

Anne-Marie Mazzega-Bachelet (*)

Le Fantôme de l'Opéra

Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux¹, publié en 1910, est un roman populaire dont le héros, un fantôme qui hante l'Opéra Garnier, frappa les imaginations et eut une longue postérité au cinéma.

Ce récit, à la fois policier et fantastique, raconte une histoire d'amour entre Christine Daaé², une cantatrice de l'Opéra de Paris, et Raoul de Chagny, un jeune aristocrate – et la passion qui la lie en parallèle au fantôme, chanteur, violoniste, compositeur, génie de la musique et véritable maître de l'opéra pour le meilleur et pour le pire.

Au-delà de ses extravagances romanesques, ce roman est un très grand récit sur la voix et sur la hantise ; il est le récit d'une hantise par la voix.

Nous avons en effet interprété le fantôme qui se manifeste avant tout par sa voix, comme une présence enterrée dans le psychisme de la cantatrice, celle de son père mort qui revient la hanter. Nous désignerons en effet le père de Christine comme le vrai partenaire de la passion de sa fille, considérant le fantôme comme l'incarnation de la voix du père qui fait retour.

¹ * Agrégée de Lettres Modernes, Docteur en Littérature Comparée, Mezzo-soprano.

□ Gaston Leroux journaliste, romancier, homme de théâtre est connu comme le père de Rouletabille (*Le Mystère de la chambre jaune, Le Parfum de la dame en noir...*).

² Sans doute une imitation comique de vocalises.

La voix dans tous ses états

Le récit est un roman sonore, un roman opéra. Tout d'abord parce que les opéras jouent un rôle important dans sa structure. Un certain nombre d'œuvres et d'airs d'opéras ponctuent les différentes phases du texte³.

Faust de Gounod (1859) est l'opéra le plus fréquemment mentionné⁴. Ses airs célèbres chantés à plusieurs reprises exposent la trame du récit. Le trio Faust, Marguerite et Méphisto peut être considéré comme le modèle du triangle Christine, Raoul, le fantôme. Son traitement littéraire par Leroux est fort intéressant. L'œuvre sera interprétée et chantée tout au long du récit sur plusieurs modes différents⁵.

La voix du fantôme est partout, se faisant entendre sans qu'on le voie. Les voix pourrait-on dire, car cette voix est étrangement modulée, tantôt douce tantôt menaçante. C'est la voix dans tous ses états.

Voix chantée tout d'abord. Le fantôme, Erik,⁶ est un chanteur d'exception qui donne des leçons de chant à Christine lui permettant de passer du niveau de chanteuse moyenne à celui d'interprète exceptionnelle. Christine en témoignera, racontant ces leçons qui ont éveillé en elle « une vie ardente, dévorante, sublime »⁷.

La voix chantée du fantôme est une voix superlative: « Raoul n'avait encore rien entendu au monde -comme voix unissant dans le même

³ Le scénario de *Faust* est basé sur le trio Faust/ Marguerite/Méphisto ; *Roméo et Juliette*, *le Roi de Lahore* et *La Juive*, racontent une histoire d'amour contrariée ; le basculement du fantôme dans la jalousie se fait avec *Otello*. Et c'est *Don Juan triomphant*, une œuvre fictive, création du fantôme, qui marque le triomphe de la folie et le dénouement du récit.

⁴ Trois fois : Christine chante le rôle de Marguerite au chapitre II « La Marguerite nouvelle » puis Carlotta, rivale de Christine, interprète ce même rôle au chapitre VIII, Christine le chante à nouveau au chapitre XIV lorsque le fantôme l'enlève.

⁵ Le mode sublime lorsqu'il est interprété par Christine, comique par l'ouvreuse Madame Giry, comico-tragique lorsque le chant de la rivale de Christine accompagne la chute du grand lustre de l'opéra « *Elle chante ce soir à décrocher le lustre !* » commentaire impitoyable du fantôme à l'origine du désastre.

⁶ Tel est le nom du fantôme que nous apprendrons au cours du récit. Il semble évoquer le monde scandinave que Gaston Leroux eut l'occasion de connaître au cours de sa carrière de journaliste.

