personnages de mûrir et de quitter la sphère de l'enfance pour rentrer dans celle de l'adulte.

3.3. Le fantôme comme créateur ambigu

3.3.1. La figure du magnétiseur

Le fantôme de l'Opéra fait partie des personnages qui forment l'archétype du magnétiseur. La figure du magnétiseur illustre le fantasme de puissance absolue et la relation entre magnétiseur et magnétisé renvoie à un règne animal où la puissance sur l'autre influence la survie de chacun. De la même manière que « le serpent fixe l'oiseau d'un œil fascinateur qui l'empêche de s'échapper, le magnétiseur dépossède un autre individu de son intention, de sa volonté ou de sa conscience⁸⁵⁶ ». Le magnétisé et le magnétiseur renouent avec un ordre archaïque de l'existence, avec les forces de la nature animale. Il s'agirait d'une relation plutôt placée sous le signe du dionysiaque que de l'apollinien. Les deux individus sont donc pris dans une relation archaïque qui donne une part importante à la divinité antique puisque le « magnétiseur passe [...] pour un être quasi-divin, en communion avec les sphères cosmiques ; son art mêle la science et la magie⁸⁵⁷ ». Une telle figure n'est pas sans rappeler la figure de l'oracle ou de la Pythie. Il symbolise un « 'matérialiste magicien' ou un 'magicien matérialiste', il associe [...] la raison et l'imagination. Il aspire la vérité absolue et recherche, comme Prométhée, le feu sacré⁸⁵⁸ ». Il s'agit d'un personnage qui a soif de connaissance parce qu'il a appris tout ce que le monde terrestre avait à offrir. Il désire à présent connaître les mystères qui se placent au-delà des contingences matérielles parce que le monde matériel ne l'a pas accepté ou parce qu'il ne lui convient plus. Le fantôme essaie d'accéder à ces mystères par la musique. Le magnétiseur représente l'Homme insatiable, l'Homme qui veut surpasser l'humanité

⁸⁵⁶ HYPOTHÈSES, *Appel : le magnétisme dans la littérature (1780-1914)* [En ligne]. [Consulté le 27/05/2023]. Disponible sur :

<https://lpcm.hypotheses.org/9696#:~:text=La%20m%C3%A9taphore%20du%20serpent%20et,volont%C3%A9%20de%20sa%20conscience>.

⁸⁵⁷ REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764.

[Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 549.

⁸⁵⁸ *Loc. cit.*

pour accéder à un nouveau statut, comme Prométhée a dépassé sa condition en s'opposant aux dieux Olympiens et en s'abrogeant leur pouvoir.

Le magnétiseur est un individu qui est passé de l'autre côté du miroir de la condition humaine et dont il peut revenir à chaque fois qu'il le désire. Le magnétisme est ce « miroir qui renvoie à l'homme un reflet dont il ne connaît pas ou guère l'existence. Le miroir [...] représente [...] l'instrument [...] utilisé à des fins artistiques, l'œil humain et l'Autre [...] et le paraître, source de faux-semblants⁸⁵⁹ ». Le magnétiseur a accédé à une double vision qui le renseigne sur la conception de la réalité. Elle dépend de plusieurs facteurs qui peuvent paraître contradictoires mais qui ne font qu'un. L'œil humain donne à voir le monde d'une certaine manière, la plus commune, tandis que l'Autre renseigne sur le monde à un niveau supérieur de la connaissance humaine. Le paraître, quant à lui, renseigne sur les illusions du monde et la manière dont ces dernières le constituent et sont parfois nécessaires pour en renvoyer une image plus douce. Le monde, qui n'a pas de sens au départ, acquiert par un système de visions multiples qui se déroulent selon des étapes. En plus de dévoiler une vérité sur le monde, ce miroir dont il est question révèle quelque chose sur l'Homme puisqu'il est « symbole de l'inconscient et de sa duplicité⁸⁶⁰ ». Le traverser signifie donc traverser les fantasmes, les pulsions et les refoulements de l'Homme.

Le magnétiseur choisit un individu pour partager cette connaissance de l'Absolu à qui il « insuffle[ra] des connaissances qui lui étaient jusque-là inconnues⁸⁶¹ » durant le « sommeil magnétique [durant lequel] le somnambule ne fait qu'un avec son magnétiseur qui guide ses actes⁸⁶² ». Dans cette relation que le magnétiseur met en place, le langage est autre. La communication s'établit entre deux esprits, elle est « abstraite et intellectualisée [et] correspond davantage au langage du rêve qu'à celui de la veille⁸⁶³ ». Les yeux ont un rôle important pour que le magnétisme opère. Il s'agit d'un détail qui rapproche le fantôme du magnétiseur. Les personnages insistent sur ces yeux qui ne brillent que dans le noir et qui reste éteint le jour. L'éclipse du regard effraie parce que la surveillance est constante et ne donne aucun moyen de la réparer. L'absence du regard du fantôme plonge dans l'incertitude puisque les personnages se demandent s'ils sont bien regardés. En pleine nuit, l'incertitude pèse sur la présence du fantôme. Des lueurs sont faciles à

⁸⁵⁹ REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 550.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 551.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 553.

⁸⁶² *Loc. cit.*

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 554.

imaginer pour un individu qui est tiré du sommeil. Dans le cas de Raoul, il croit avoir vu le fantôme, puis finalement, il se demande si ce n'est pas lui qui a imaginé les yeux. Le voyeurisme du fantôme peut à tout moment être présent tout en demeurant invisible. Les yeux du magnétiseur « obsèdent et troublent par leur puissance⁸⁶⁴ ». Les yeux d'Erik possèdent cette puissance. Ces derniers sont qualifiés d'« yeux de braise » par Christine qui leur attribue une valeur démoniaque. Il s'agit du regard du grand prédateur infailible qu'est la Mort qui opère une surveillance constante sur les êtres pour ne pas manquer son rendez-vous avec chacun d'eux. Cette omniprésence du regard rappelle la présence ininterrompue du magnétiseur dans l'esprit du magnétisé. Ce dernier sonde de fond en comble l'inconscient de sa victime. Le fantôme sait, absolument, tout des faits et gestes de Christine. Il le confirme lui-même « je suis partout où vous êtes Christine⁸⁶⁵ ». La force du magnétiseur réside dans sa capacité d'infiltration dans la sphère privée et familière il guérit en créant l'illusion. Le fantôme parvient à récolter des informations personnelles sur le passé de Christine, assez pour se faire passer pour l'ange promis par son père et a réussi à guérir sa perte de chant et de goût pour la vie en créant l'illusion qu'il est l'être divin envoyé par le père de la jeune femme.

« Les 'yeux fantôme' du magnétiseur⁸⁶⁶ » révèlent son appartenance à une dimension supérieure. Il s'agit d'un être presque surnaturel, « comparé à un revenant construisant une sorte d'automate, doté d'une enveloppe humaine⁸⁶⁷ ». Le fantôme veut faire de Christine sa femme et le vecteur de son art idéal puisqu'il lui inculque ses techniques de chant. Quand le fantôme lui annonce qu'elle « n'en [est] pas encore à cette musique-là⁸⁶⁸ », en parlant de sa composition, l'adverbe « encore » sous-entend l'idée qu'elle sera un jour à ce niveau et qu'il s'agit donc du but du fantôme de conduire la jeune femme jusque-là. Christine peut donc apparaître comme automate dans la mesure où elle est hypnotisée par le fantôme dans un certain but et parce qu'elle devient l'œuvre d'art, à l'instar de Psyché, du fantôme qui a sculpté sa voix comme Pygmalion a sculpté le corps de sa statue.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 554.

⁸⁶⁵ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 156.

⁸⁶⁶ REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 575.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 575.

⁸⁶⁸ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 170.

Le magnétiseur est un « ‘homme de l’art’ [...] comme ‘art’ et comme ‘artifice’. Il manie le psychisme avec habileté et génie, mais souvent pour faire de l’autre sa chose⁸⁶⁹ ». L’artifice est un « procédé d’imitation inventé pour créer l’illusion de la réalité⁸⁷⁰ » dans le cadre de la peinture et du théâtre. La chambre des supplices est un exemple parfait d’artifice. Le magnétiseur constitue une « ‘œuvre d’art totale’ : il fait intervenir le pouvoir hypnotique de son regard perçant, envoûte de sa voix pénétrante [...] les forces supérieures et invisibles qui régissent l’être. La vue, l’ouïe, le toucher et le sixième sens (la clairvoyance, l’intuition) sont les quatre chemins qu’il emprunte pour parvenir à son but⁸⁷¹ ». la relation du magnétiseur et du magnétisé, comme la relation entre le fantôme et Christine, est de nature érotique que ce soit avoué ou non. Dans cette relation « se manifestent la volonté de puissance et le désir de posséder l’autre à la fois en tant qu’être et en tant qu’objet sexuel⁸⁷² ». Le rêve prosaïque du fantôme laisse suggérer cette dimension érotique : « je veux avoir un appartement tranquille, avec des portes et des fenêtres ordinaires et une honnête femme dedans, comme tout le monde⁸⁷³ !... ». L’affirmation de Christine : « l’âme de la Voix habitait ma bouche et y soufflait l’harmonie » rappelle la relation entre un autre magnétiseur – Svengali – et sa victime – Trilby qui s’inspire de la relation réelle entre le compositeur Nicolas-Charles Bochsa et la soprano Anna Bishop. L’illustration de Svengali en araignée illustre qu’entre les mains d’un magnétiseur l’art se transforme en un acte de prédation et en prison. Le fantôme réduit le monde des personnages à l’Opéra et réduit les limites de leur perception à sa vision des choses. Les personnages deviennent des composantes du fantôme.

Le magnétiseur « converse avec les morts ou voit l’avenir⁸⁷⁴ », dans le cas du fantôme il converse avec la Mort et l’inconscient de l’Homme qui s’illustre sous diverses formes mythiques que le fantôme côtoie. Le magnétiseur est perçu comme un être malfaisant, satanique, comme c’est le cas du fantôme. Il « ressemble à un ange déchu qui s’est brûlé les ailes en voulant toucher les sphères divines. [...] il est condamné, mais ne meurt pas consumé par les flammes, sur le bûcher. Il

⁸⁶⁹ REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d’E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 563.

⁸⁷⁰ CNRTL, *Définition de ARTIFICE* [En ligne]. 2012. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/artifice>.

⁸⁷¹ REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d’E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 563.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 564.

⁸⁷³ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l’Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 292.

⁸⁷⁴ REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d’E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 564.

est contraint de périr, victime de son propre génie⁸⁷⁵ ». Le magnétiseur fait de l'art un artifice qui lui permet d'assouvir ses désirs, et lui-même passe d'artiste à charlatan. Il s'agit d'un terme employé par Raoul pour qualifier Erik. « Il éprouv[e] [...] le besoin d'injurier Erik. Il cria par trois fois à haute voix : 'Charlatan !... Charlatan !... Charlatan !...' »⁸⁷⁶ ». selon le CNRTL, un charlatan est « une personne habile qui trompe sur ses qualités réelles et exploite la crédulité d'autrui pour s'enrichir ou s'imposer⁸⁷⁷ ». Le fantôme correspond à cette définition puisqu'il ment sur son identité aux directeurs de l'Opéra afin d'obtenir de l'argent de leur peur, et il ment également sur son identité à Christine pour s'imposer à elle. Cependant, ce serait réduire le personnage de ne voir qu'un simple charlatan en lui.

Le magnétiseur est « l'archétype de la figure du séducteur⁸⁷⁸ » comme l'illustre le joueur de flûte de Hamelin qui hypnotise des rats puis des enfants. Comme Orphée lui-même, il parle à tous les règnes que ce soit animal ou humain. Le fantôme en tant que magnétiseur est un chasseur dont « la séduction [...] permet la réalisation imaginaire d'un [fantasme] du rapt, d'un désir de voyage obscur, d'un enlèvement, départ avec un inconnu pour l'inconnu, appel de l'ailleurs indéterminé, de la fuite, de l'aventure, de la liberté⁸⁷⁹ ». Erik reprend lui-même l'archétype du séducteur, le personnage de Don Juan, dans son œuvre et se revendique comme étant ce dernier : « Moi, je suis un type dans le genre de Don Juan⁸⁸⁰ ».

Le magnétiseur est également l'ombre de l'artiste, lorsque ce dernier embrasse sa part sombre. L'artiste est destiné à apporter une structure au monde, à en dévoiler les mystères en présentant différentes façons de l'aborder. Lorsque l'artiste se fait magnétiseur, il oblige sa victime à ne voir que son monde à lui. Son narcissisme prend le pas sur tout. Il n'est ouvert qu'à l'autre pour mieux exister à travers lui. « Le Moi de l'artiste se reflète narcissiquement dans l'objet qu'il aime⁸⁸¹ ». La victime du magnétiseur devient « le miroir dont il a besoin pour construire son identité

⁸⁷⁵ REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 601.

⁸⁷⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 184.

⁸⁷⁷ CNRTL, *Définition de CHARLATAN* [En ligne]. 2012. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/charlatan>.

⁸⁷⁸ MONTANDON, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 148.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁸⁸⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 172.

⁸⁸¹ REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 629.

esthétique⁸⁸² ». A travers Christine, le fantôme voit l'homme qu'il pourrait devenir. Il en trace les contours lorsqu'il affirme qu'il ne lui a « *manqué que d'être aimé pour être bon ! Si [elle] [l']aimai[t], [il] serai[t] doux comme un agneauux*⁸⁸³ ». L'artiste possède la capacité à s'extraire d'un corps qui le dérange et de franchir les frontières matérielles de la psyché, en particulier pour le magnétiseur qui se projette dans l'autre par l'esprit. Le fantôme parvient à se délester de son corps en devenant la Voix et en le dissimulant à la vue de tous. Par son omniprésence, sa voix remplace son corps. Il est capable de devenir uniquement un phénomène sonore, un chant et peut donc exploiter entièrement le potentiel de la musique sur les personnages. D'une part, « la musique, reflet de l'âme, représente aussi bien les démons intérieurs et les vices que la pureté de l'âme et la beauté de la nature⁸⁸⁴ », d'autre part le fantôme sonde et remue l'inconscient des personnages par la musique. Il modifie leur perception de la réalité, comme c'est le cas pour la Carlotta, par le chant. La musique est tout aussi ambivalente que l'être humaine ; il suffit de voir qu'elle a été incarnée tour à tour par des figures positives mais aussi négatives. Apollon, Orphée pour le positif, les sirènes, le joueur de flûte de Hamelin pour le négatif. Si le fantôme est capable de séduire, c'est en partie grâce à son talent musical. La musique engendre le désir et la tentation et peut mener à une transe qui sort du réel la victime et l'enferme dans une illusion.

L'inspiration donnée par la magnétiseur pourrait être similaire à celle offerte par une muse à un poète. Cependant, au lieu d'apporter un événement nouveau dans la vie du magnétisé, le magnétiseur ne fait que refléter quelque chose de l'ordre de l'inconscient collectif ou personnel au magnétisé, de telle sorte à ce que la victime soit assez fascinée et intriguée par le message du magnétiseur pour entrer dans ce monde enfoui mais connu depuis toujours. En ce sens, le magnétiseur se situe entre le fantôme et l'œuvre d'art. C'est en cela qu'il est comparable à l'opéra. En tant que fantôme, le magnétiseur fait entrevoir le monde de l'inconscient du magnétisé ; en tant qu'œuvre d'art influence la réalité et lui donne une autre forme dans la vue du magnétisé afin de lui en révéler les mystères. Comme Charon, il plonge la magnétisé dans les profondeurs de l'inconscient et des mystères du monde, de l'existence. C'est exactement le même processus qui se déroule sur la scène de l'opéra. Cette dernière présente le spectacle d'un autre monde, un monde illusoire qui ne

⁸⁸² REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 629.

⁸⁸³ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 281.

