



CLASSIQUES
GARNIER

CASTA (Isabelle Rachel), « Avant-propos. “Ils m'ont appelé l'obscur” », *Le travail de l'“obscure clarté” dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, p. 5-10

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14702-2.p.0011](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14702-2.p.0011)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 1997. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

avant-propos

« Ils m'ont appelé l'obscur »

JAMAIS Gaston Leroux ne fut plus archaïsant et par là même plus novateur que dans *Le Fantôme de l'Opéra* (1910), ce gigantesque cauchemar architectural qui nous plonge dans la nuit rouge et noire de la passion empêchée : déroband à Edgar Poe la silhouette baroque du roi Peste et de la Mort rouge, la pétrissant au hasard des sentes intertextuelles de réminiscences, de traces et d'échos, Hadès, Dionysos, et aussi un petit peu du baron de Gortz, le mélomane tragique du *Château des Carpathes*, Erik a surgi devant nous en majesté, avec rictus, écriture rouge « bâtonnante, zigzagante », violon à réveiller les morts et pulsion voyeuse derrière la glace sans tain de sa *diva assoluta*. Et depuis qu'il a fait retour parmi nous, aux accents égarants de son *Don Juan triomphant*, nous ne savons pas trop quoi dire de lui, comme s'il frappait d'aboulie notre pourtant facile charité herméneutique ; mais nous rêvons tous d'arracher à notre tour le masque de son solipsisme indéchiffrable, pour contempler ce qui ne saurait impunément se donner à voir : le *punctum* aveuglant où s'organisent les rouages de la machine à fasciner.

Enfant de la nuit, Erik l'est doublement : il conjugue, jusqu'à la claustrophobie, toutes les structures d'enfermement possibles,

par le fer, le feu, l'eau stagnante, la poudre, les rats et le cercueil dans lequel il repose. Mais il cèle en lui, sur son inscrutable face et dans ses chairs malades, une nuit plus profonde encore, une ténèbre portative qui s'offense du Ciel et maudit la lumière. Ni Chéri-Bibi, ni le compulsif Frédéric Larsan, ni même le Roi mystère ne génèrent pareille énigme, pareille « écriture du désastre », pareil coudoisement avec ce qu'il est convenu d'appeler « les forces obscures » : ce n'est certes pas un hasard si l'histoire d'Erik a inspiré tant de cinéastes — pas moins de cinq, de 1925 à 1989 et de Rupert Julian à Dwight Little — de chorégraphes (Roland Petit en 1980), de compositeurs et de metteurs en scène : le drame musical *The Phantom of the Opera*, de Lloyd Weber et Charles Hart, fait les beaux soirs de Londres et de New York depuis 1986, tandis qu'en 1992 Ken Kill a présenté, à l'Opéra-Comique, une relecture du *Fantôme* à travers les pages des plus célèbres opéras du XIX^e siècle... Il est vrai qu'au cinéma, au théâtre, nous sommes assis dans le noir, et que ce n'est qu'au prix de cette nuit artificielle qu'il vient à nous, que nous le rejoignons dans « *le clignotement éminemment dramatique de l'action* »¹.

Maître des cérémonies, mais triste convive, initiateur passionné, mais amant éconduit, Erik n'a de cesse de se refuser au mythe « frénétique » tout prêt à l'accueillir, à le contenir, et l'emphase boursouflée de son ami/ennemi le Persan ne rencontre en lui que causticité et circonspection : lorsque ce dernier l'invective (« *Assassin du comte Philippe, qu'as-tu fait de son frère et de Christine Daaé ?* » (476)), il désamorce aussitôt la tentation du dialogue paroxystique : « *Cela ne me regarde plus.* » (477). À ces moments de retombée, de neutralisation, on comprend que son « gouffre intérieur » — pour parler comme Gabriel, la Poupée sanglante — est imperceptiblement rayé de dérision, traversé de spasmes blagueurs, beaucoup plus proches de la gouaille lupinienne que de la rhétorique du *Moine* de Lewis ; d'une jeune danseuse, il dit sans ménagement qu'elle « *danse comme un veau dans la prairie* » (70), et de la Sorelli, maîtresse de Philippe de Chagny, qu'elle « *a surtout du succès dans la carrosserie* ». Lorsque le

Persan (perçant ?) veut l'entraîner dans son réseau de périphrases nobles, Erik le ramène à la vraie dimension des choses, leur prosaïsme : « *Figure-toi que j'avais dans la main un anneau, un anneau d'or que je lui avais donné... qu'elle avait perdu... et que j'ai retrouvé... une alliance, quoi !...* » (481). Si l'anneau d'or appartient aux amours de rêve, l'alliance, elle, rappelle des unions juridiquement plus quotidiennes et moins fabuleuses.