⁷ *Le Fantôme de l'Opéra*, Le Livre de poche, juillet 2011, p.153.

temps avec le même souffle, les extrêmes -de plus largement héroïquement suave, de plus victorieusement insidieux, de plus délicat dans la force, de plus victorieusement suave, de plus fort dans la délicatesse, enfin de plus irrésistiblement triomphant. Il y avait là des accents définitifs etc... »⁸. Cette voix qui chantait pour Christine « la nuit d'hyménée » de *Roméo et Juliette* ne peut être exprimée que par des oxymores et des superlatifs.

Le fantôme est aussi un remarquable ventriloque. Cette caractéristique constitue l'un des ressorts importants de l'action. Il s'en vante : «...il n'y en a pas un comme moi pour faire le ventriloque ! Je suis le premier ventriloque du monde !... ». Et plus loin...L'autre (le fantôme) avait déjà commencé à faire le ventriloque. Il disait « Tiens, je soulève un peu mon masque ! ...Tu vois mes lèvres ? Ce que j'ai de lèvres ? Elles ne remuent pas !...Ma bouche est fermée...mon espèce de bouche... Et cependant tu entends ma voix ! Je parle avec mon ventre...Maudite voix du formidable ventriloque. Elle était partout »⁹.

L'univers sonore de la loge N° 5 s'explique ainsi par un phénomène de ventriloquie. Raoul au chapitre X assiste à ce phénomène extraordinaire : « un chant semblait sortir des murailles » puis « la voix maintenant était dans la pièce »¹⁰, mais il n'y a personne dans la loge !

Le fantôme est aussi l'inventeur de toutes sortes de « trucs » vocaux. Le Persan¹¹ qui en a une connaissance approfondie les détaille pour Raoul. Pour « La Voix sous l'eau, la voix de la Sirène. »¹², Erik a utilisé une tige de roseau afin de chanter et respirer sous l'eau. C'est par le « truchement de briques creuses, de briques porte-voix, qu'il se faisait entendre de Christine comme s'il avait été à ses côtés »¹³. Au chapitre XXII le Persan qui a connu Erik construisant le palais de

⁸ *Le Fantôme de l'Opéra*, p.129 et 130.

⁹ *Ibid.*p.293 et 294.

¹⁰ *Ibid.* p.129.

¹¹ Le Persan est un *daroga*, en Perse le commandant général de la police du gouvernement. Il a sauvé Erik dans une vie antérieure avant de venir à Paris. Il est le bon génie qui tente de venir en aide aux jeunes amoureux en contrecarrant les plans diaboliques du fantôme.

¹² *Ibid.*p.256.

¹³ *Ibid.*p.268 et p. 304. Dans la chambre des supplices plongée dans le noir, Raoul et le Persan entendent les animaux du désert, un lion « Erik obtenait le rugissement du lion avec un long tambourin, terminé par une peau d'âne etc..., un léopard, la mouche tsé- tsé...

Mazenderan, explique qu'il en avait fait « la maison du diable, où l'on ne pouvait plus prononcer une parole sans qu'elle fut espionnée ou rapportée par l'écho »¹⁴.

Le fantôme est maître du monde sonore pour le meilleur et pour le pire¹⁵. Pour le meilleur, il est un grand artiste, un génie de la musique, pour le pire, il crée des espaces livrés à l'obsession paranoïaque du son. L'écoute doit être privilégiée par celui qui veut le vaincre.

Le roman entier mérite le qualificatif de ventriloque.

Il est un espace sonore orchestré par le chef d'orchestre Gaston Leroux. Toutes sortes de procédés remarquables font surgir la dimension orale du récit¹⁶. Le roman déploie un espace sonore en profondeur (récit dans le récit, théâtre dans le récit, théâtre dans le théâtre) et spatialement, en combinant différentes interventions comme sur une scène d'opéra où les personnages entrent et sortent au gré de leurs participations.

On pourrait le qualifier de roman-opéra en raison de son mode de composition, (une succession de scènes) et parce qu'il combine les voix dans des duos, trios, quatuors, chœurs¹⁷.

Des voix enterrées à la voix enterrée

Cependant le phénomène sonore le plus remarquable est celui des voix enterrées qui ont hanté l'opéra dans la réalité.