⁸⁸⁴ REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 281.

peut obligatoirement avoir comme modèle uniquement le monde réel. Ainsi, les spectateurs se reconnaissent dans ce spectacle tout en ayant conscience d'être devant une création, et non la réalité. L'opéra dévoile des mystères sur le monde et la condition humaine comme le fait le magnétiseur, par le biais de la création, de l'illusion, tous deux savent parler du général d'après le particulier et vice-versa et tous deux savent exercer le même pouvoir de fascination. Le magnétiseur est intrusif, il utilise des informations personnelles, souvent provenant de l'inconscient de sa victime comme des fantasmes ou des peurs pour mieux la contrôler. Le fantôme agit comme tous les magnétiseurs. Sa façon de faire est comparable à celle que le magnétiseur d'une autre œuvre emploie : Drosselmeier de *Casse-Noisette*. Pour séduire Marie, au prénom qui signifie autant que celui de Christine, l'innocence, Drosselmeier cherche à atteindre ce qui la définit au plus profond d'elle-même : son inventivité et sa sensibilité. Dans le cas du fantôme, ce dernier apprend que Christine possède encore une âme d'enfant impressionnable et crédule. Il exploitera donc sa naïveté. De même que Drosselmeier, le fantôme découvre que « le recours au merveilleux agit très efficacement dans le psychisme⁸⁸⁵ » de Christine. C'est pourquoi, il organise une scène mystique dans le cimetière de la ville natale de la jeune femme qui la replonge dans l'univers de son enfance. Un univers où les vieux contes bretons ont leur place, où « dans[ent] les korrigans, sur la bruyère, au clair de lune⁸⁸⁶ ». En plus de faire revivre le souvenir de son père, le fantôme plonge Christine dans l'histoire que son père lui contait :

La petite Lotte pensait à tout et ne pensait à rien. Oiseau d'été, elle planait dans les rayons d'or du soleil, portant sur ses boucles blondes sa couronne printanière. Son âme était aussi claire, aussi bleue que son regard [...] elle aimait, par-dessus toutes choses, entendre en s'endormant l'Ange de la musique⁸⁸⁷.

Si le fantôme reproduit l'univers d'enfance de Christine par son chant et son art, il réalise également l'œuvre de son père. Le lecteur a bien compris que la petite Lotte n'était d'autre que Christine pour le père de celle-ci. Ainsi, en se faisant passer pour l'Ange de la musique dont il est question, le fantôme inscrit, donne une forme aux paroles du père, destinées à ne rester qu'un conte

⁸⁸⁵ REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 587.

⁸⁸⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 69.

⁸⁸⁷ *Loc. cit.*

oral. Il transforme ce conte en une œuvre d'art. Il l'actualise comme pour le faire vivre réellement à Christine. La parole du père devient performative grâce au fantôme. Le fantôme recrée un univers féérique qui permet à Christine « l'extériorisation des angoisses et des peines qui pourraient troubler [son] évolution psychique⁸⁸⁸ » en tant que femme-enfant.

Certes, lorsque le magnétiseur mène à l'extériorisation des angoisses, il est un personnage positif. Mais cet aspect peut vite devenir négatif puisque la victime du magnétiseur peut se retrouver enfermée dans un monde d'illusion qui l'empêcherait d'évoluer en dehors de ce monde. Ce qui est effrayant avec le personnage du magnétiseur et du fantôme en tant que tel c'est leur aptitude à réussir à faire de l'humain un individu « automatisé⁸⁸⁹ » et leur capacité à « humanis[er] l'inerte⁸⁹⁰ ». Tous deux renversent les repaires de l'Homme et lui prouvent qu'ils sont au-delà de lui, quasi-divins. Ils dévoilent la vulnérabilité de l'Homme, à savoir qu'il n'a pas de prise véritable sur sa vie puisqu'il ne peut connaître son avenir et ne peut empêcher certains événements qui le touchent. Il réduit l'Homme à l'impuissance, une impuissance qui peut s'introduire dans la sphère privée comme l'illustre l'exemple de Drosselmeier avec Marie, ou celui du fantôme avec Christine. Le comportement du magnétiseur relève de « celui de l'enfant, dont le fantasme est de faire parler ses jouets et de les animer⁸⁹¹ ». Dans ce cas, tout enfant est artiste et l'artiste est celui qui n'a pas perdu cette part d'enfance en lui et qui a transformé son enfant-créateur en principe de création, en pulsion d'imagination. Au lieu d'animer des objets qu'il voit comme une prolongation de lui-même, l'enfant qui demeurera artiste produit ses propres continuations, confectionne ses œuvres à lui. La magnétiseur, lui, fera des autres ses œuvres comme s'il était resté un enfant qui n'avait pas passé le stade des jeux pour enfants. Le magnétiseur a besoin de se reconnaître dans les autres pour se reconnaître lui-même et exister, de même que la victime magnétisée a besoin du magnétiseur pour vivre.

Entre le magnétiseur et le magnétisé, « se crée [...] une relation d'identification et [...] d'assimilation ». Le créateur veut posséder l'homme « en le plongeant dans un univers atemporel et dépourvu de repères⁸⁹² ». C'est exactement ce que met en place le fantôme dans l'Opéra. Les

⁸⁸⁸ REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 636.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁹⁰ *Loc. cit.*

⁸⁹¹ *Loc. cit.*

⁸⁹² REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 25.

personnages sont enfermés dans un lieu atemporel et ne possèdent plus les repères de la réalité. Ils sont obligés de se calquer sur les repères que le fantôme a lui-même institué et ne peuvent élaborer leur propre vision du monde. Tout comme Drosselmeier, le fantôme se montre autre par la relation magnétique qu'il met en place avec les autres personnages. Drosselmeier se montre en hibou à Marie, tandis que le fantôme se montre tantôt comme fantôme, comme ange, comme la Mort Rouge aux personnages. De cette manière, les personnages « ne distingue[nt] plus ce qui est réel de ce qui est factice⁸⁹³ ».

Le magnétiseur illustre l'Homme en quête d'identité qui se traduit, selon les termes de Jacques Lacan, par un besoin de reconnaissance. L'Autre agit comme un miroir qui reflète une image de notre Moi, une image que le Moi tient pour réelle. Cependant, cette manière de se reconnaître en autrui peut conduire à une forme d'aliénation du sujet. L'autre est ce dans quoi le sujet s'identifie et s'éprouve en premier. Christine s'éprouve dans le fantôme, elle se façonne tout d'abord dans le chant du fantôme. Elle affirme elle-même cette aliénation, lorsqu'elle dit à Raoul que « l'âme de la Voix habitait [sa] bouche et y soufflait l'harmonie⁸⁹⁴ ». Il y a aliénation également avec la Carlotta et le fantôme puisque cette dernière est persuadée que c'est elle qui a produit le chant du crapaud alors que c'est le fantôme qui possédait sa gorge par son talent de ventriloque. Elle va même jusqu'à devenir « fille de l'enfer⁸⁹⁵ ». L'origine démoniaque du fantôme se diffuse sur la Carlotta, l'image qu'il projette sur elle fonctionne comme un miroir.

⁸⁹³ REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>, p. 25.

⁸⁹⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 153.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 107.

3.3.2. Langage cosmique et voile de Maya

L'art du fantôme est à la fois un art de l'esprit et de l'ordre de l'artisanat que le couple Hypnos/ Héphaïstos illustre à la perfection. Le fantôme produit des images mentales de l'ordre du simulacre qui plonge dans un monde d'illusions – comme le rêve – les personnages. C'est cette manipulation des images mentales qui rapprochent le fantôme d'Hypnos. Le fantôme donne à voir aux personnages des images de l'ordre des contes de fées, de la féerie comme le dit si bien le Persan. Erik fait de ces images un réel spectacle, comme c'est le cas du crapaud qui sort de la bouche de la Carlotta. Il transforme une métaphore en illusion. Le narrateur reproduit le même effet que le fantôme sur le lecteur. En lisant ce passage du crapaud, le lecteur ne peut s'empêcher de penser au conte *Les Fées* et d'imaginer un crapaud sortir de la gorge de la Carlotta. En reproduisant le même effet que le fantôme grâce à ces images, le narrateur devient son double.

Le fantôme donne vie à certaines images, comme les sirènes grâce à l'artisanat ou la mécanique. Il donne une forme matérielle à des images mythiques, « la nature même de son travail met donc le créateur Héphaïstos en relation avec le monde des simulacres et des songes, où évolue Hypnos⁸⁹⁶ ». Comme c'est le cas d'Hypnos et d'Héphaïstos, le fantôme partage un lien paradoxal avec ses créations puisqu'il crée la beauté et la vie alors que son apparence exprime la peur de la mort. Le fantôme est un poète, il donne aux images qu'il s'approprie une plus grande ampleur qui permet à « un cosmos particulier⁸⁹⁷ » de se cristalliser autour de cette dernière. Un cosmos qui constitue l'imaginaire de son monde et qui plonge les personnages qui le peuplent vers une direction spécifique. « Le poète donne à l'objet réel son double imaginaire, son double idéalisé. Ce double idéalisé est immédiatement idéalisant et c'est ainsi qu'un univers naît d'une image en expansion⁸⁹⁸ ». Le fantôme redouble des figurines mythologiques, des personnages de fiction et des éléments de la vie réelle. Au sein de son Opéra, l'existence devient un labyrinthe où les jeux de reflets occupent une part importante. Lui-même devient le reflet de plusieurs corps bien qu'il ne se regarde jamais dans un miroir dont il se préserve de la moindre présence dans son antre. Le fantôme

⁸⁹⁶ ROPARS, Jean-Michel, Hypnos et Héphaïstos : le cerveau et le créateur. [En ligne]. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2013, n°2, pp. 145-171. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2013_num_1_2_7013.

⁸⁹⁷ BACHELARD, Gaston, *Le Droit de rêver*, [En ligne]. Paris, Les Presses Universitaires de France, 1970. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/droit_de_rever/droit_de_rever.pdf, p. 182.

⁸⁹⁸ *Loc. cit.*

redouble la Mort Rouge, Don Juan, Othello et Desdémone puisqu'il incarne ces rôles à travers sa représentation sociale ou à travers son chant. Il idéalise ces rôles en les incarnant véritablement dans son monde. C'est comme s'il donnait à ces personnages une existence effective au sein de son monde, de la même manière qu'un acteur donne vie à un personnage en l'incarnant sur scène. La première vie donnée à un personnage est l'auteur, mais l'acteur l'incarne à un rang différent et complémentaire que l'auteur. Le fantôme est un personnage qui contrôle la vie, la mort et l'image des personnes et des objets au sein de son monde. Le fantôme donne un double matériel des contes de fées et aux métaphores comme le montre le crapaud dans la gorge de la Carlotta.

Le fantôme est aussi un personnage qui double les figures mythologiques, puisqu'il est explicitement comparé à Charon et à Orphée. Le fait qu'il vive « sous la terre » et qu'il enlève Christine, en lui accordant la promesse de pouvoir remonter après un certain nombre de jours passés dans les sous-sols, rappelle Hadès. Il est aussi proche de Marsyas par rapport à son manque de peau et par rapport à son lien à Apollon. Le fantôme entretient un lien avec Apollon puisqu'il se tient à une corde de la lyre du dieu de la musique, il se tient dans son ombre comme si le fantôme était l'ombre même d'Apollon puisque la laideur du fantôme l'empêche d'être l'égal d'Apollon. Cette relation rappelle celle qui rapproche Marsyas et Apollon, tous deux artistes. Au cours d'un duel visant à prouver que l'un est plus fort que l'autre, Marsyas perd et se fait écorcher sur ordre d'Apollon parce qu'il était en rupture avec l'art de ce dernier. Tout comme Marsyas, le fantôme est en rupture avec l'art approuvé à son époque et est un écorché. Il est la figure du marginal qui ne peut être accepté par l'ordre ou la société établie. « L'image est nouvelle, toujours nouvelle, mais la résonance est toujours la même [...] une simple image est un révélateur de monde⁸⁹⁹ ». En incarnant ces figures mythologiques qui délivrent un message sur l'humanité, le fantôme devient lui-même porteur de message sur l'humanité. En étant poète, le fantôme devient « la parole de ce macro-anthropos qu'est le corps monstrueux de la terre. Dans les rêveries cosmiques primitives, le monde est corps humain, regard humain, souffle humain, voix humaine⁹⁰⁰ ». Le fantôme puise son matériel de création dans l'inconscient baigné de tous les fantasmes et toutes les peurs archaïques. Il confronte les personnages à un monde archaïque, il rétablit le lien primitif entre l'Homme et la terre,

⁸⁹⁹ BACHELARD, Gaston, *Le Droit de rêver*, [En ligne]. Paris, Les Presses Universitaires de France, 1970. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/droit_de_rever/droit_de_rever.pdf, p. 208.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 192.

l'Homme et le monde, l'Homme et le cosmos. Il retisse ces liens en mettant au jour « des mots cosmiques, des images cosmiques⁹⁰¹ » qui « constitu[ent] un cosmos de la parole⁹⁰² ».

Le fantôme double également les éléments du réel. Il fait naître un univers en doublant une forêt du Congo dans sa chambre des supplices. Une forêt qui se trouve déclinée en plusieurs images grâce aux miroirs. Cet univers dans lequel le fantôme emprisonne ses victimes n'est irréel, illusoire, que selon la perception des personnages. Il devient autre parce qu'il est le double d'un réel que les personnages connaissent bien, mais il est étrange parce qu'il est un double qui révèle quelques infidélités. Ces infidélités : le fait que la forêt soit dans une chambre, le fait que les arbres ne soient pas réels et que tout n'est qu'un simulacre rend cette forêt de l'ordre de l'inquiétante étrangeté. Au lieu de faire naître le rêve comme certains poètes, le fantôme explore une autre part de l'inconscient, plus sombre que l'espace du rêveur. Cette forêt devient cosmique puisqu'elle exprime une émotion qui peut toucher tout le monde, cette sensation que le familier devient anormalement étrange alors qu'il est censé être connu au quotidien. « Par la cosmicité d'une image nous recevons donc une expérience du monde⁹⁰³ ».

Le fantôme double la figure de Dédale et du Minotaure puisqu'il est un architecte : il a participé à la création de l'Opéra et c'est lui-même qui a installé les passages secrets de l'Opéra et qui a construit la chambre des supplices. Par le passé, il a été engagé par le Sultan pour construire des pièces dans son palais, dont une, le concept de la chambre des supplices, pour divertir la petite Sultane. Comme Thésée qui est parti en chasse du Minotaure, le fantôme a fabriqué des mécanismes qui traquaient les condamnés à mort dans cette salle. Le fantôme a doublé à plusieurs reprises la figure du Minotaure en plaçant les victimes dans ce rôle. Le Persan et Raoul furent également mis à cette place. Seulement, le lecteur sait qu'à ce moment-là, le sort qui attend les deux victimes est injuste. Il peut alors se dire que le véritable monstre, le vrai Minotaure enfermé dans son labyrinthe c'est le fantôme. Le fantôme possède donc cette double identité : créateur-destructeur. Il partage cette même ambivalence avec Dédale puisque ce dernier a accepté de travailler avec « les désirs troubles du côté de la féminité et de la bestialité⁹⁰⁴ ». Si Dédale a construit une vache en bois, c'était

⁹⁰¹ BACHELARD, Gaston, *Le Droit de rêver*, [En ligne]. Paris, Les Presses Universitaires de France, 1970. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/droit_de_rever/droit_de_rever.pdf, p. 197.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 194.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 184.

⁹⁰⁴ DANCOURT, Michèle, Chapitre premier : Le mythe antique de Dédale et Icare. In *Dédale et Icare : Métamorphoses d'un mythe*. [En ligne]. Paris, CNRS Éditions, 2002. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://books.openedition.org/editions-cnrs/4916>.

pour dissimuler Pasiphaé afin qu'elle comble son désir interdit. Le fantôme, lui, a également obéi à une femme – la sultane – pour combler les désirs de violence et de domination de cette dernière, malgré la souffrance qu'il devait faire subir. L'existence de Dédale, comme celle du fantôme, illustre la nécessité de l'artéfact et de l'artisanat pour déjouer le réel et le transformer. Ils concurrencent tous deux la divinité sur le plan de la création. Ils montrent qu'il n'y a nulle magie, nulle féerie, nul fantastique, et que tout n'est qu'illusion, art, artisanat et artifice. C'est par la technique que Dédale a transformé Pasiphaé en vache et c'est par la technique que le fantôme a métamorphosé une simple chambre en une forêt du Congo.