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

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

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

C'est ainsi qu'à l'horizon se dessine un lecteur frustré, qui voudrait « marcher », qui voudrait se laisser posséder par l'illusion référentielle, en fidèle paralittéraire... Mais à chaque bienheureuse syncope de la vigilance critique, Leroux nous attrape et nous

secoue : « Foutaises ! », nous crie-t-il à peu près, comme Marie-France Pisier dans un film d'André Téchiné ; oui, son Erik (avec un *k*, mais natif de Rouen) aime le toc, le kitsch funèbre des forêts au fond des caves et des baldaquins rouges au trente-sixième dessous, mais ce n'est qu'un exercice d'humilité, d'apprivoisement au dégoût de soi.

S'il est le des Esseintes de la Grange Batelière, c'est pour se donner à lui-même la représentation privée et grandiloquente des folies « fin-de-siècle » qui font jubiler ce « démon de la perversité », et que l'on retrouve avec infiniment moins de distance effractive chez le Sâr Péladan ou chez Remy de Gourmont. Ne pourrait-on pas, d'ailleurs, à l'instar de Blaise Cendrars dans son roman *Moravagine*, reprendre en épigraphe au *Fantôme* une phrase de son roman *Sixtine* : « un cerveau isolé du monde peut se créer un monde » ?

Le constant mélange du *sermo humilis* et du *sermo nobilis*, le frôlement d'Éros quand on attend Agapê, la galerie des grotesques qui grouillent autour de Christine Daaé contribuent à nous irriter, à nous déstabiliser : impossible de s'enfoncer dans l'identification comme dans une eau profonde ! Tout grince, grimace, ricane, détone : la nuit d'Erik se voudrait toute peuplée de monstres mythologiques, convoqués d'ailleurs *allegro vivace* par le « *ténébreux séjour* » (296) et servis en veux-tu en voilà par la rutilante fanfare leroussienne.

Mais on y croise surtout des machinistes, des sapeurs, des messieurs en goguette et des divas escamotées ; de l'autre côté du décor, il y a les agents de production, il y a le XX^e siècle. Lorsque Raoul de Chagny émerge de son périple (lui qui devait aller « *dans les glaces du pôle* » (453) n'ira jamais que derrière le miroir d'une loge), c'est pour renaître à l'artifice désormais coutumier de la vitesse, de l'éloignement et du désenchantement général — puisque Christine ne « chantera » plus.

Ainsi, les seules vraies ténèbres sont celles de la réverbération sexuelle qui attache/arrache Christine à Erik. Né irrépissiblement dans le cœur glacé du fantôme, comme les roses rouges sur la tombe du père Daaé au chapitre VI, le désir lui fait franchir les

miroirs, saboter les lustres, noyer les importuns et tomber le masque.

Mais le grand truqueur ne peut s'empêcher d'aller nicher son bonheur dans le rayon des farces et attrapes : « *Faut-il tourner le scorpion ? Faut-il tourner la sauterelle ?* » (453). (Con)vaincue, Christine s'unit à lui dans un échange paroxystique, la plus belle page peut-être de l'œuvre leroussienne : « *Et elle n'est pas morte ! Elle est restée vivante, à pleurer... sur moi... avec moi... Nous avons pleuré ensemble !...* » (480).

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

Pour avoir pressenti la terrible part de nuit que l'inconscient freudien expertisera tout au long du XX^e siècle, Leroux a pu créer, en même temps qu'Erik l'homme sans nez, Rouletabille l'homme sans nom et Gabriel, l'automate amoureux d'une autre Christine. Mais l'Enchanteur pourrissant — qui, mieux qu'Erik, mériterait ce titre ? — est le seul à avoir, « héros éblouissant et sombre », contaminé un univers tout entier, du lac d'Enfer à la lyre d'Apollon !

Tout, absolument tout dans le jeune Opéra, obéit à Erik : les directeurs, les ouvreuses, les trappes, les glaces, les loges, le décor, les sons, l'espace ; il a fait de ce monument l'immense exosquelette qui prolonge sur près de vingt-cinq étages ses désirs et sa volonté de puissance... Pourtant, tétanisé au cœur de son corps-toile vibrant, il ne parviendra pas à casser le dernier « joujou-surprise » qu'en démiurge sadien il s'était attribué : il en meurt, et tout se passe comme lorsque « *la nuit vivante se*

dissipe à la clarté de la mort»². C'est par la presse, nouvelle puissance du nouveau siècle, que Christine apprendra, platement, qu'elle n'est plus aimée.

Il est vrai qu'en 1910, lorsque le roman paraît aux éditions Pierre Lafitte, c'est une tout autre « surproduction » (le mot est de Jean Roudaut) qui, dans l'ombre, se met en place... « *Ils m'ont appelé l'obscur / Et j'habitais l'éclat* »³. De rire ?