« 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... »¹⁸.

Dans l'Avant-Propos du roman, le narrateur fait allusion à un fait réel qui se déroula le 24 décembre 1907 dans les sous-sols de l'opéra Garnier. Vingt quatre disques 78 tours offerts par Alfred Clark,

¹⁴ *Ibid.* p.277.

¹⁵ Il a même pris de fait la direction de l'opéra puisqu'il dicte aux directeurs la distribution des rôles pour certains opéras, sans compter.

¹⁶ Par exemple les italiques très nombreux dans les dialogues rapportés qui traduisent les inflexions des discours.

¹⁷ Nous avons mentionné le chapitre II avec l'intervention de Madame Giry, le chapitre VIII qui mêle aux accents de la Carlotta dans *Faust*, les réflexions du narrateur et des spectateurs, le chapitre XII, « La lyre d'Apollon » où le dialogue des deux amoureux sur le toit du bâtiment, est ponctué par les soupirs et gémissements du fantôme en contrepoint.

¹⁸ *Ibid.* p.11.

directeur de la filiale française de la Gramophone Company¹⁹ furent enfermés dans deux urnes hermétiquement fermées, protégées par une enveloppe de cuivre et enfouies dans les sous-sols du bâtiment. Elles devaient y rester 100 ans afin de révéler aux auditeurs futurs, nous-mêmes en l'occurrence, les grandes voix du passé ainsi que la façon dont on interprétait l'opéra à cette époque. Redécouvertes en 1988 lors de travaux, elles furent confiées à la BNF pour leur sauvegarde et exhumées, pour respecter le contrat, le 19 décembre 2007²⁰.

Ces voix sont celles des grands chanteurs de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle²¹. Les airs sont tirés d'opéras français du 19^e siècle et du début du 20^e siècle²², d'opéras italiens de la même époque²³, d'opéras allemands²⁴. Des airs d'opéras de Mozart en italien sont également chantés²⁵.

L'enterrement des voix annonce ce qui est au cœur du roman. Car il est une voix enterrée dans le cœur de Christine Daaé, celle de son père, d'abord ange de la musique puis démon de la musique, voix conservée dans un caveau intrapsychique, indiquant peut-être une transgression paternelle.

¹⁹ Compagnie fondée par Berliner aux Etats-Unis pour l'enregistrement du son.

²⁰ Les enregistrements de ces voix ensevelies ont été transférés sur CD et publiés par EMI Classics [□] héritière de Gramophone Company.

²¹ Ernestine Schumann-Heink (qui chanta Malher et Wagner), Adelina Patti, Nellie Melba, Emma Calvé, Selma Kurz, Géraldine Farrar, Maurice Renaud, Mattia Battistini, Chaliapine, Fernando di Lucia, Francesco Tamagno (créateur de l'*Otello* de Verdi), Caruso, Hector Dufranne (créateur du rôle de Golaud dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy), Pol Plançon. De la musique instrumentale fut également enregistrée par de célèbres violonistes et pianistes : Fritz Kreisler, Jan Kubelik, Paderewski (pianiste et futur président de la République polonaise), Reynaldo Hahn, pour citer les plus célèbres artistes.

²² Extraits de Massenet: *Le Roi de Lahore*(1877), *Werther*(1892), *Ariane*(1906) ; de Gounod: *Faust* (1859), *Roméo et Juliette*(1867) ; Ambroise Thomas: *Hamlet* (1868) ; Bizet: *Les Pêcheurs de perles* (1863) et *Carmen*(1875) ; Saint Saens: *Samson et Dalila* (1877) ; Edouard Lalo: *Le Roi d'Ys* 1888 ; Berlioz: *La Damnation de Faust* (1846) ; Meyerbeer : *Le Prophète* (1849) [□] a

²³ Donizetti : *Lucia de Lammermor*(1835), *La Favorite* (1840) ; Verdi : *Ernani* (1844), *Rigoletto*(1851), *Il Trovatore* (1853), *La Forza del destino* (1862), *Aïda* (1871) *Otello*(1887) *La Traviata* (1853).

Puccini : *La Bohème*(1895).