Bien que le fantôme soit destructeur, il transforme certains personnages et le lecteur, comme le fait le poète. « Pour chaque être inventé, le poète fait naître un sujet inventant. Il délègue sa puissance d'inventer à l'être qu'il invente. Nous entrons dans le règne du je cosmisant⁹⁰⁵ ». En donnant l'opportunité à Christine d'imaginer son visage ou d'imaginer la scène d'Othello qu'elle chante avec le fantôme, il rend Christine poète, sujet inventant. Il lui permet d'accéder au pouvoir de création. Il la place en position de sujet inventant. Comme c'est le cas avec ses inventions. Il permet aux personnages d'atteindre le stade de je inventant puisque le fantôme les laisse libre sur l'interprétation de sa personne. Les personnages sont libres d'inventer ce qu'ils veulent au sujet du fantôme. Les directeurs peuvent croire que c'est un maître-chanteur, Raoul pouvait croire qu'il ne s'agissait que d'un rival, Christine pouvait croire qu'il s'agissait de son ange de la musique et les autres peuvent penser que c'est un vrai fantôme. Du fait du mystère et des agissements des fantômes, les personnages qui cherchent des réponses sur le fantôme le créent de la manière qu'ils le veulent, ils deviennent créateurs de ce dernier. À partir du moment où les personnages cherchent à découvrir la vérité sur le fantôme, ils refusent à ce pouvoir de création. Le pouvoir magnétique du fantôme n'entre pas en contradiction avec cette liberté d'invention qu'il accorde aux autres personnages parce que le fantôme est lui-même un artiste, un je inventant et son art passe par le magnétisme.

Selon Gaston Bachelard, pour « participer à l'existentialisme du poétique, il faut renforcer l'union de l'imagination et de la mémoire. Pour cela, il faut se débarrasser de la mémoire historique qui impose ses privilèges créatifs⁹⁰⁶ ». En isolant l'Opéra dans un temps qui n'appartient qu'à lui et dans une Histoire humaine uniquement rythmée par la création poétique et par l'imaginaire, éloignée

⁹⁰⁵ BACHELARD, Gaston, *Le Droit de rêver*, [En ligne]. Paris, Les Presses Universitaires de France, 1970. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/droit_de_rever/droit_de_rever.pdf, p. 211.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 125.

de tout aspect social, politique et historique, le fantôme participe à l'existentialisme du poétique. L'Opéra apparaît comme un monde qui se situe hors de toute réalité avec sa propre temporalité, sa propre géographie et ses propres règles. Ce n'est pas « une mémoire d'histoire mais une mémoire de cosmos⁹⁰⁷ » qui vit chez les personnages et le lecteur, tandis qu'avec le narrateur l'aspect historique est plus présent puisqu'il mentionne les événements de la Commune. Le fantôme fermait son lieu de création, le narrateur l'ouvre au public et dévoile le pouvoir de l'invention et de l'illusion.

Le poète œuvre contre l'illusion imposée par Maya la négative. Elle est le principe de l'illusion même. Une illusion qui permet aux dieux de maintenir les individus prisonniers de la crainte et d'une ignorance métaphysique. Ces derniers créent en l'Homme « une certaine méconnaissance de sa nature profonde. L'être humain oublie par Maya sa propre essence intérieure, il oublie [...] le fondement ultime de l'univers⁹⁰⁸ ». En faisant accéder les personnages à ce stade archaïque qu'est l'inconscient, le fantôme les rapproche de leur essence intérieure. L'illusion qu'il crée converge vers ce chemin et n'est donc pas du même ordre que celle de Maya. L'aveuglement de Maya négative pèse sur l'individu, celui du fantôme l'éloigne du réel qui n'a pas de sens et le plonge dans un univers esthétique qui peut le divertir ; dont le sens étymologique signifie « détourner quelqu'un de quelque chose ». Si les personnages du roman avaient respecté les mystères du fantôme, cette illusion ne se serait pas avérée négative ; par exemple, Mme Giry qui a toujours respecté les secrets du fantôme n'a jamais eu un mauvais traitement de la part de ce dernier. Cependant, le fantôme partage quelques similarités avec la Maya négative puisqu'il est, comme elle, « faiseur[r] d'illusion [négative], désorganisant, anarchisant », il plonge les personnages dans une peur qui les désorganise psychologiquement. Il se bat contre toute forme de domination. Le seul qui peut imposer le pouvoir dans l'Opéra, c'est lui. Comme Don Juan, il ne semble accepter aucun maître.

Tout poète, tout artiste, dont le fantôme, a compris que la réalité n'avait pas de sens, que « l'ordre du monde [était] agencé de manière à tromper l'humanité et à l'égarer sur des voies sans issue⁹⁰⁹ ». Par leur création, ils vont donc trouver, fabriquer un sens au monde et plonger par l'admiration, la lecture, l'illusion de leurs œuvres l'individu qui aura été rassuré sur le sens du

⁹⁰⁷ BACHELARD, Gaston, *Le Droit de rêver*, [En ligne]. Paris, Les Presses Universitaires de France, 1970. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/droit_de_rever/droit_de_rever.pdf, p. 126.

⁹⁰⁸ PARRET, Herman, *Histoires et images du voile de Maya*, [En ligne]. Colloque International : Système du voile : transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain, Torino, 29/30 octobre 2013. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <http://www.hermanparret.be/media/recent-articles/254.pdf>, p.2.

⁹⁰⁹ *Loc. cit.*

monde. Il pourra croire à ce sens artificiel qui est plus facile à croire que le non-sens du monde. L'individu pourra alors s'ériger en tant que tel et agir sur sa vie, construire quelque chose.

Mais Maya n'a pas qu'une facette négative. Dans son aspect positif, elle est une aide pour les artistes. Dans sa forme positive « elle est la force des artisans mythiques producteurs de forme, et également l'inspiration du poète⁹¹⁰ ». Maya la négative, « est un instrument de maléfice, faiseuse d'illusions, désorganisant, anarchisant [...] maya la positive est constructive, mesurante, créatrice, Dionysos et Apollon⁹¹¹ ». Quand le voile de Maya se place du côté de Dionysos, c'est un voile « déchiré en lambeaux devant le mystère de l'Un originaire, c'est l'extrême volupté et le désir destructeur qui règne⁹¹² ». Dans le cas du fantôme, le voile se déchire lorsque l'illusion qu'il avait de vivre une vie avec Christine se révèle impossible. C'est à partir de ce moment que son désir de destruction est à son acmé. C'est un désir qui a germé en lui à partir du moment où sa mère l'a rejetée pour son apparence. Lorsque le voile est du côté d'Apollon, il est « une superbe image divine du *principium indiuiduationis* et son expression la plus sublime. Ses gestes et son regard montrent le plaisir et toute la beauté de l'apparence⁹¹³ ». Le chant du fantôme se place de ce côté. Pour Schopenhauer, il faut que l'individu transgresse le voile de Maya et qu'il l'emporte sur le monde des apparences. Il faut transcender cette illusion. Pour Nietzsche, il faut incorporer Maya afin qu'il y ait art.

La particularité du monde que présente Maya est que l'individu est incapable de dire s'il existe ou non. Le monde du fantôme est aussi construit sur un principe d'incertitude comme l'illustre la réaction de Raoul : « Que croire ? Que ne pas croire avec un pareil conte de fées ? Où finit le réel, où commence le fantastique ? Qu'a-t-elle vu ? Qu'a-t-elle cru voir⁹¹⁴ ? ». Le lecteur se trouve aussi plongé dans la même incertitude par les propos du narrateur. Ce dernier annonce dès le début que le fantôme « existe en chair et en os⁹¹⁵ », mais il n'arrête pas tout au long du roman de le présenter comme un fantôme. Le narrateur rapporte même la description du fantôme comme possédant « une

⁹¹⁰ PARRET, Herman, *Histoires et images du voile de Maya*, [En ligne]. Colloque International : Système du voile : transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain, Torino, 29/30 octobre 2013. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <http://www.hermanparret.be/media/recent-articles/254.pdf>, p. 2.

⁹¹¹ *Loc. cit.*

⁹¹² *Ibid.*, p. 6.

⁹¹³ *Loc. cit.*

⁹¹⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 184.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

tête de feu⁹¹⁶ » « à hauteur de tête, mais sans corps⁹¹⁷ ». Le lecteur ne sait donc pas quelle hypothèse croire et laquelle ne pas croire.

Le voile de Maya fait vivre l'individu dans des sphères multiples et contradictoires : dans l'histoire, dans le devenir, dans le non-être, comme si l'univers dans lequel vit l'individu n'avait aucune unité. L'Opéra du fantôme se révèle comme un voile de Maya puisque lui non plus n'a aucune unité géographique ni temporelle. Il peut incarner n'importe quel endroit, n'importe quel temps. Il emprisonne les personnages aussi bien dans le passé, dans le présent et dans l'avenir, autrement dit, dans une absence de temporalité. Cette absence de temporalité peut rejoindre l'idée de non-être puisque l'individu est désigné par la temporalité même, sa naissance est passée, sa mort est future et son existence est présente. S'il n'y a plus de temporalité, le sens-même de l'existence, de l'individu est remis en question. Les personnages défileraient dans un monde sans sens si l'art du fantôme n'avait pas constitué son univers comme ayant un lien fort avec l'inconscient qui impose comme temps : l'archaïque, toujours aussi indéfini, mais perceptible et reconnaissable.

Pour Mircea Eliade, une illusion d'un autre ordre mais bien réelle touche l'existence de l'Homme. Il définit le monde physique comme l'existence et précise que tous deux « sont constitués par le devenir universel, par la temporalité⁹¹⁸ ». C'est parce que le monde physique et l'existence humaine sont créés et détruits par le Temps qu'ils sont illusoire. Mais, précise Mircea Eliade, « ceci ne veut pas dire qu'ils n'existent pas, qu'ils sont une création de mon imagination. Le monde n'est pas un mirage ou une illusion dans le sens immédiat du terme⁹¹⁹ ». Le monde physique et l'expérience vitale et psychique humaines existent, « mais ils existent uniquement dans le Temps⁹²⁰ », c'est-à-dire que demain ils n'existeront plus. « Par conséquent, jugés à l'échelle de l'Être absolu, le monde, et avec lui toute expérience dépendant de la temporalité, sont illusoire⁹²¹ ». C'est en cela que Maya dévoile une expérience particulière du Néant, du Non-être. Exprimée dans ces termes, l'existence humaine revêt un aspect fantastique et c'est peut-être pour cela que l'univers du fantôme et le roman sont eux aussi touchés par des aspects fantastiques afin de pouvoir mieux

⁹¹⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 16.

⁹¹⁷ *Loc. cit.*

⁹¹⁸ CONSCIENCORE, *Maya ou l'illusion de la conscience* [En ligne]. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://consciencore.monsite-orange.fr/page-54b18d3865c5a.html>.

⁹¹⁹ *Loc. cit.*

⁹²⁰ *Loc. cit.*

⁹²¹ *Loc. cit.*

appréhender, expliquer et illustrer l'incertitude de l'existence mais aussi son absence de sens et son apparente étrangeté.

Lorsque l'individu est dupé par Maya, il commence à se considérer comme quelqu'un d'unique, séparé de tous les autres. Cela mène à la méchanceté, à un sentiment de perversion et à la célébration d'illusions que l'individu prend comme vraies. Le fantôme peut être perçu par le lecteur comme la dupe de Maya puisqu'il se considère comme au-dessus de l'espèce, du moins, il considère qu'il se situe en dehors d'elle, et parce qu'il vit reclus des autres. Il considère également qu'il a un droit de vie et de mort sur les personnages comme l'illustre sa chambre des Supplices et la messe des morts qu'il joue pour la mort de ses victimes. Ce sentiment de ne pas faire partie de l'espèce humaine lui empêche de ressentir quelconque remord pour la mort de ses victimes. Lorsque le voile de Maya recouvre les yeux d'un individu, il ne voit plus l'essence des choses, il n'en voit que les apparences.

Il prend la joie pour une réalité, et la douleur pour une autre ; il voit en tel homme un bourreau et un meurtrier, en tel autre un patient et une victime ; il place le crime ici, et la souffrance ailleurs [...] Il voit le mal, il voit la méchanceté dans le monde ; mais comme il est loin de voir que ce sont là deux faces différentes, et rien de plus, dans lesquelles apparaît l'universelle volonté de vivre ! Il les croit distinctes, ou plutôt même opposées, et souvent il appelle à son aide la méchanceté, il cause la souffrance d'autrui, pour épargner à son propre individu la souffrance ; prisonnier qu'il est du principe d'individuation ! dupe du voile de Maya⁹²² !

Le fantôme est dupe du voile de Maya puisqu'il est comme cet individu dont parle Schopenhauer qui n'arrive pas à concevoir que l'Homme est composé de ces deux versants : négatif et positif. Le fantôme n'a été employé que pour faire le mal, il n'a connu que cela donc il ne considère pas que le bien puisse être dissocié du mal et le mal du bien. Il réagit donc par la violence pour éloigner de lui toute contamination de ce principe. S'il éloigne ce principe de contamination de lui, chose que nul individu réussit, cela justifie, à ses yeux, qu'il puisse être le maître dans son Opéra. « Le méchant [...] est cette Volonté [du voile de Maya], il est elle tout entière ; donc il n'est

⁹²² SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* [En ligne], Paris, Librairie Félix Alcan, 1912. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf>, p. 525.

pas seulement le bourreau, il est aussi la victime⁹²³ ». Il se rend compte de la vérité, il est conscient que les souffrances de qu'il ne percevait que comme possibles vont bel et bien constituer son existence. Le fantôme s'en rend compte à partir du moment où Christine découvre son visage et le rejette, à partir du moment où il comprend que Christine ne pourra pas aimer quelqu'un d'autre que Raoul. Le « méchant » quitte son existence illusoire et reprend ses marques avec la réalité en ayant parcouru le chemin de la souffrance qui lui a dévoilé que bien et mal étaient liés à une même unité dont ils étaient les facettes. Le « juste » quant à lui « transperce le principe d'individuation, rend transparent le voile de Maya, et reconnaît ainsi son moi et sa volonté dans chaque être⁹²⁴ ». Christine est dans la position du « juste » parce qu'elle reconnaît au fantôme la position d'Homme, d'égal à elle-même, elle se reconnaît également en lui par l'affection qu'elle lui porte, tout comme elle se reconnaît en Raoul par l'amour qu'elle nourrit pour lui.

Le « juste » transgresse le voile de Maya, et le transgresser c'est supprimer le désir pour l'illusoire, pour le vain. Raoul est celui qui lève le voile d'illusion de l'Opéra. Il est celui qui peut stopper l'illusion que l'Opéra diffuse sur les lieux extérieurs. Raoul est celui qui peut redévoiler le réel, celui qui peut le présenter à nouveau à la vue de Christine. Tout comme le Persan, il n'est pas dupe des apparences que le fantôme veut que les personnages prennent pour la réalité et il contribue à les dévoiler pour ce qu'elles sont : des artifices ou des illusions. C'est le triomphe du réel sur le monde des apparences et la mise en question radicale de l'illusion. Selon Mircea Eliade, s'éloigner du voile permet à l'individu de s'extraire de l'individuation afin de ne pas réduire sa vision du monde à une vision égotique, afin de voir le monde au-delà d'une vision anthropomorphique, selon une vision cosmique ; exactement comme le fait l'artiste et le poète.

À défaut de donner du sens à la vie et au monde, le voile de Maya donne un sens à la mort puisque c'est le moment où l'individu s'aperçoit qu'il vivait dans une illusion qui avait réduit son existence à sa personne. La mort est le moment où l'individu renoue avec l'univers en toute connaissance de cause. Jusqu'à ce que l'individu frôle la mort, prenne conscience de sa réalité de manière brutale, seule « son existence présente, ce point sans étendue ; son plaisir du moment⁹²⁵ »

⁹²³ SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* [En ligne], Paris, Librairie Félix Alcan, 1912. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf>, p. 544.

⁹²⁴ PARRET, Herman, *Histoires et images du voile de Maya*, [En ligne]. Colloque International : Système du voile : transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain, Torino, 29/30 octobre 2013. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <http://www.hermanparret.be/media/recent-articles/254.pdf>, p. 5.