Rossini : *Il Barbiere di Siviglia*(1816).

²⁴ Wagner : *Lohengrin* (1850)

²⁵ *Le Nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787).

Une passion père-fille

Une relation passionnelle unit, selon nous, Christine à son père. La voix est étroitement liée à la passion du début à la fin du récit.

L'histoire de Christine cantatrice a commencé comme un conte de fée chrétien par une histoire d'ange qui va déterminer sa vocation. Son père, quoique paysan, était le « meilleur ménétrier de toute la Scandinavie »²⁶. Avec son « violon enchanté »²⁷, il parcourt les routes de son pays accompagné de sa fille. La mère de l'enfant étant morte alors que Christine n'avait que 6 ans, elle trouvera une deuxième famille en la personne du professeur Valérius et de sa femme qui les emmènent en France. L'été lorsqu'ils allaient « villégiaturer » à Perros-Guirec, la petite chantait et l'on croyait « entendre un ange du paradis »²⁸. C'est là que Raoul de Chagny, enfant, rencontra la jeune Christine, ramassant son écharpe qui s'était envolée dans la mer. Le père donna même des leçons de violon au jeune vicomte. Les deux jeunes gens partagèrent ainsi la même musique et les mêmes légendes nordiques.

Le destin de Christine est ainsi déterminé par le rôle du père. Outre son apprentissage et sa vocation musicale, il va influencer la vie de sa fille en lui racontant la légende de l'Ange de la musique qui marquera l'imaginaire de la petite fille. « Le père Daaé prétendait que tous les grands musiciens reçoivent au moins une fois dans leur vie la visite de l'Ange de la musique »²⁹. Ces propos du père tracent le

²⁶ *Le Fantôme de l'opéra*.p.66.

²⁷ *Ibid.* Titre du chapitre VI.

²⁸ *Ibid.*p.68.

²⁹ « Cet Ange rend particulièrement visite aux enfants, ajoute le père, soit lorsqu'ils sont très jeunes ou plus tard[□] : « On ne voyait jamais l'Ange, mais il se fait entendre aux âmes prédestinées. C'est souvent dans les moments qu'elles s'y attendent le moins, quand elles sont tristes et découragées. Alors, l'oreille perçoit tout à coup des harmonies célestes, une voix divine et s'en souvient toute la vie. Les personnes qui sont visitées par l'Ange en restent comme enflammées. Elles vibrent d'un frisson que ne connaît pas le reste des mortels. Et elles ont ce privilège de ne plus pouvoir toucher un instrument ou ouvrir la bouche pour chanter sans faire entendre des sons qui font honte par leur beauté à tous les autres sons humains. Les gens qui ne savent pas que l'Ange a visité ces personnes disent qu'elles ont du

destin de sa fille : « Toi mon enfant, tu l'entendras un jour ! Quand je serai au ciel, je te l'enverrai, je te le promets »³⁰.

Ce passage est essentiel pour comprendre la vocation musicale conçue comme passage initiatique et mystique, hallucination de la voix divine de l'Ange qui appelle à chanter. Nous avons là la version romantique de l'inspiration, ce « feu sacré »³¹. Communion mystique, extatique, car la voix provoque l'extase comme le dit Raoul à Christine au chapitre XI « J'ai vu votre extase *au son de la voix... oui, votre extase !* »³².

L'épisode permet aussi de comprendre pourquoi Christine va croire en l'existence du fantôme sans se poser de question. La voix du fantôme qui vient lui donner des leçons de chant dans la loge N°V est comprise d'emblée comme celle de l'Ange de la musique dont parlait son père désormais décédé. Elle l'explique à Raoul dans le cimetière de Perros-Guirec : « Mon père est au ciel et j'ai reçu la visite de l'Ange de la musique ».

S'il est vrai que l'on chante toujours pour quelqu'un, Christine chante pour son père et « ses progrès devenaient merveilleux ». Mais lorsqu'il meurt, « elle sembla avoir perdu avec lui sa voix, son âme et son génie »³³. Au conservatoire où elle est entrée, elle est considérée comme une chanteuse moyenne, détachée de tout.