⁹²⁵ SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* [En ligne], Paris, Librairie Félix Alcan, 1912. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf>, p. 525.

comptait à ses yeux, c'était la seule « réalité qui exista[ait] pour lui⁹²⁶ ». Cet individu, avant, ne croyait à l'univers « pas plus qu'à un conte⁹²⁷ ». La mort porte sa vision plus loin. La vision de l'individu est égocentrée comme l'explique H. Chneiweiss : « nous passons notre temps à vivre une réalité intérieure hallucinée et [à croire] que le monde n'existe dans notre conscience cognitive qu'à partir du moment où il s'incarne en nous⁹²⁸ ». Il y a une volonté chez l'individu d'expliquer le monde par lui et de justifier la présence du monde par sa propre présence. Seulement, l'individu oublie qu'il fait partie d'un grand tout qu'il ne maîtrise absolument pas. C'est pourquoi, certains individus qui comprennent cela deviennent créateurs. En étant créateur, artiste, un individu peut ériger un monde dont il est le seul maître. Il peut ériger un monde dans lequel il peut se considérer comme principe fondateur, un monde gouverné par une vision égocentrée. C'est exactement comme cela que le fantôme a conçu son monde au sein de l'Opéra.

3.3.3. Christine et le fantôme : voyage orphique

Le fantôme et Christine sont les seuls personnages du roman qui ont un rapport particulier et sérieux à l'art. Dans le cas des directeurs et de la Carlotta leur lien avec l'art du chant est tourné en dérision. Ce rapport à l'art est comparable à celui qu'entretient Orphée avec son art du chant et avec Eurydice. Christine et le fantôme possèdent des caractéristiques qui les placent tous deux tour à tour dans le rôle d'Orphée. Selon Maurice Blanchot, Eurydice est pour Orphée « l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est [...] le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre⁹²⁹ ». Tout comme Orphée, Christine descend dans les profondeurs de la terre en suivant le fantôme qu'elle reconnaît pour la Voix. Ses sentiments vis-à-vis du fantôme sont complexes, d'une part, elle a été désillusionnée en apprenant qu'il ne s'agissait que d'un homme, d'autre part, il reste « toujours la Voix, car il chante !.../ Et [elle] l'écoute... et [elle] reste⁹³⁰ ». Le fantôme s'apparente à Eurydice envers Christine puisqu'il est lui-même ce « point profondément obscur » que représente Eurydice. L'art, le désir, la mort et la nuit se regroupent autour du fantôme

⁹²⁶ SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* [En ligne], Paris, Librairie Félix Alcan, 1912. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf>, p. 525.

⁹²⁷ *Loc. cit.*

⁹²⁸ CONSCIENCE ENCORE, *Maya ou l'illusion de la conscience* [En ligne]. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://conscienencore.monsite-orange.fr/page-54b18d3865c5a.html>.

⁹²⁹ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* [En ligne]. Paris, Gallimard, 1955. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : https://monoskop.org/images/1/12/Blanchot_Maurice_LEspace_litteraire.pdf, p. 179.

⁹³⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 165.

puisque'il est un compositeur qui fait jouer les morts comme le père de Christine et il fait chanter la Mort puisque'il l'incarne dans son apparence cadavérique. Il vit dans la nuit de l'inconscience en cela que Christine doit découvrir afin de devenir une artiste à part entière. Pour produire son œuvre et s'affirmer pleinement en tant qu'artiste, la jeune femme, comme Orphée doit ramener le fantôme au jour et lui donner « figure et réalité⁹³¹ ».

Comme Eurydice, le fantôme ne peut être regardé. Christine peut suivre le fantôme, s'approcher de lui, regarder l'apparence qu'il se donne par son masque, l'illusion de son visage, mais elle ne peut pas voir son vrai visage. Elle peut également « l'attirer à soi et avec soi », mais pour faire œuvre et aller au-delà de l'illusion, elle doit voir derrière le masque. Le masque induit « la maîtrise de la mystification » si l'individu qui le porte désire prendre la vie de son masque. Dans le cas du fantôme, c'est le cas, il cherche à anéantir son identité qui a fait fuir sa mère derrière son masque ; il devient autre. L'être masqué « finit par croire qu'autrui prend son masque pour un visage. Il croit simuler activement après s'être dissimulé facilement [...] le masque est une synthèse de [...] la dissimulation et la simulation⁹³² ». La phénoménologie de l'individu masqué est « pure négativité de son propre être⁹³³ ». Christine doit ramener le fantôme au jour pour faire exister l'œuvre et empêcher cette négativité de l'être qui pourrait faire disparaître l'œuvre derrière l'illusion, l'artifice. Le masque donne vie au double de l'individu, un double potentiel auquel l'individu n'a « su donner le droit d'exister mais qui est l'ombre même de [son] être⁹³⁴ ».

En mettant au jour le visage du fantôme, Christine finit l'œuvre mais anéantit également « les possibilités de l'être⁹³⁵ » que condense le masque, « cet être de ce qui aurait pu être reste comme une nébuleuse de l'être⁹³⁶ ». Elle choisit de pétrifier le fantôme dans une certaine forme d'être et de cesser la production des différentes possibilités de ce qu'il aurait pu être. Elle efface donc la possibilité que le fantôme puisse être son père ou l'ange de la musique. Comme l'artiste qui donne forme à son œuvre, elle fait un choix qui fixera l'œuvre à jamais. L'erreur de Christine est la même que celle d'Orphée, elle veut « épuiser l'infini, [...] mettre un terme à l'interminable, [...] ne

⁹³¹ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* [En ligne]. Paris, Gallimard, 1955. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : https://monoskop.org/images/1/12/Blanchot_Maurice_LEspace_litteraire.pdf, p. 179.

⁹³² BACHELARD, Gaston, *Le Droit de rêver*, [En ligne]. Paris, Les Presses Universitaires de France, 1970. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/droit_de_rever/droit_de_rever.pdf, p. 165.

⁹³³ *Ibid.*, p. 166.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁹³⁵ *Loc. cit.*

⁹³⁶ *Loc. cit.*

pas soutenir sans fin le mouvement même de son erreur⁹³⁷ ». L'acte de Christine dénote de sa part une volonté de maîtrise sur le temps puisque selon Maurice Blanchot, « l'impatience est la faute de qui veut se soustraire à l'absence de temps, la patience est la ruse qui cherche à maîtriser cette absence de temps en faisant d'elle un autre temps, autrement mesuré⁹³⁸ ». Ce temps autrement mesuré n'est pas créé par Christine mais par le fantôme. Christine, elle, réaffirme le temps et rentre donc en opposition avec le monde du fantôme. En même temps que retirer l'œuvre du monde, elle veut l'inscrire dans sa temporalité à elle. Cependant, le fantôme rentre en contradiction avec cette volonté de réaffirmation du temps puisqu'il est lui-même la négation du temps, son apparence de mort illustre une absence de temps ou un temps perpétuel assimilé à celui des morts. C'est à cause de cela qu'il ne peut avoir de place dans le monde dans lequel Christine tente de le ramener. Comme Eurydice, le fantôme est mort et perdu avant même le début de ce voyage, avant que Christine ne lui retire le masque et ne le regarde. Regarder le fantôme, c'est comme regarder Eurydice « dans l'impatience et l'imprudence du désir qui oublie la loi, c'est cela même, l'inspiration. L'inspiration transformerait donc la beauté de la nuit en l'irréalité du vide, ferait d'Eurydice une ombre et d'Orphée l'infiniment mort⁹³⁹ ».

Christine désire trouver la beauté du fantôme derrière le masque, elle désire la mettre au grand jour. Mais ce qu'elle découvre l'emmène à créer la beauté avec « l'irréalité du vide ». Seulement, elle va fuir la vision du fantôme. En fuyant, elle refuse cette tâche alors que le masque pouvait l'aider à l'accomplir étant donné que, selon Louis Coste, « le masque [...] permet [...] d'élaborer une profondeur où la part supposée inconnue de l'autre se transmue, pour l'observateur, en espace de projection personnelle⁹⁴⁰ ». Christine aurait pu projeter n'importe quelle image sur le masque, le visage du fantôme. Elle renie ce pouvoir de création dont elle pourrait influencer un autre individu, comme le fait le fantôme. Elle refuse également de reconnaître le fantôme en tant que partie d'elle-même puisqu'elle ne veut pas poser sur son masque une image qui aurait un lien avec son intimité propre. Elle pose des frontières entre elle et le fantôme. Elle met à jour sa véritable identité, distincte de la sienne.

⁹³⁷ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* [En ligne]. Paris, Gallimard, 1955. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : https://monoskop.org/images/1/12/Blanchot_Maurice_LEspace_litteraire.pdf, p. 181.

⁹³⁸ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* [En ligne]. Paris, Gallimard, 1955. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : https://monoskop.org/images/1/12/Blanchot_Maurice_LEspace_litteraire.pdf, p. 181.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 182.

⁹⁴⁰ COSTE, Louis, Le je(u) du masque. [En ligne]. *Imaginaire & Inconscient*, 2004, n°13, pp 117 à 130. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-1-page-117.htm&wt.src=pdf>.

C'est donc à la fois par le regard et par sa fuite qu'elle anéantit l'œuvre. L'ombre du fantôme la fascine, elle veut la voir, mais une fois qu'elle la voit, elle n'arrive pas à en supporter la vue.

Ce refus de voir le visage du fantôme dans la sphère du réel, est un autre point qui rapproche Christine d'Orphée. Comme Orphée envers Eurydice, Christine ne désire par le fantôme

dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, [elle] [le] veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, [elle] veut [le] voir, non quand [il] est visible, mais quand [il] est invisible, et non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas [le] faire vivre, mais avoir vivante en [lui] la plénitude de sa mort⁹⁴¹.

Retirer son masque au fantôme c'est l'associer infailliblement à la familiarité humaine. Christine le reconnaît en tant qu'humain vivant, ce qui entache la « plénitude de [la] mort » du fantôme. Soulever son masque revient également à rentrer dans son intimité et accepter l'intimité du fantôme et la découvrir c'est lui ôter ce caractère d'étrangeté et la rendre familière. C'est à l'anéantissement du fantôme en tant qu'être nocturne. La jeune femme met à la lumière ce qui aurait dû rester dans l'ombre.

L'affirmation de Christine : « *moi qui ne chante que pour vous*⁹⁴² », et le pouvoir d'influence que le chant a tout au long du roman laissent sous-entendre que le chant de Christine produit un effet particulier au fantôme. Peut-être que c'est le chant de la jeune femme, comme le chant d'Orphée, qui le produit en tant qu'œuvre. Cependant, pour Christine, ce n'est pas cela le principal. Ce qui est principal pour elle, c'est « que quelqu'un se tienne en face de ce 'point', en saisisse l'essence, là où cette essence apparaît, où elle est essentielle et essentiellement apparence : au cœur de la nuit ».

Eurydice dans le cas du fantôme serait son œuvre *Don Juan triomphant*. Il s'agit de l'œuvre de sa vie qui se démarque de toutes les autres productions d'Opéra que le fantôme dénigre. Il dit à Christine « Chantons l'Opéra, Christine Daaé, comme s'il [lui] jetait une injure⁹⁴³ ». Le fantôme se

⁹⁴¹ COSTE, Louis, Le je(u) du masque. [En ligne]. *Imaginaire & Inconscient*, 2004, n°13, pp 117 à 130. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-1-page-117.htm&wt.src=pdf>.

⁹⁴² LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 35.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 170.

compare à Mozart et se considère meilleure à ce dernier accordant à ses œuvres le seul prestige de faire couler de « belles larmes⁹⁴⁴ » et d'inspirer « d'honnêtes réflexions⁹⁴⁵ » tandis que son *Don Juan* à lui « brûle [...] et, cependant, il n'est point foudroyé par le feu du ciel⁹⁴⁶ ». Malgré le temps qu'il passe à cette œuvre sans boire ni manger, en vivant que de musique lorsqu'il est en train d'y travailler, le lecteur s'aperçoit que cette dernière prend moins d'importance une fois qu'elle est terminée. Le fantôme affirme que cela fait « vingt ans qu'[il] a commencé ce travail. Quand il sera fini, [il] l'emporter[a] avec [lui] dans ce cercueil et [il] ne se réveiller[a] plus⁹⁴⁷ ». Seulement, un peu plus loin dans le roman, le lecteur apprend que *Don Juan triomphant* a été achevé : « Don Juan triomphant est terminé, maintenant je veux vivre comme tout le monde ». Cet aspect paradoxal du fantôme semble illustrer l'impossibilité d'atteindre l'idéal artistique, ou du moins, l'impossibilité de le fixer dans la pérennité comme l'illustre également le regard d'Orphée.

Soit le fantôme projette à présent cet idéal sur Christine qui devient Eurydice à son tour, soit le fantôme a compris l'impossibilité de concrétiser et de figer son idéal artistique et décide donc d'abandonner et de réaliser un autre idéal : celui d'être comme tout le monde, pour combler l'impossibilité de réalisation du premier. Le fantôme est l'illustration de l'homme repentant, qui finit par se soumettre aux contingences du réel. Il est l'homme dionysiaque qui a découvert les secrets métaphysiques de la condition humaine et qui accepte de revenir de son voyage malgré l'absence de sens du monde. Avant que Christine ne devienne un idéal plus prosaïque – « une honnête femme » – le fantôme l'a choisie comme vecteur de son idéal musical. Il voulait qu'elle le porte en elle et le transmette. Orphée et le fantôme ont donné forme aux deux femmes qui ont porté leur idéal en elles. Dans le chant, tous deux ont eu un pouvoir sur ces dernières mais c'est dans le chant que toutes deux ont été perdues.

Lorsque le fantôme rencontre Christine, il s'agit d'une Christine « pacifiée et fixée » comme l'Eurydice du chant avec laquelle Orphée remonte vers la lumière. Mais le fantôme, comme Orphée, veut rencontrer la Christine de l'ombre, celle où est « le point obscur », « celle qui est 'toujours différente' [et] 'toujours changeante⁹⁴⁸' ». Celle dont il façonne par le chant les multiples possibilités d'être, celle dont il ne veut pas que l'identité se fixe totalement. Mais le regard de

⁹⁴⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 170.

⁹⁴⁵ *Loc. cit.*

⁹⁴⁶ *Loc. cit.*

⁹⁴⁷ *Loc. cit.*

⁹⁴⁸ AZOULAY, David, *Le déplacement d'Orphée dans le récit Le Dernier Homme de Maurice Blanchot*. [En ligne] Mémoire en langue et littérature française, Université McGill, Montréal, 2013. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://scholarship.mcgill.ca/downloads/nv935615f>, p. 26.

Christine les fixera tous deux dans l'impossibilité d'être autre que ce qu'ils ne sont déjà. Christine ne deviendra jamais l'autre Christine, celle que l'obscurité habite et le fantôme restera un être entre-deux vivant et mort qui ne pourra atteindre son idéal artistique, comme Orphée. Dans le chant Orphée devient « l'Orphée dispersé, l'« infiniment mort » que la force du chant fait dès maintenant de lui⁹⁴⁹ ». Le fantôme est lui-même « l'infiniment mort » par son chant puisque ce dernier est réduit à néant, il ne peut atteindre l'idéal de son œuvre. Le fantôme est même enterré à l'endroit où les voix phonographiées des plus grands artistes le seront : « en creusant les sous-sols de l'Opéra, pour y enterrer les voix phonographiées des artistes, le pic des ouvriers a mis à nu un cadavre⁹⁵⁰ ». Le chant fait également de lui un être dispersé puisqu'il peut traverser les murs, être présent tout en étant absent et parce que son chant lui permet de préserver ses potentialités d'être.

L'Opéra est plongé dans une absence de temps qui relève du temps orphique, du temps du processus de création de l'œuvre. Comme Orphée, le fantôme a depuis longtemps franchi « le seuil du royaume des morts [et a] pénétr[é] dans un temps qui ne s'écoule plus, qui n'a jamais commencé et qui ne prend jamais fin⁹⁵¹ ». Ce temps englobe tout l'Opéra et tous les lieux sur lesquels ce dernier diffuse son influence. L'art du fantôme est « un mouvement suspendu, sans origine ni fin. [Il] intervient dans un “autre temps⁹⁵² ” », un temps qui se rapporta au temps des mythes et légendes : intemporel et sans fin. Le fantôme empêche la domination du présent en le dissolvant dans une absence temporelle qui devient « l'étrangeté du temps⁹⁵³ ». le passé dans lequel prend place l'origine du processus de création paraît si lointain qu'il ne semble irréel et ne pas s'être produit. L'avenir dans lequel l'œuvre finie pourrait être appréhendée, « se retrouve toujours reporté dans un à-venir qui n'arrive pas⁹⁵⁴ ». L'absence de temps au sein de l'Opéra fait du passé et du futur des « moments impossibles à situer sur le continuum temporel, mais paradoxalement proches. Toujours déjà passé, [le processus de création] reste toujours à venir. Son impossibilité et son étrangeté⁹⁵⁵ » plonge l'œuvre dans l'irréalité et lui permet de rester dans l'ombre.

⁹⁴⁹ AZOULAY, David, *Le déplacement d'Orphée dans le récit Le Dernier Homme de Maurice Blanchot*. [En ligne] Mémoire en langue et littérature française, Université McGill, Montréal, 2013. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://escholarship.mcgill.ca/downloads/nv935615f>, p. 88.

⁹⁵⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 11.

⁹⁵¹ AZOULAY, David, *Le déplacement d'Orphée dans le récit Le Dernier Homme de Maurice Blanchot*. [En ligne] Mémoire en langue et littérature française, Université McGill, Montréal, 2013. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://escholarship.mcgill.ca/downloads/nv935615f>, p. 57.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 57.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁵⁴ *Loc. cit.*

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

La création offre une autre temporalité au fantôme. Ce temps que le fantôme a élaboré à travers la manipulation du lieu, de ses illusions, de ses artifices et de son art modifie l'expérience temporelle des sujets qui se trouvent dans l'Opéra et questionnent donc leur être. Les personnages ne peuvent sortir de l'Opéra puisque ce dernier influence des lieux hors de lui, et donc, comme les individus de la grotte de Platon, les personnages du *Fantôme de l'Opéra*, ne peuvent faire la différence entre la réalité et les illusions du fantôme. La réalité n'a plus de sens pour eux alors que les illusions du fantôme, oui. Les sous-sols de l'Opéra s'apparentent aux Enfers de la mythologie grecque, lieu où séjournent les morts sous la forme d'une ombre, d'une image figée dans le temps. La temporalité de l'Opéra est influencée par cela et devient donc le temps des morts et des ombres.

« Par le regard, le temps orphique se transforme en infinitude », de même que le regard de Christine. L'impossibilité de la présence de l'œuvre qu'il amène « fait du temps orphique celui de l'inachèvement et de l'incomplétude [...] Mais en même temps, le regard est un instant de rupture qui libère l'œuvre⁹⁵⁶ ». Un si court instant devient « l'évènement qui engage le déplacement orphique dans son 'recommencement éternel' et celui qui vient rompre ce même déplacement ». Si le fantôme veut atteindre l'idéal qu'il entreprend, comme c'est le cas de la figure archétypale de l'artiste, il est obligé de recommencer son *Don Juan triomphant* ou de nouveau insuffler son art à Christine pour en faire sa Galatée, la façonner selon l'idéal qu'il recherche. Cependant, c'est impossible, Christine a rendu l'œuvre par deux fois impossible par son regard. Elle ne peut pas oublier l'image du visage du fantôme, donc elle ne peut plus se laisser séduire par ce dernier, du moins pas de la même manière. Elle est séduite par sa voix, mais plus aveuglée ni hypnotisée. Elle nomme elle-même le fantôme de « monstre⁹⁵⁷ ». Le regard d'Orphée symbolise pour le créateur « le moment où son [œuvre] lui devient étrangèr[e] et où le désir de [création] le projette, encore une fois, dans l'errance de l'espace [créatif]⁹⁵⁸ ». Lorsque le fantôme finit son œuvre, elle devient à ses yeux quelque chose de familier, de fini qui n'a pas atteint le but auquel il vouait son œuvre. De même que Christine passe d'idéal à la figure d'un rêve plus prosaïque : celui de femme mariée. Elle quitte la sphère de l'ombre à laquelle le fantôme la vouait par son chant. La Christine de l'ombre est morte par le chant même du fantôme qui a opposé au fantôme l'impossibilité de sa réalisation.

⁹⁵⁶ AZOULAY, David, *Le déplacement d'Orphée dans le récit Le Dernier Homme de Maurice Blanchot*. [En ligne] Mémoire en langue et littérature française, Université McGill, Montréal, 2013. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://escholarship.mcgill.ca/downloads/nv935615f>, p. 66.

⁹⁵⁷ LEROUX, Gaston, Paris, *Le Fantôme de l'Opéra*, La Librairie Générale Française, 1959, p. 317.

⁹⁵⁸ AZOULAY, David, *Le déplacement d'Orphée dans le récit Le Dernier Homme de Maurice Blanchot*. [En ligne] Mémoire en langue et littérature française, Université McGill, Montréal, 2013. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://escholarship.mcgill.ca/downloads/nv935615f>, p. 28.

Le pouvoir de création délaissé par Christine, est repris par le Persan et surtout par le narrateur. Tous deux peuvent chanter le fantôme puisqu'ils ont subi l'épreuve du chant des sirènes et l'ont surmonté comme Ulysse devenu poète. Ce qui permet avant tout qu'un chant sur le fantôme puisse avoir lieu c'est sa mort. Il est possible de faire un parallèle entre le chant du fantôme et celui des sirènes vu par Tzvetan Todorov⁹⁵⁹. Selon le critique, le chant des sirènes est une forme poétique qui doit mourir pour qu'il y ait un chant sur les sirènes celui de ces dernières doit cesser. En leur ôtant la vie Ulysse, leur a donné, par l'intermédiaire d'Homère, l'immobilité. Le Persan, en particulier le narrateur, dépassent ce complexe orphique et deviennent Ulysse qui donne l'immobilité au fantôme.

La dévoration qu'illustre l'apparence du fantôme c'est la dévoration du chant, intrinsèquement liée à la mort. Le chant du fantôme est universel, comme celui d'Orphée. Que ce soit la rencontre avec cette voix autre qui est celle du fantôme ou celle d'Orphée, il s'agit d'une rencontre avec une « mort qui se fait chant, mais qui n'est pas ma mort, bien qu'il me faille en elle plus profondément disparaître⁹⁶⁰ ». Lorsque les personnages sont face au fantôme, ils disparaissent au fond des béances qui constituent son apparence et qui trahissent ses aspects mortuaires. Mais, quand ils l'écoutent chanter, ils sont également absorbés par un chant : la mort. Le fantôme « lie le 'le poétique' à une exigence de disparaître qui dépasse la mesure, il est un appel à mourir plus profondément à se tourner vers un mourir plus extrême⁹⁶¹ ». Pour qu'il y ait chant de l'existence, le fantôme tout comme Orphée doit mourir. Comme le dit Maurice Blanchot :

celui qui chante doit se mettre tout entier en jeu et, à la fois, périr, car il ne parle que lorsque l'approche anticipée de la mort, la séparation devancée [...] effacent en lui la fausse certitude de l'être [...] le livrent à une insécurité⁹⁶².

Ces deux personnages chantent la peur de la disparition de l'être, et pourtant, par leur chant il réaffirme l'existence de l'être en l'expérimentant dans toute son intensité. Cette élévation de la

⁹⁵⁹ TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, 1971, p. 71.

⁹⁶⁰ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* [En ligne]. Paris, Gallimard, 1955. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : https://monoskop.org/images/1/12/Blanchot_Maurice_LEspace_litteraire.pdf, p. 161.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁶² *Loc. cit.*

mort au rang d'art à travers le chant du fantôme est un moyen pour l'auteur de construire un discours sur la mort apte à être entendu avec plus de facilité, à la fois pour les personnages et pour le lecteur.

3.3.4. Le fantôme entre apollinien et dionysiaque : la saveur de la transe

Selon la définition du CNRTL, le mot « transe » définit l'« état d'exaltation d'une personne qui se sent comme transportée hors d'elle-même et en communion avec un au-delà⁹⁶³ ». De ce point de vue, le fantôme entraîne les personnages qui l'entendent, en particulier Christine, dans une certaine transe. Mais ce même mot sert également à qualifier l'« état de l'artiste saisi par l'inspiration⁹⁶⁴ ». Il s'agit d'un terme emprunté à l'anglais *trance* qui signifie « ravissement d'esprit, exaltation, transport ». Il s'agit d'un mot dont le sens est associé au champ lexical de la mort – au XIII^e s. d'ailleurs, *estre en transe* signifie « agonie⁹⁶⁵ ». Ce lien avec la mort, supposerait l'idée d'une renaissance, du moins d'une part de l'être, après chaque transe. C'est comme si un nouvel individu renaissait. L'expérience de la transe place la mort au centre de la vie puisqu'elle suppose qu'il est important, sinon nécessaire, qu'un individu prenne conscience de la mort mais découvre également ses mystères pour mieux revenir dans la vie. C'est ce que pourrait signifier l'apparence cadavérique du fantôme. S'il rôde ainsi parmi les vivants, c'est peut-être pour signifier que la mort est présente dans la vie, qu'elle ne doit pas être refoulée de cette dernière ou être considérée comme une étape à part qui n'aurait rien à voir. La vie et la mort sont intrinsèques et le fantôme serait ici pour rappeler cela et mener les personnages à accepter la mort. La transe qu'il impose aux personnages est censée les mener à la découverte de mystères en lien avec la vie et la mort. Cet apprentissage passe par la musique. Cependant, les personnages, à l'image de Psyché, ne sont pas assez patients, ou pas assez forts pour découvrir tout ce que le fantôme propose.

La transe qui envahit les personnages est d'ordre de possession plutôt que chamanique. Gilbert Rouget distingue ces deux types de transe en donnant leurs spécificités. Il définit la transe de possession comme étant un moment où a lieu « la visite d'un esprit (ou d'une divinité) chez les hommes [...]c'est une transe involontaire⁹⁶⁶ ». Dans le cas de Christine, c'est comme si l'esprit de son père ou la Mort elle-même prenait possession d'elle lorsque le fantôme chante.

⁹⁶³ CNRTL, *Définition de TRANSE* [En ligne]. 2012. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/transe>

⁹⁶⁴ *Loc. cit.*

⁹⁶⁵ *Loc. cit.*

⁹⁶⁶ ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, p. 52.

La musique possède un pouvoir important sur le corps humain et sur l'espace puisqu'elle ne fait pas que traverser l'ouïe, « c'est par tout le corps qu'on reçoit la musique. C'est le monde qui tremble, c'est toute l'atmosphère qui résonne⁹⁶⁷ ». Elle permet un nouveau rapport au corps de l'autre mais aussi à son propre corps. Ce rapport au corps qu'instaure la musique ne passe pas uniquement par les oreilles, il passe également par la peau. Le moi-peau défaillant du fantôme fusionne avec la musique dans un grand tout qui enveloppe les personnages et tout l'espace de l'Opéra. Cette fusion est permise par la défaillance de la peau du fantôme qui ne peut établir de frontières physiques, pas plus que psychologiques. La musique devient la continuité de la peau du fantôme. Cette peau-musique fonctionne comme l'enceinte de l'Opéra, elle enveloppe les personnages dans un double du réel illusoire. « 'Baigner dans la musique' n'est pas qu'une métaphore. Il arrive qu'on la reçoive véritablement par la peau⁹⁶⁸ » et qu'elle recouvre l'individu tout en le pénétrant comme un liquide amniotique. C'est le corps d'Erik et de Christine qui baignent dans la musique comme dans un liquide amniotique. « La musique est donc à la fois animation des choses et palpitation de l'être. L'une et l'autre sont ressenties plus intensément lorsqu'on fait la musique que lorsqu'on écoute⁹⁶⁹ ».

La voix hypnotise Christine à tel point qu'elle apparaît comme une fidèle prise dans le cortège de Dionysos ou d'une autre divinité, sa « physionomie s'éclair[e]. Un bon sourire [vient] se poser sur ses lèvres exsangues, un sourire comme en ont les convalescents⁹⁷⁰ ». Le chant du fantôme est paradoxal puisqu'il illumine Christine tout en absorbant toute la vie en elle comme l'illustre l'adjectif qualification « exsangues » qui signifie « privé de sang⁹⁷¹ », « qui est très pâle, qui semble avoir peu de sang⁹⁷² » ou « vidé d'énergie, de force, de vitalité⁹⁷³ ». C'est un chant qui vivifie l'âme mais qui retire la vie du corps. Il capture l'âme pour lui faire opérer un voyage au-delà des contingences matérielles et du corps. Ce chant fait mourir le corps pendant un court instant, alors que celui du chanteur Raff – mentionné par Raoul – remue l'âme, certes, mais dans l'intention de redonner vie au corps. Le chanteur Raff fait réagir physiologiquement la princesse Belmonte, ce qui déclenche une réaction au niveau du corps puisque « les larmes [...] jailli[ssent] des yeux⁹⁷⁴ » de

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁹⁶⁸ ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, p. 177.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁷⁰ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 129.

⁹⁷¹ CNRTL, *Définition de EXSANGUE* [En ligne]. 2012. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://cnrtl.fr/definition/exsangue>

⁹⁷² *Loc. cit.*

⁹⁷³ *Loc. cit.*

⁹⁷⁴ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 120.

la princesse ; ce qui prouve que son corps a repris vie, de même que son âme. Dans le cas du chant d'Erik, le corps reste statique dans une pétrification qui permet à l'âme de s'extraire de ce dernier. Sur Raoul, le chant a le même effet, il en a « le cœur transpercé et [...] le charme [du chant] sembl[e] lui ôter toute volonté et toute énergie, et presque toute lucidité⁹⁷⁵ ». Le chant du fantôme annihile donc la conscience pour exacerber l'inconscient et plonge l'âme de ceux qui l'entendent dans une autre réalité. Cela demande un tour de force aux personnages de lutter contre ce dernier ; ce que réussit à faire Raoul qui « par[vient] à tirer le rideau qui le cachait et [à marcher] vers Christine⁹⁷⁶ ». Peut-être par absence de témoignage de la part du fantôme, le narrateur ne précise pas quels effets produisent sur lui la musique. Cependant, la définition que donne le fantôme de la musique idéale donne des informations à l'auteur sur les sensations qu'elles lui provoquent. Pour lui, la musique idéale est « si terrible qu'elle consume tous ceux qui l'approchent⁹⁷⁷ ». « Terrible » est un terme fort qui signifie « sensationnel, extraordinaire, propre à susciter l'admiration⁹⁷⁸ » mais aussi « qui inspire la terreur⁹⁷⁹ ». L'ambivalence du terme va de pair avec celle de la musique et le chant du fantôme qui suscitent tous deux l'admiration et une grande peur. La musique idéale pour le fantôme transgresse les limites de l'humanité, du matériel, elle est d'ordre démoniaque et doit absoudre le corps pour donner la plénitude à l'âme et lui permettre de s'extraire du corps. Une mort symbolique est associée à cette musique puisqu'elle « consume », elle anéantit la substance. L'idée du feu que suggère ce terme la rapproche également du champ lexical du démoniaque mais aussi à un champ lexical plutôt opposé qui est celui de la vie. Tout comme son aspect, le chant du fantôme se situe entre les deux pôles de la vie et de la mort. Le lecteur est amené à supposer que c'est ce que ressent le fantôme en composant sa musique ou en chantant. Il peut également supposer que si le fantôme physiquement tel qu'il apparaît, c'est peut-être parce qu'il a été consumé par cette musique idéale dont il est le représentant. Il est le seul à avoir pu transgresser la limite de cet idéal. Il est le seul, comme Orphée, qui peut dévoiler ce savoir à tout le monde, à commencer par Christine. La musique place l'être du fantôme au-dessus de celui des autres personnages et en fait un être surhumain.

La musique détient également un pouvoir sur la perception, elle peut conduire les individus à ressentir telles ou telles émotions, à percevoir un objet ou une personne de telle ou telle manière et la musique donne à percevoir le temps d'une manière différente. Elle peut modifier « le sentiment

⁹⁷⁵ LEROUX, Gaston, *La Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 131.