Ce sont les leçons de chant données par la Voix dans la loge qui en feront la grande artiste que l'on sait, celle qui se révèle lors de la soirée de gala lorsque « ...les cieux déchirés, une voix d'ange se faisant entendre sur la terre pour le ravissement des hommes... »³⁴.

génie »[□] *Ibid.*.p.70.

³⁰ *Ibid.* p.70.

³¹ *Le Fantôme de l'Opéra.* p.153.

³² *Ibid.*p.136 (les italiques sont dans le texte).

³³ *Ibid.*p.72.

³⁴ *Ibid.* p.72.

Le fantôme et la voix du père mort

Nous interprétons le fantôme comme le retour du père mort, le revenant du père qui continue à vivre dans le psychisme de sa fille.

Décédé, le père Daaé repose dans son tombeau à Perros-Guirec. Or bien plus tard Erik nous sera montré dans sa chambre dormant dans un « cercueil ouvert »³⁵.

L'identification du fantôme et du père est tout d'abord le fait de Christine elle-même. S'adressant à Raoul qui l'a suivie à Perros-Guirec, elle lui dit qu'elle s'attendait à le voir : «*Quelqu'un*» me l'a dit là-bas. Oui, on m'avait annoncé votre arrivée. Qui donc ? demanda Raoul -« Mais mon pauvre papa qui est mort »³⁶. « Là-bas » désigne la loge où le fantôme parle et chante avec Christine. Le fantôme/père/Angé de la musique se confondent dans ce psychisme fragile et crédule.

Autres confirmations du lien entre le fantôme et le père, d'une part la Voix est apparue à la mort du père, d'autre part cette remarque de Christine à propos des leçons de chant données par la Voix: « Et puis on eut dit, mon ami, que la Voix savait exactement à quel point mon père, en mourant, m'avait laissée de mes travaux... »³⁷.

Raoul qui participe de la même croyance évoque « la continuelle pensée qu'elle avait de son père mort »³⁸. Au chapitre VI « Le violon enchanté », résonne le son merveilleux d'un violon. Raoul qui a suivi à distance Christine se rendant sur la tombe de son père, l'entend au 12^o coup de minuit : « Tout mon être se tendit vers l'Invisible, *l'Invisible qui nous jouait de la musique*. Et quelle musique, nous la connaissions déjà ! Christine et moi l'avions entendue en notre jeunesse. ...C'était la *Résurrection de Lazare* que le père Daaé nous jouait dans ses heures de tristesse et de foi.. »³⁹.

³⁵ *Le Fantôme de l'Opéra*.p.169.

³⁶ , *Ibid.* p.74.

³⁷ *Ibid.*p.153.

³⁸ *Ibid.* p.110.

³⁹ *Ibid.*p.84.

Cet air est hautement symbolique à la fois parce que le père de Christine le leur jouait lorsqu'ils étaient enfants –c'était l'un de ses morceaux préférés- et parce qu'il célèbre il célèbre une résurrection, celle de Lazare, ressuscité après sa mort par le Christ. De la même façon le père Daaé est sorti du tombeau pour venir jouer du violon pour sa fille. Raoul l'exprime en ces termes : « je m'attendis presque à voir se soulever la pierre du tombeau du père de Christine »⁴⁰.

Le fantôme, enfin, soutient cette interprétation. Tout d'abord le violon sur lequel on joue cet air est sans aucun doute possible le violon du père qui avait été enfermé avec ce dernier dans son tombeau. Christine commentant cet épisode le confirmera : « Je reconnaissais le coup d'archet de Daaé »⁴¹.

Puis le fantôme joue à deux reprises *La Résurrection de Lazare* sur ce violon. La première fois sur le tombeau du père à Perros Guirec (la Voix l'avait dit à Christine : « je vous jouerai, à minuit sonnant, sur la tombe de votre père, avec le violon du mort... »)⁴². Une seconde fois avec le même violon après l'épisode tragique du lustre de l'opéra. A ce moment fantôme joue et s'adresse à Christine avec cette « phrase dominatrice et souveraine » : « Viens et crois-en moi ! Ceux qui croient en moi revivront ! Marche ! Ceux qui ont cru en moi ne sauraient mourir ! »⁴³. Adaptation passionnelle à l'usage de Christine des paroles que le Christ adresse à Lazare.⁴⁴

Au chapitre X Raoul comprend qu'un lien indéfectible s'est établi entre la femme qu'il aime et un être qu'il ne peut nommer : « Quel monstre l'avait ravie, et avec quelles armes ?... Avec quelles armes, si ce n'était celles de la musique... Avait-il ignoré le désespoir qui s'était emparé d'elle après la mort de son père et le dégoût qu'elle avait eu alors de toutes les choses de la vie, même de son art ? »⁴⁵.