⁹⁷⁶ *Loc. cit.*

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 170.

⁹⁷⁸ CNRTL, *Définition de TERRIBLE* [En ligne]. 2012. [Consulté le 16/12/2022]. Disponible sur : <https://cnrtl.fr/definition/terrible>

⁹⁷⁹ *Loc. cit.*

d'*être* [d'un individu], à la fois dans l'espace et dans le temps⁹⁸⁰ ». Le fantôme s'attribue ce pouvoir de la musique pour conduire la perception de son identité de la part de Christine dans une certaine direction. Il modifie son être par la musique puisqu'il devient grâce à son chant l'ange de la musique ou le père de Christine. Cela a une incidence sur son corps puisqu'il ne peut se montrer dans sa matérialité, il est obligé de se cacher aux yeux de Christine, de n'exister que par la voix, parce que sinon, à partir du moment où il existerait sous les yeux de Christine, il gagnerait une matérialité qui ne pourrait plus être effacée par la suite. Christine comprendrait qu'il n'est pas un ange. Si le fantôme modifie son être par la musique, il modifie également le sentiment d'être de Christine de la même manière et contrôle la temporalité qui l'entoure. Le fantôme la replonge dans un univers de nostalgie, dans un passé où elle est encore enfant en compagnie de son père. Cela pourrait être un moyen pour le fantôme de brouiller les frontières de la jeune femme entre passé et présent, réalité et illusion pour mieux l'absoudre du monde de dehors et mieux l'intégrer à l'Opéra. La musique « est architecture du temps. Elle donne au temps une densité différente de sa densité quotidienne⁹⁸¹ », Erik éloigne donc Christine de son quotidien, des habitudes de son existence pour créer une rupture avec son existence. Grâce à la musique, il redonne vie à une temporalité qui n'existe que dans l'esprit de Christine, il fait du passé de la jeune femme un lieu dans lequel elle peut s'enfermer avec lui, alors qu'elle croit s'enfermer avec le souvenir de son père. La musique « donne une matérialité [au temps] qu'il n'a pas d'ordinaire ou qui est d'un autre ordre⁹⁸² ». La musique est l'un des principaux matériaux de fabrication que le fantôme emploie pour instaurer un temps qui semble antédiluvien dans l'Opéra et pour instaurer son monde à lui.

Le monde olympien, pour les Grecs étaient le moyen de confiner leurs angoisses à propos de l'existence. Il s'agit d'un monde qui représente « la vie telle qu'elle devrait être vécue par les hommes⁹⁸³ », une vie idéale. Ceci est le cas pour l'Opéra. C'est le double du réel idéal pour le fantôme. Dans le monde antique, la musique est illustrée par deux visages principaux : Apollon et Dionysos. Bien que pour Nietzsche l'apollinien se place plutôt du côté du « créateur d'images⁹⁸⁴ » et la musique du côté de Dionysos, les deux sont intrinsèquement complémentaires sur la question de l'art. Les deux dieux comme les deux arts sont complémentaires. Apollon et Dionysos représentent deux pulsions « si différentes [qui] avancent côte à côte, le plus souvent en conflit

⁹⁸⁰ ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, p. 179.

⁹⁸¹ ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, p. 179.

⁹⁸² *Loc. cit.*

⁹⁸³ SUPERPROF, *La Naissance de la Tragédie* [En ligne]. [Consulté le 25/05/2023]. Disponible sur : <https://www.superprof.fr/ressources/langues/francais/lycee-fr3/terminale-fr3/lire-philosophie-bac.html>.

⁹⁸⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, La Librairie Générale Française, 2013, p. 79.

ouvert, et s'excitant mutuellement⁹⁸⁵ ». Ces deux pulsions sont le rêve et l'ivresse. Le fantôme se situe d'une part et d'autre de ces deux opposés. Il est tour à tour apollinien et dionysiaque au sens nietzschéen du terme. L'apollinien illustre le principe d'individuation, la limite et la mesure. Il est l'archétype de « l'homme qui rêve et qui veut impérativement continuer à rêver ». Le fantôme se trouve dans ce cas-là, il veut continuer à poursuivre son rêve, mais la différence avec l'homme apollinien c'est qu'il ne connaît pas la limite. C'est Christine qui la lui impose en refusant d'intégrer et de continuer le rêve du fantôme. Elle impose également une limite au double du réel du fantôme et une limite à sa personne, elle joue le rôle de peau à partir du moment où elle accepte le fantôme comme animus et qu'elle l'embrasse sur le front. Elle touche des lèvres la limite du corps du fantôme. C'est elle qui lui apporte ce sentiment d'individuation que ressent l'homme apollinien.

Apollon « régit [...] la belle apparence du monde intérieur de l'imagination. La vérité supérieure, la perfection de ces états qui s'opposent à la réalité diurne⁹⁸⁶ ». Il couvre d'un voile de beauté la nature humaine pour l'aider à supporter son côté négatif et la souffrance de la réalité ainsi que l'insignifiance de l'existence. Les illusions qu'il met en place sur la réalité dévoile un sens aux yeux de l'Homme et lui donne une raison de vivre son existence, mais Apollon occulte tout élément du réel pour ne se concentrer que sur les éléments de l'illusion qu'il met en place. L'auteur du *Fantôme de l'Opéra*, établit un lien entre le fantôme et Apollon. En effet, lors de la confession de Christine à Raoul au sujet de sa descente dans l'antre du fantôme, le fantôme se trouve au même niveau que la lyre d'Apollon et est « accroché aux cordes⁹⁸⁷ » de cette dernière. Le fantôme ne régit pas uniquement la belle apparence du monde comme Apollon, mais il régit toutes les apparences de l'Opéra. Il s'oppose à la « réalité diurne » en rejetant tout ce qui s'est fait en musique jusqu'à maintenant pour asseoir sa propre vision de la musique et sa propre création. La vérité supérieure, selon lui, se cache dans cette musique idéale et terrible qui consume. Il couvre d'un voile de beauté son apparence sous celle d'un ange pour Christine, mais avec les autres le voile n'est qu'un masque ou un faux nez qui continue à le faire passer pour le « père Trompe-la-Mort⁹⁸⁸ » et qui lui refuse toute notion de beauté. Avec ce masque, il entre dans le monde quotidien, dans lequel il ne peut paraître aussi terrible que lors du bal masqué de l'Opéra. Le fantôme doit repousser la réalité, s'en extraire pour que ce voile terrible – non de beauté – fonctionne.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁹⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, La Librairie Générale Française, 2013, p. 83.

⁹⁸⁷ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 178.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 269.

L'apollinien est un art d'apparence et cette « belle apparence des mondes oniriques, dans l'engendrement desquels tout homme est un artiste accompli, est le présupposé de tout art plastique⁹⁸⁹ ». Malgré la beauté du monde onirique, l'individu sent qu'elle n'est qu'apparence. Il se doute également que la deuxième réalité qui se cache derrière l'illusion n'est également qu'apparence. Cela rappelle la théorie du double du réel de Clément Rosset. Selon ses propos le monde n'a pas de sens et c'est cette réalité que l'Homme veut fuir, contourner. Or, l'Homme aura beau s'inventer des mondes, ce ne sera qu'apparence, tout comme le monde objectif. Tous deux ne sont qu'apparences et n'ont aucun sens. L'Opéra relève de l'apollinien puisqu'il est un art d'apparat dans lequel se déroule de multiples jeux d'apparences au moyen de rôles, de décors et de costumes. L'apollinien « permet de supporter les horreurs de l'existence⁹⁹⁰ ». Pour cela, il faut que l'individu croit à l'illusion qu'il perçoit, mais qu'il la comprenne également. Si Christine ne perçoit pas le fantôme de la même manière que les autres personnages, c'est parce qu'elle le comprend autrement et le perçoit de manière positive, peut-être que si les personnages l'avaient perçu d'une manière différente, le fantôme se serait présenté autre à leurs yeux ; et son monde comme une éventualité envisageable et positive pouvant remplacer le réel. Pour Nietzsche, la naïveté est une étape importante dans l'art apollinien. Cette naïveté « et ces apparences au centre des arts apolliniens sont un voile d'illusion posé sur [la] réalité de [l'Homme] pour [le] protéger des douleurs de [sa] vie quotidienne⁹⁹¹ ». L'existence de l'Homme passe par le processus difficile d'individuation. Il s'agit d'une rupture de ce que Nietzsche appelle l'Unité primitive et l'Être vrai.

Le dionysiaque, quant à lui, c'est l'ivresse. Il s'oppose à l'individualité et conduit l'homme à fusionner à nouveau avec la Nature. La transe est intimement associée à Dionysos puisque les femmes qui font partir du cortège du dieu rentrent dans une transe du fait de l'alcool. La célébration en l'honneur de Dionysos se transforme la plupart du temps en orgie et si des hommes ont le malheur de voir les Bacchantes dans cette transe, ils finissent déchiétés par ces dernières. Comme le dit Nietzsche, « ce sont bien les bêtes les plus sauvages de la nature qu'on lâche ici⁹⁹² », c'est un « mélange repoussant de volupté et de cruauté⁹⁹³ ». L'art dionysiaque fait place à l'irrationnel et aide à supporter la souffrance au lieu de la masquer et de l'éviter comme le fait l'art apollinien. Il

⁹⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, La Librairie Générale Française, p. 81.

⁹⁹⁰ PAGESROUGESETNOIRES, *Nietzsche, La naissance de la tragédie* [En ligne]. [Consulté en mai 2023].

Disponible sur : <https://pagesrougesetnoires.wordpress.com/2017/01/02/nietzsche-la-naissance-de-la-tragedie-compte-rendu/>.

⁹⁹¹ *Loc. cit.*

⁹⁹² NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, La Librairie Générale Française, 2013, p. 90.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 91.

est ce qui permet de revenir à la réalité quotidienne et d'en supporter la souffrance. Il permet à l'individu d'accéder à l'essence des choses en le faisant passer dans une espèce d'extase ou de transe, mots souvent employés comme synonymes de l'un et de l'autre comme l'explique Gilbert Rouget. Sans la présence de cet art, la réalité quotidienne serait insupportable après que l'individu ait renoué avec l'Univers primitive dans une forme d'extase. Le fantôme transporte les personnages dans un double du réel loin de la vie quotidienne, qui a trait à l'illusion féérique puisque comme le dit le Persan, le fantôme travaille dans la « féerie ». Il transcende la vie des personnages au sein de l'Opéra en en faisant de l'art, comme une mini-pièce de théâtre. Il la transcende grâce à la création d'images, ce qui le place du côté apollinien, mais surtout grâce à une musique d'ordre dionysiaque. Ce genre de musique mène à un sentiment de transcendance et induit une transformation du corps humain qui devient un symbole de la Nature. C'est pendant un chant ou une danse de l'ordre dionysiaque que « quelque chose de surnaturel se fait entendre à travers [l'Homme] : il se sent un dieu [...] [il] n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art⁹⁹⁴ ». Malgré son apparence, le fantôme est œuvre d'art par son chant mais aussi parce que le narrateur en fait le sujet de son récit, tout comme l'auteur. Il devient œuvre d'art également par le soin avec lequel il s'est vêtu pour le bal masqué en Mort Rouge.

Pour Nietzsche, « tout artiste est « imitateur, à savoir, soit artiste apollinien du rêve, soit artiste dionysiaque de l'ivresse, soit enfin [...] à la fois artiste de l'ivresse et artiste du rêve⁹⁹⁵ ». L'imitation suggère donc l'idée d'un modèle d'origine. Le fantôme imite le monde qu'il a connu en reproduisant la violence de la chambre des supplices qui reprend le système qu'avait inventé Erik pour le palais du Sultan. Bien que le fantôme « aime mieux [...] avoir oubli[é]⁹⁹⁶ » les heures roses de Mazenderan – moment de son passé où il faisait « rire la petite sultane⁹⁹⁷ » - il s'en sert comme base pour créer son double du réel. Tout comme chaque rêve, l'illusion du fantôme s'appuie sur la réalité. Avec le dionysiaque, l'Homme est certes plongé dans une transe ou dans une extase, autrement dit un double du réel, mais il est toujours conscient qu'il reste une zone d'ombre, même dans cette double existence, illusoire. Il y a quelque chose d'irrationnel qui perdure dans son rapport au monde. L'extase ou la transe, ou encore la passion, ont quelque chose d'inquiétant mais c'est peut-être une étape qui permettrait à l'Homme d'avancer par rapport à sa place dans le monde et de le guider pour savoir comment s'accomplir dans le monde. L'artiste dionysiaque est plus apte à

⁹⁹⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, La Librairie Générale Française, 2013, p. 87.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 88-89.

⁹⁹⁶ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 265.

⁹⁹⁷ *Loc. cit.*

délivrer une vérité sur l'Homme que l'artiste apollinien puisque, comme le dit Nietzsche, « l'artiste plastique [...] est plongé dans la pure contemplation des images. Le musicien dionysiaque, sans nulle image, est [...] pleinement et exclusivement douleur primordiale et écho originaire de celle-ci⁹⁹⁸ ». Dès le début de son existence, le fantôme connaît la douleur, celle du rejet de sa mère. Il sera ensuite utilisé par les personnages en Perse pour perpétrer la mort et la violence. Il est donc le seul personnage du roman qui ait une connaissance approfondie de la douleur passive, celle qui est subie, et de la douleur active, celle qui est perpétrée sur autrui. Christine suggère elle-même que le fantôme a produit son œuvre *Don Juan triomphant* à partir de douleur. « Son *Don Juan triomphant* ne me parut d'abord qu'un long, affreux et magnifique sanglot où le pauvre Erik avait mis toute sa misère maudite⁹⁹⁹ ».

L'homme dionysiaque partage des similarités avec Hamlet : « [ils] ont jeté un regard authentique dans l'essence des choses, ils ont atteint la connaissance » et agir les rebute « car leur action ne peut rien changer à l'essence éternelle des choses¹⁰⁰⁰ ». Tout comme ces derniers, le fantôme a jeté ce même regard sur les choses et a décidé de ne plus agir sur le monde réel en s'apercevant qu'il ne pouvait être accepté en tant qu'être humain, mais uniquement en tant que monstre, en tant que l'Autre, l'ombre des Hommes. Il a préféré se réfugier dans son monde définit et délimité par ses actions. « La connaissance tue l'action, agir exige que l'on soit recouvert d'un voile d'illusion – telle est la doctrine de Hamlet¹⁰⁰¹ ». Le fantôme a compris cela et c'est pour ça qu'il a construit son propre monde au sein de l'Opéra, c'est son voile d'illusion. La transe, dans laquelle le fantôme plonge donc les personnages qui l'entendent chanter, est une initiation à cette essence des choses, il leur apprend à regarder les choses telles qu'elles sont, à se rendre compte de leur aspect terrible, tout en réussissant à revenir à la réalité en pleine conscience ; tout en s'étant rendu compte que la réalité n'avait aucun sens. Le secret est de se créer soi-même un double du réel auquel chaque individu lui donne du sens pour suppléer le manque de sens du réel. Le masque du fantôme est la réponse donnée par sa mère qui, comme les autres personnages, veut masquer l'essence des choses parce qu'elle est effrayante. Le masque a une dimension apollinienne engendrée par « un regard jeté dans le terrifiant cœur de la nature, [qui produit] des taches resplendissantes destinées à guérir le regard blessé par la nuit horrible¹⁰⁰² ».

⁹⁹⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, La Librairie Générale Française, 2013, pp. 111-112.

⁹⁹⁹ LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959, p. 176.

¹⁰⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, La Librairie Générale Française, 2013, p. 130.

¹⁰⁰¹ *Loc. cit.*

¹⁰⁰² NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, La Librairie Générale Française, 2013, p. 141.

Conclusion

Ce mémoire avait pour ambition d'étudier la particularité de l'emploi du fantastique dans le roman de Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, en se demandant de quelles manières le personnage du fantôme renouvèle le personnage fantastique.

Pour répondre à cette question, il a fallu rappeler ce qu'était le fantastique selon certains critiques, dont Tzvetan Todorov, afin de pouvoir affirmer en quoi le personnage du fantôme se rapprochait ou s'éloignait du personnage fantastique typique. Il a fallu également mener des recherches sur la construction du personnage de roman, pour cela, nous nous sommes concentrés sur le travail d'analyse de Philippe Hamon et de Vincent Jouve.

Une fois les caractéristiques du fantastique données, nous avons pu réfléchir à sa nature au sein du *Fantôme de l'Opéra* et en quoi il paraissait se démarquer du fantastique que l'on trouve habituellement dans les romans et nouvelles fantastiques du XIX^e siècle. Au moyen d'analyses détaillées du corpus, nous avons pu dégager la spécificité de ce fantastique. L'emploi du fantastique, par Gaston Leroux au sein de son roman *Le Fantôme de l'Opéra*, prend la forme d'un jeu entre lecteur et narrateur, mais aussi, entre le personnage du fantôme et les autres personnages. Il s'agit d'un jeu qui s'appuie sur la manière de percevoir les choses mais aussi la manière de les décrire. Le narrateur semble attendre de ses lecteurs un effort de réflexion afin qu'ils démêlent la vérité qui se cache derrière les métaphores ou les tournures fantastiques du narrateur. Dans le cas du fantôme, le fantastique est un moyen pour lui de construire son propre monde qui a pour limite les frontières de l'Opéra qui envahissent les lieux avec lesquels ce dernier entre en contact. Le fantôme s'est construit un double du réel, selon la terminologie de Clément Rosset, pour fuir un réel dans lequel il ne pouvait prendre place. Dans son roman, l'auteur démontre le pouvoir de l'art, de l'artifice et de l'illusion. L'art et le jeu sont des moyens employés par l'individu pour se détourner de la réalité de la mort mais aussi pour se tourner vers la connaissance de l'être humain. L'art s'adresse avant tout à l'inconscient. La création du fantôme s'adresse à l'inconscient collectif tout comme les mythes concernent l'inconscient collectif, ils réalisent une image de l'Histoire et de la condition humaine.

Une fois la réponse apportée à notre problématique, d'autres questionnements ont été résolus. Le fantôme est un personnage influencé par les éléments de l'inconscient collectif, mais aussi personnel. Ainsi, son apparence cadavérique, qui peut paraître de prime abord fantastique, apparaît, après analyse, comme symbolique. D'une part, son apparence est peut-être influencée du fait qu'il vive dans les sous-sols qui abritent toute créature étrange ou civilisation ancienne et qui

illustrent par excellence l'inconscient. Ces sous-sols rappellent les catacombes de Paris qui entretiennent un rapport étroit avec la Mort. L'apparence du fantôme est à l'image des sous-sols, obscure, mystérieuse et étrange. Elle impose à la vue des personnages des réalités difficiles à accepter, comme la mort, et reflète des fantasmes et des peurs inconscientes, comme la peur de la dévoration. Son apparence serait peut-être également liée à la proximité qu'il crée lui-même entre lui et le père de Christine. Son père étant mort, le fantôme qui a pris sa place, lui apparaît comme un cadavre, celui de son père. Toujours dans le point de vue de Christine, le fantôme pourrait être ainsi parce que Christine le perçoit comme une image détournée de celle de l'amant, de celle de Raoul. Il est violent, il l'enlève, il quémande son amour. Il ne peut être perçu comme un amant désiré, donc la jeune femme ne peut le voir beau ni comme un partenaire envisageable.

La thématique de l'Opéra influence également le fantôme, tout comme l'actrice, puisqu'il va se mettre dans la peau de rôles tels que La Mort Rouge ou Don Juan. Cette même thématique influence également le fantastique du roman puisque l'Opéra est le lieu même de l'illusion, de l'art et des artifices.

Le fait que ce ne soit que par le dialogue que le lecteur ait accès au point de vue du fantôme, et le fait que la description du fantôme ne passe que par le point de vue des autres personnages concourent à donner de lui l'image d'un personnage vide, l'image d'un personnage du néant. Suite aux résultats de notre étude, nous pouvons en déduire que le personnage est un personnage prétexte pour illustrer des forces humaines, des forces qui conduisent tout individu à agir, comme la peur de la mort, la peur de l'absence de sens de l'existence, pour dire quelque chose de la condition humaine et de ses mystères. Il est un personnage du néant dans le sens que physiquement il exprime la noirceur humaine, l'inconscient, mais aussi le caractère inéluctable de la condition humaine. Mais il n'est pas qu'un prétexte pour tenir un discours sur l'humanité, il est également un personnage construit pour être à l'image d'un individu véritable, notamment grâce à l'appel d'empathie du narrateur.

Ce travail de mémoire se voulait thématique et stylistique et avait pour but de se concentrer principalement sur l'emploi particulier du fantastique au sein du roman, et en particulier sur le personnage du fantôme vers lequel converge cette dimension fantastique. Mais le fantastique est également une nécessité puisqu'il s'agit du langage de l'Opéra lui-même étant donné qu'il est le lieu de l'illusion, de l'artifice et de la création artistique. Le fantastique, au sein de ce roman est aussi un moyen pour traduire le discours de l'Opéra. Ce discours est d'autant plus fort qu'il révèle quelque chose de profondément enfoui de la condition humaine. Il serait donc intéressant

d'envisager une étude sur la force que prennent la thématique et le genre de l'opéra comme lieu de représentation cosmique et inconsciente de la totalité de l'être et du monde, l'opéra en tant que régisseurs et réveil de mythes de l'humanité.

Bibliographie

Corpus :

LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, La Librairie Générale Française, 1959.

Ouvrages littéraires :

BARRIE, James Matthew, *Peter Pan*, Paris, Librio, 2013.

CLAUDEL, Paul, *L'Echange*, Paris, Gallimard, 2011.

DUMAS, Alexandre :

- *Le château d'Eppstein*, Paris, Gallimard, 2015.
- *Les Mille et Un Fantômes précédé de La Femme au collier de velours*, Paris, Gallimard, 2006.
- *Le Bagnard de l'Opéra*, Paris, Magnard, 2001.

DUMAS, Alexandre (fils) , *La dame aux camélias*, Paris, La Librairie Générale Française, 2020.

FÉVAL, Paul, *Vampires tome 1*, Lille, Okno éditions, 2020.

HOFFMANN, E. T. A., et al. *Contes nocturnes*, Paris, Gallimard, 2012.

HOFFMANN, E.T.A, *Casse-Noisette et le roi des souris : conte mystérieux*, Paris, Bleu nuit éditeur, 2020.

JAMES, Henry, et al. *Histoires de fantômes = Contes fantomatiques / Henry James Henry James ; introduction et notice bibliographique Tzvetan Todorov traduit de l'américain par Louise Servicen édité par Tzvetan Todorov traduit par Louise Servicen*, Paris, Aubier-Flammarion, 1970.

JAMES, Henry, *Le fantôme locataire*, traduit de l'américain par Pierre Fontaney, Paris, Gallimard, 2015.

LEROUX, Gaston :

- *Histoires épouvantables ; (suivi de) L'homme qui a vu le diable*, Toulouse, Ed. Ombres, 2006.

- *La double vie de Théophraste Longuet*, Paris, Presses de la Renaissance, 1980.
- *La Poupée Sanglante*, Lille, Okno, 2020.
- *Le mystère de la chambre jaune*, Paris, La Librairie Générale Française, 2001.
- *Le Parfum de la dame en noir*, Paris, Librairie Générale Française, 1989.
- *Aventures incroyables*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992.

MALLARMÉ, Stéphane, « Ballets », in « Crayonné au théâtre », *Divagations, Œuvres complètes, II*, Paris Gallimard, 2003.

MAUPASSANT (DE), Guy, *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984.

MILNER, Max, *On est prié de fermer les yeux, Le regard interdit*, Gallimard, 1991.

VERNE, Jules, *Vingt-mille lieues sous les mers*, Paris, La Librairie Générale Française, 1990.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Contes cruels*, Paris, Gallimard, 1983.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, Philippe, *Claire Lenoir et autres contes insolites*, Paris, Flammarion, 1984.

WALTER, Philippe, *La Fée Mélusine : le serpent et l'oiseau*, Paris, Editions Imago, 2008.

WELLS, H.G., *Le Fantôme Inexpérimenté in Histoires Fantastiques*, Paris, Symbiose Editions, 2021.

ZOLA, Emile, *Angeline in Un bouquet de fantômes*, présenté par Barbara Sadoul, Paris, Flammarion, 2001.

Ouvrages critique :

ALFU, *Gaston Leroux: parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 1996.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, La Librairie Générale Française, 1999.

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française: des origines à demain*, Paris, La Renaissance du livre, 2000.

CASTA, Isabelle :

- *La littérature dans les ombres: Gaston Leroux et les œuvres noires*, Paris, Lettres modernes Minard, 2002.
- *Le travail de l'obscur clarté dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, Lettres modernes, 1997.

CHAMBERS, Ross, *L'ange et l'automate variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust*, Paris, Minard, 1971.

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier, ou, La modernité*, Paris, Armand Colin, 2006.

ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 2013.

ESTÉS, Clarissa Pinkola, *Femmes qui courent avec les loups : histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Paris, La Librairie Générale Française, 2020.

FONTAINE, Gérard. *Le fantôme de l'opéra: légendes et mystères au Palais Garnier*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2019.

FINK, Eugen, *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Les Editions de Minuit, 1966.

FRANZ (VON), Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 2020.

GRIVEL, Charles, *La face du monstre*, MANA : Mannheimer Analytika, Editeur : Mannheim

Lehrstuhl Romanistik I, Universität Mannheim, 1983, pp. 89-149.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988.

JARRASSE, Bénédicte, *Les deux corps de la danse: imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Centre national de la danse, 2017.

JOUANNY, Sylvie, *L'Actrice et ses doubles: figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2002.

JUNG, Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 2008.

LAMY, Jean-Claude, et al. *Gaston Leroux ou Le vrai Rouletabille*, Monaco, Éd. du Rocher, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 46.

MONTANDON, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance : le Petit Prince, Pinocchio, le Magicien d'Oz, Peter Pan, L'Histoire sans fin*, Paris, Imago, 2001.

OLALQUIAGA, Céleste, *Royaume de l'artifice : l'émergence du kitsch au XIXème siècle*, Lyon, Fage, 2013.

PICARD, Timothée, *La civilisation de l'Opéra: sur les traces d'un fantôme*, Paris, Fayard, 2016.

PRUNGNAUD, Joëlle, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXème siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris : H. Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1997, pp. 394-395.

REUTER, Yves, *Le roman policier*, 3e éd, Paris, Armand Colin, 2017.

ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, p. 179.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, 1971.

VAREILLE, Jean-Claude, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

WINNICOTT, Donald.W, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 2002.

Sitographie :

Littérature :

BALZAC (DE), Honoré, *Œuvres de H. de Balzac. Tome 4*, 1852. [En ligne]. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62182286>.

BOULABERT, Jules, *Les Catacombes sous la Terreur / Jules Boulabert*, Paris, Alexandre Cadot Éditeur, 1865. [En ligne]. [Consulté en octobre 2021]. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5842648j>.

DE NERVAL, Gérard, *Sylvie - Chapitre 15*. [En ligne]. [Consulté le 11 janvier 2022]. Disponible sur : <https://www.atramenta.net/lire/oeuvre64694-chapitre-15.html>.

GIRALDON (dir), *Les Beautés de l'Opéra ou Chefs-d'œuvre lyriques*. [En ligne]. Paris, Soulié, 1845. [Consulté le 20/10/2022]. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63784014/f15.item.texteImage>.

LESPÈS Léo, *Les mystères du grand Opéra*, Paris, Marscq, 1843. [En ligne]. [Consulté le 19/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11627322.r=les%20myst%C3%A8res%20du%20grand%20op%C3%A9ra?rk=21459;2>.

ROQUEPLAN, Nestor, *Les Coulisses de l'Opéra*, Paris, Librairie nouvelle, 1855. [En ligne]. [Consulté le 26/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64713028.r=Les%20coulisses%20de%20l%27op%C3%A9ra?rk=21459;2>.

SCRIBE, Eugène, *Judith ou la loge d'Opéra*, Paris, Michel Lévy frères, 1853. [En ligne]. [Consulté le 26/10/2022]. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82513t.r=Judith%20ou%20la%20loge%20d%27Op%C3%A9ra?rk=21459;2>.

Critique :

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*. [En ligne]. Paris, Presses Universitaires de France, 2006. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/puf.ancet.2006.01>.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1982. [En ligne]. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/terre_et_reveries_du_repos/terre_et_reveries_du_repos.pdf.

BACHELARD, Gaston, *Le Droit de rêver*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1970. [En ligne]. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/droit_de_rever/droit_de_rever.pdf.

BACHELARD, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943. [En ligne]. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/air_et_les_songes/air_et_les_songes.pdf.

BENJAMIN, Nicole, *The Individual as a Whole: Leroux's Use of Opposite and the Uncanny in the Phantom of the Opera*, 2013. [En ligne]. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://academicarchive.snhu.edu/server/api/core/bitstreams/4229d472-776d-4170-afa1-7357d30f988e/content>.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955. [En ligne]. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : https://monoskop.org/images/1/12/Blanchot_Maurice_LEspace_litteraire.pdf.

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958. [En ligne]. [Consulté le 09/2022]. Disponible sur : https://monoskop.org/images/4/41/Caillois_Roger_Les_jeux_et_les_hommes_1958.pdf.

CHASSAGNOL, Monique, Chapitre III : Le dieu et l'oiseau : Peter Pan dans tous ses états, *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009. [En ligne]. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/39711?lang=fr>.

CLÉRO Jean-Pierre, III. Perception et fiction, *Essai sur les fictions*, Paris, Hermann, 2014, p. 161-192. [En ligne]. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/essai-sur-les->

fictions--9782705688622-page-161.htm.

HENRIOT, Jacques, *Le jeu*, Editions Archétype82, 1983. [En ligne]. [Consulté en novembre 2022]. Disponible sur : <https://fr.calameo.com/read/005031003ccbcd2983ca6>, p.

JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998. [En ligne]. [Consulté en novembre 2021]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/puf.jouve.1998.01>.

KAPPLER, Claude-Claire, *Le Monstre*. [En ligne]. Paris, Presses Universitaires de France, 1979. [Consulté en novembre 2021]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/puf.kappl.1979.01>.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. [En ligne]. [Consulté en avril 2023]. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/phenomenologie_de_la_perception/honomenologie_de_la_perception.pdf.

PELLEGRINI, Laura Paola, *Le Fantôme de l'Opéra by Gaston Leroux: The Novel's Evolution and Its Theatrical and Cinematic Adaptations in the Twentieth Century*, Led, 2010. [Consulté en octobre 2021]. Disponible en ligne.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* [En ligne], Paris, Librairie Félix Alcan, 1912. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf>.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, Figures du masque en Grèce Ancienne. *In Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne - II*. [En ligne]. Paris, La Découverte, 2004, pp. 25 à 43. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/mythe-et-tragedie-en-grece-ancienne--9782707144232-page-25.htm>.

Articles :

A.GORMAN, Catherine, The Gothic Voice of Gaston Leroux's *Le Fantôme de l'Opéra*. [En ligne]. *The Victorian*, vol. 5, n° 1, janvier 2017. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://web.archive.org/web/20180519141705/https://journals.sfu.ca/vict/index.php/vict/article/view/219/107>.

AQUIEN, Pascal, Psychanalyse du spectre. [En ligne]. *Sillages critiques*, n° 8, octobre 2006, p. 119-32. journals.openedition.org. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.437>.

BERRUT Éric, La mythologie de l'Hadès et le concept de l'Ombre. [En ligne]. *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2018/2 (N° 148), p. 129-142. DOI : 10.3917/cjung.148.0129. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2018-2-page-129.htm>, consulté le 04/11/2022.

CASTA, Isabelle, « Death is a lonely business » ou enseigner les récit de la « bonne » mort. [En ligne]. *In Carrefours de l'éducation*, vol. n° 25, n° 1, juin 2008, p. 33-42. [Consulté en octobre 2021]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-carrefours-de-l-education-2008-1-page-33.htm>.

CHANGNAM, Lee, The Ghost-Image on Metropolitan Borders—In Terms of Phantom of the Opera and 19th-Century Metropolis Paris. [En ligne]. *Societies*, vol. 4, n° 1, 1, 2013, p. 1-15. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3390/soc4010001>.