Nous le voyons tous les personnages entretiennent la confusion : Christine, Raoul qui s'est laissé gagner par cette croyance, et le fantôme qui joue sur une ambiguïté qui l'arrange et sur la crédulité de la jeune fille.

⁴⁰ *Le Fantôme de l'Opéra*..p.85.

⁴¹ *Ibid* p.158.

⁴² *Ibid.* p.156.

⁴³ *Ibid.*.p.158.

⁴⁴ Rappelons que au début de l'histoire la Voix s'adressait paternellement à Christine, l'appelant « mon enfant...»

⁴⁵ *Ibid.*p.119.

De nombreux indices nous permettent ainsi d'affirmer qu'il y a identité entre le père et le fantôme, que l'on assiste à la résurrection du père dans la voix et l'art du fantôme.

Avec le thème du fantôme nous sommes à la fois dans le monde païen (où le fantôme devient le revenant) et dans le monde chrétien avec Lazare ou encore le Christ ressuscité. Les tombeaux sont vides et nous sommes prêts à parier que celui du père Daaé l'est aussi.

Analyse du phénomène de hantise

La première idée est que nous sommes dans une psychose avec hallucination de la voix du père.

Une autre analyse est proposée par Maria Török et Nicolas Abraham dans *Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis*⁴⁶. Les deux analystes y distinguent l'introjection –processus qui permet d'enrichir le moi des traits pulsionnels de l'objet plaisir -et l'incorporation –mécanisme fantasmatique qui installe l'objet prohibé à l'intérieur de soi et le met au secret. Pour Maria Török en effet le phénomène du fantôme ne relève pas du retour du refoulé mais de l'inclusion cryptée d'un autre. Le fantôme vient hanter le sujet et parler à sa place lorsqu'un deuil n'a pu s'opérer. Dans le roman de Gaston Leroux la voix du père, incorporée, mise au secret dans le tombeau psychique, reviendrait hanter sa fille.

Une raison à l'impossibilité du deuil est généralement avancée : une transgression qui, dans le roman, n'est pas dévoilée mais que l'on peut deviner : le lien incestueux entre un père et sa fille, la mère étant morte⁴⁷.

D'autres auteurs avancent une dissimulation par les parents d'un secret fondamental, secret inavouable d'un autre (inceste, crime, identité du géniteur) »⁴⁸. Ici le secret, me semble-t-il, ne porte pas sur la généalogie de Christine mais sur celle d'Erik, autre image du père. Le secret inavouable de la mère d'Erik c'est l'existence de ce fils monstrueux qu'elle ne veut pas reconnaître. Le père ne verra pas son

⁴⁶ Nicolas Abraham, Maria Török, *L'Ecorce et le Noyau*, chapitre IV, Champs, Flammarion, p.229 et suivantes.

⁴⁷ Est-ce pour cela que le père joue du vio-lon ?

⁴⁸ Article de Pascal Aquien « Psychanalyse du spectre » dans *Sillages critiques* 8, 2006, p.119 à 132.

fil. Si Erik est devenu un monstre, c'est qu'il a dans son enfance été « tué ». Confrontée à sa laideur insupportable, sa mère l'a abandonné. C'est de ce crime qu'il veut se venger. Dans sa demeure tout au fond de l'opéra, il a préparé une poudrière pour tuer, sinon la race entière du moins « beaucoup de la race humaine ». Les reproches que le fantôme adresse à Christine peuvent être compris comme adressés à la mère.