CHRISTOFFEL, David, Chapitre 7 : Des bienfaits maléfiques. [En ligne]. *Hors collection*, 2018, p. 187-215. [Consulté en octobre 2021]. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/la-musique-vous-veut-du-bien--9782130789741-page-187.htm>.

COSTE, Louis, Le je(u) du masque. [En ligne]. *In Imaginaire & Inconscient*, 2004, n°13, pp 117 à 130. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-1-page-117.htm&wt.src=pdf>.

DAVERAT, Xavier, Les masques du désir (Les Fantômes de l'Opéra). [En ligne]. *In De la page blanche aux salles obscures : Adaptation et réadaptation dans le monde anglophone*, WELLS-LASSAGNE Shannon, HUDELET, Ariane, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 159-79.

[Consulté en octobre 2021]. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pur/74739>.

DANCOURT, Michèle, Chapitre premier : Le mythe antique de Dédale et Icare. [En ligne]. In *Dédale et Icare : Métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS Éditions, 2002. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://books.openedition.org/editionscnrs/4916>.

EHRICH-HAEFELI, Verena, Le musicien de génie et la voix féminine chez E.T.A. Hoffmann : Créativité et différenciation des sexes au début du XIXe siècle¹. [En ligne]. In *L'Éternel Masculin*, MERCADER Patricia, TAIN Laurence, Presses universitaires de Lyon, 2021, p. 9-30. [Consulté en novembre 2021]. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pul/7244>.

FREUD, Sigmund, Le créateur littéraire et la fantaisie. [En ligne]. In *Créations, psychanalyse*, dir. Annie Anargyros, Ilana Reiss-Schimmel, Steven Wainrib, Presses universitaires de France, 1998. [Consulté en décembre 2022]. Disponible sur <https://www-cairn-info.rproxy.univ-pau.fr/creations-psychanalyse--9782130494423.htm>.

GAMOVA, Anastassia, Le bouclier de Persée et la psychose. [En ligne]. *Figures de la psychanalyse*, 2011, 2, n°22. [Consulté le 08/05/2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2011-2-page-155.htm>.

GREISH, Jean, Le phénomène du jeu et les enjeux ontologiques de l'herméneutique. [En ligne]. In *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 54, n°213 (3), septembre 2000, pp. 447-468. [Consulté en novembre 2022]. Disponible sur : https://www-jstor-org.rproxy.univ-pau.fr/stable/pdf/23955758.pdf?refreqid=excelsior%3A4b7ba38da29784b49c456a87b6a44aad&a_b_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&origin=&initiator=&acceptTC=1.

KERN, Manfred, La Mort et la Belle. [En ligne]. In *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, BAZILE Sandrine, PEYLET Gérard (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pub/25776>.

KNUTSON, Elizabeth M, Le Fantôme de l'Opéra: le charme de la supercherie. [En ligne]. In *The French Review*, vol. 70, no 3, 1997, pp. 416-26. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/399229>.

LEROUX, Nadège, Qu'est-ce qu'habiter: Les enjeux de l'habiter pour la réinsertion. [En ligne]. In *VST - Vie sociale et traitements*, 97, 2008, pp.14-25. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/vst.097.0014>.

MATTÉI, Jean-François, Le mythe d'autochtonie chez Hésiode et Platon. [En ligne]. In *Topique*, n°114, 2011, pp. 35-49. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-topique-2011-1-page-35.htm>.

PARRET, Herman, *Histoires et images du voile de Maya*. [En ligne]. Colloque International : Système du voile : transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain, Torino, 29/30 octobre 2013. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <http://www.hermanparret.be/media/recent-articles/254.pdf>.

PHILLIPS, Ivan, *The Phantom of the Media: Erik, the Gesamtkunstwerk, and the spectacle of unsettlement*. [En ligne]. 2011, p. 10. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : https://uhra.herts.ac.uk/bitstream/handle/2299/11875/Phantom_Media.pdf?sequence=4.

RAHARTO, Ratih Dwi, et PERMATASARI Riana, « The protagonist's shadow and persona as the reflection of anti-hero in *The Phantom of the Opera* novel retold by Diane Namm ». [En ligne]. *Journal of English Education, Literature, and Culture*, vol. 4, n° 1, 2019, p. 66-75. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <http://dx.doi.org/10.30659/e.4.1.65-75>.

ROPARS, Jean-Michel, Hypnos et Héphaïstos : le cerveau et le créateur. [En ligne]. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2013, n°2, pp. 145-171. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2013_num_1_2_7013.

SANTURENNE, Thierry, Monstruosité et réflexion métalittéraire dans *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux. [En ligne]. *Dalhousie University. Electronic Text Center*, vol. volume 3, n°2, 2004, p. 13. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47681/03_02_Santur_monstr_fr_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Thèse/ Mémoire :

AZOULAY, David, *Le déplacement d'Orphée dans le récit Le Dernier Homme de Maurice Blanchot*. [En ligne] Mémoire en langue et littérature française, Université McGill, Montréal, 2013. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://escholarship.mcgill.ca/downloads/nv935615f>.

BLAIS, Catherine, *Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.) en Littératures de langue française* [En ligne] Université de Montréal, 2014. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11961/Blais_Catherine_2014_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

BONENFANT, Pascale, *L'espace poétique et le jeu de la création*. [En ligne] Mémoire : arts visuels : Québec : Université Laval, 2009. 53 pages, p. 26, [Consulté en décembre 2022]. Disponible sur : <https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol1/QQLA/TC-QQLA-26018.pdf>

CAMIOLO, Mathilde, *La perception chez Merleau-Ponty : entre ontologie et esthétique*. [En ligne] Mémoire de Master 2 : Sciences humaines et sociales : Grenoble : Université Grenoble Alpes (UGA), 2020-2021. 114p. [Consulté en avril 2023]. Disponible sur : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03390229>.

COMMÈRE, Zoé, *Un autre sur le monde. Poétique et géopolitique de l'espace dans les grands reportages et les romans de Gaston Leroux (1897 – 1924)*. [En ligne] Thèse : études littéraires : Lyon : Université Laval et Université Lumière Lyon 2, 2020. 684p. [Consulté en 03/2023]. Disponible sur : https://dam-oclc.bac-lac.gc.ca/download?is_thesis=1&oclc_number=1153648474&id=859f531c-adf3-4f8d-8d21-828862d4098f&fileName=35861.pdf.

DURAND, Stéphanie, *Le roman gothique anglais des origines (1764-1824) et l'expérience du sacré une réactualisation de symboles et de structures religieuses archaïques*. [En ligne] Mémoire : études littéraires : Montréal : Université du Québec, 2008. 119 pp. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : <https://archipel.uqam.ca/1066/1/M10304.pdf>.

GUGLIELMETTI-GABBAÏ Julie. *Les marques de l'enfance dans Peter Pan. Littératures*. [En ligne]. Mémoire de recherche de Master 2 : Littérature d'enfance et de jeunesse : Arras : Université d'Artois, 2018-2019. 115pp. [Consulté en avril 2023]. Disponible sur :

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02548406/document>.

KNIDLER, Céline, *Le Paris souterrain dans la littérature*. [En ligne] Mémoire de maîtrise : Université Paris IV Sorbonne. [Consulté le 03/2023]. Disponible sur : https://www.memoireonline.com/01/09/1922/m_Le-Paris-souterrain-dans-la-litterature.html.

MAZZEA-BACHELET, Anne-Marie, « *Le Fantôme de l'Opéra* Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux », [En ligne]. *Gradiva*. [Consulté le 24 septembre 2021]. Disponible sur : <http://doczz.fr/doc/3789942/le-fant%C3%B4me-de-l-op%C3%A9ra-le-fant%C3%B4me-de-l-op%C3%A9ra-de-gaston-leroux>.

REMY-LACHENY, Ingrid, *Etude des « Frères de Saint-Sérapion » d'E.T.A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*. [En ligne] Thèse : Allemand : Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris III : 2009. pp. 764. [Consulté le 12/04/2023]. Disponible sur : <https://theses.hal.science/tel-00947681/document>.

RENO, Zita Anne, *Setting the Stage: The Phantom of the Opera and Gothic Space*. [En ligne], Thèse : Nebraska : University of Nebraska-Lincoln : 2021. pp. 43. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://core.ac.uk/reader/417973164>.

STERNFELD, Jessica, « Pitiful Creature of Darkness : The Subhuman and the Superhuman in *The Phantom of the Opera* », *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies*, 2015, p. 795-814, disponible en ligne : https://digitalcommons.chapman.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=music_books, consulté en septembre 2021.

TILHOS, Victoria, *L'ombre de Peter Pan*. [En ligne] Séquence de cours : 2016, 58p. [Consulté en 03/2023]. Disponible sur : <https://www.fichier-pdf.fr/2016/04/28/l-ombre-de-peter-pan-v/>.

WALDENBY, Jennie. *L'Homme sous le masque : Une étude du personnage principal dans Le Fantôme de l'Opéra*. [En ligne] Mémoire de licence : Falun : Högskolan Dalarna, 2015. 21 pages. [Consulté le 28/05/2021]. Disponible sur : <https://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:822801/FULLTEXT01.p>.

Vidéo :

ASSOCIATION AD HOC, *Le Fantôme de l'Opéra : sur les traces d'un mythe littéraire et artistique avec Timothée Picard*. [Vidéo]. 2020. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=EglNmButuS8>.

CBS NEW YORK, *Emilie Kouatchou Makes History As First Black Leading Actress In 'Phantom Of The Opera'*. [Vidéo]. 27/01/2022. [Consulté en Janvier 2022]. Disponible sur : <https://youtu.be/tooWZDvqdTM>.

DESSUET, Pascal, *Un opéra pour un empire: la construction de l'Opéra Garnier*. [Vidéo]. 2021. [Consulté en novembre 2021]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=LJqR6L8Jn7I>.

IMINEO DOCUMENTAIRES, *Paris mystères (Macabre et catacombes) Documentaire*. [Vidéo]. 2013. [Consulté en octobre 2021]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=WJAPgM0n5Ss>.

MÉDIATHÈQUE DÉPARTEMENTALE DU NORD :

- *Rencontre avec Isabelle Rachel CASTA 1/4 : « Vous avez dit fantastiK ! »*. [Vidéo]. 2012. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=P7C8Q2AvruA>.
- *Rencontre avec Isabelle Rachel CASTA 2/4 : « Vous avez dit fantastiK ! »*. [Vidéo]. 2012. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=fDrksDx3MTs_
- *Rencontre avec Isabelle Rachel CASTA 3/4 : « Vous avez dit fantastiK ! »*. [Vidéo]. 2012. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=RKfaavvwKn8>.
- *Rencontre avec Isabelle Rachel CASTA 4/4 : « Vous avez dit fantastiK ! »*. [Vidéo]. 2012. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=nKVpGmAU39A>.

ÉCOLE NATIONALE DES CHARTES – PSL, *Un fantôme pour un palais, aux sources du « Fantôme de l'Opéra » de Gaston Leroux*. [Vidéo]. 2016. [Consulté en octobre 2021]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Rj8yBNfYjtk>.

Émission radio :

GARBIT, Philippe :

- Patrick Leroux, le petit-fils de Gaston Leroux : « Je n'ai jamais compris la chute du Mystère de la chambre jaune ! ». [Émission de radio]. *Les Nuits de France Culture*. France culture. Diffusé le 04/07/2016. [Consulté le 28/09/2021]. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/patrick-leroux-le-petit-fils-de-gaston-leroux-je-n-ai-jamais>.
- Entretien 2/3 avec Jean-Pierre Bourse. [Émission de radio]. *3^{ème} Nuit spéciale Rouletabille*. France culture. Diffusé le 20/09/2015. [Consulté le 28/09/2021]. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/3eme-nuit-speciale-rouletabille-entretien-23-avec-jean-pierre>.
- Entretien avec Guillaume Fau. [Émission de radio]. *Nuit spéciale Rouletabille*. France culture. Diffusé le 04/07/2016. [Consulté le 28/09/2021]. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/nuit-speciale-rouletabille-entretien-avec-guillaume-fau>.
- Gaston Leroux était un illusionniste qui se faisait mener par, comme dit Rouletabille, le bon bout de la raison. [Émission de radio]. *Les Nuits de France Culture*. France culture. Diffusé le 11/02/2021. [Consulté le 28/09/2021]. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/gaston-leroux-etait-un-illusionniste-qui-se-faisait-mener-par-comme-dit-rouletabille-le-bon-bout-de>.
- Jean-Claude Lamy : « Pour moi Gaston Leroux était devenu un personnage comme son héros Rouletabille ». [Émission de radio]. *Les Nuits de France Culture*. France culture. Diffusé le 3/07/2016. [Consulté le 28/09/2021]. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/jean-claude-lamy-pour-moi-gaston-leroux-etait-devenu-un>.

LE BAIL, Karine, *Le fantôme de l'Opéra*, par Timothée Picard. [Émission de radio]. *Un air d'histoire*. Radio France. Diffusé le 11/06/2017. [Consulté le 06/05/2021]. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/un-air-d-histoire/le-fantome-de-l-opera-par-timothee-picard-9613044>.

OMELIANENKO, Irène, Gaston Leroux (1868-1927). [Émission de radio]. *Toute une vie*. France culture. Diffusé le 11/08/2018. [Consulté le 28/09/2021]. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/gaston-leroux-1868-1927>.

Site web :

ACTUALITÉ, *Une mini-série basée sur Le Fantôme de l'Opéra en préparation chez Gaumont* [En ligne]. 2007. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://actualitte.com/article/6823/adaptation/une-mini-serie-basee-sur-le-fantome-de-l-opera-en-preparation-chez-gaumont>.

BRONTEHEROINE, *Coffins – Glass and Otherwise* [En ligne]. [Consulté en avril 2023]. Disponible sur : <https://bronteheroine.wordpress.com/2012/11/12/coffins-glass-and-otherwise/>.

CNRRTL, *Ortolang* [En ligne]. 2012. Disponible sur : <https://www.cnrtrl.fr/>.

CONSCIENCE ENCORE, *Maya ou l'illusion de la conscience* [En ligne]. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://conscienencore.monsite-orange.fr/page-54b18d3865c5a.html>.

HYPOTHÈSES, *Appel : le magnétisme dans la littérature (1780-1914)* [En ligne]. [Consulté le 27/05/2023]. Disponible sur : <https://pcm.hypotheses.org/9696#:~:text=La%20m%C3%A9taphore%20du%20serpent%20et,volont%C3%A9%20ou%20de%20sa%20conscience>.

IDIXA, *Mythe de Marsyas : perdre son enveloppe sonore, c'est perdre sa peau* [En ligne]. [Consulté le 08/05/2023]. Disponible sur : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0810131808.html>.

LA PORTE OUVERTE, *Une heure avec Gaston Leroux, Journaliste et romancier* [En ligne]. 10/07/2016. [Consulté en octobre 2021]. Disponible sur : <https://laporteouverte.me/2016/07/10/une-heure-avec-gaston-leroux-journaliste-et-romancier/>.

LONDONBOXOFFICE, *Phantom of the opera tickets* [En ligne]. [Consulté en septembre 2021]. Disponible sur : <https://www.londonboxoffice.co.uk/phantom-of-the-opera-tickets>.

PAGESROUGESETNOIRES, *Nietzsche, La naissance de la tragédie* [En ligne]. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://pagesrougesetnoires.wordpress.com/2017/01/02/nietzsche-la-naissance-de-la-tragedie-compte-rendu/>.

ROUGEMONT 2.0, *Chamisso et le Mythe de l'Ombre perdue (mai-juin 1937)* [En ligne]. [Consulté en mai 2023]. Disponible sur : <https://www.unige.ch/rougemont/articles/1936-1938/ddr193705cs>.

SUPERPROF, *La Naissance de la Tragédie* [En ligne]. [Consulté le 25/05/2023]. Disponible sur : <https://www.superprof.fr/ressources/langues/francais/lycee-fr3/terminale-fr3/lire-philosophie-bac.html>.

LE PERSONNAGE FANTASTIQUE DANS *LE FANTÔME DE L'OPÉRA* DE GASTON
LEROUX

(Sciences sociales et humanités)

(Lettres)

Spécialité : Poétique et histoire littéraire