Erik le fantôme n'est pas seulement une figure du père mort, il a le visage même de la mort ; il est le symbole d'une mort psychique qui empêche la fille d'exister de façon séparée. Les thèmes macabres dominant certains chapitres. Au chapitre X, « Au bal masqué » le fantôme se promène déguisé en mort rouge.⁴⁹ Raoul y verra « une effroyable tête de mort qui dardait sur moi un regard où brûlaient les feux de l'enfer »⁵⁰. Erik le dira agressivement à Christine qui lui a arraché son masque, il est fait avec de la mort : « apprends que je suis fait totalement 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 jamais »⁵¹. Il dort, nous l'avons dit, dans un cercueil et sa chambre évoque le « silence de la tombe »⁵².

La cantatrice est aimée par un cadavre qui règne sur le royaume des morts. Pour décrire la descente aux enfers de ses personnages, l'auteur se laisse guider par divers mythes, les mythes grecs en particulier. C'est Ulysse descendant aux enfers pour y rencontrer les voix et les ombres des chers disparus, sa mère, Tirésias...C'est Orphée qui vient rechercher Eurydice descendue aux enfers⁵³. Le démoniaque chrétien ou populaire est aussi présent. Christine raconte au chapitre XIII sa descente dans les profondeurs de l'opéra sur le dos d'un cheval blanc et évoque « des démons tout noirs devant des chaudières »⁵⁴.

⁴⁹ Leroux s'est inspiré de *Le Masque de la mort rouge*, de Poe.

Toute l'imagerie des grands êtres macabres magnifiés par la littérature est appelée à la rescousse par Leroux, de *Dracula* (Bram Stoker) à *Frankenstein* (Mary Shelley).

⁵⁰ *Ibid.*.86.

⁵¹ *Ibid.*.p.174 et 175. Le thème de Frankenstein naît à la même époque au cinéma. Mary Shelley écrira son roman en 1918.

⁵² *Ibid.*.p.169.

⁵³ Mais l'auteur inverse le mythe. Si Orphée se retournant envoyait Eurydice à la mort, dans le roman, c'est l'inverse. En dévoilant le véritable visage d'Erik, sa tête de mort, Christine/Eurydice le voue à la mort.

⁵⁴ *Ibid.*.p.160.

Quand Raoul et le Persan descendent dans les dessous de l'opéra à sa recherche, ils rencontrent toutes sortes de figures démoniaques⁵⁵. Leroux suit ainsi la route indiquée par Dante, celle de Virgile guidant le poète dans *La Divine Comédie*. Nous retrouvons le purgatoire où s'agitent les démons. Le lac qui entoure la demeure d'Erik devient le Styx, et Erik sur sa barque, une figure de Caron⁵⁶.

Le scénario passionnel de la voix

Le roman est bâti autour d'un scénario passionnel de la voix. « C'est l'accrochage à la voix qui *signe* la passion » nous dit Paul-Laurent Assoun dans *Le Regard et La Voix*⁵⁷. Pour lui « L'objet vocal a valeur de « fétiche »... il est « signe d'un manque »⁵⁸. En d'autres termes la passion peut être définie comme la possession par une voix qui vient combler un manque. La passion est aussi jouissance de cette voix et Leroux a certainement écrit dans ce roman les plus belles pages sur la jouissance et de l'auditeur et du chanteur. Les sentiments des personnages suivent alors un parcours passionnel dont la dynamique est décrite par l'auteur en ces termes: « *vocation* - appel de l'objet », « *convocation* - par cet Autre impératif-, *invocation* - de ce qui noue le « serment »- *provocation* qui ouvre les voies de la transgression »⁵⁹.

Dans le roman après la vocation précédemment analysée, il y a prise de possession par la voix⁶⁰. Christine est subjuguée, enchaînée à la voix du fantôme qui la convoque. Dès le chapitre II, « La Marguerite nouvelle » nous entendons l'injonction du fantôme, « *une voix d'homme* », qui disait sur une intonation singulièrement

⁵⁵ Les fermeurs de portes, l'ombre véritablement fantastique, puisque c'est le seul personnage dont l'identité ne sera pas révélée ; le tueur de rats qui évoque le conte du Joueur de flûte de Hamelin retranscrit par les frères Grimm et repris par Mérimée en 1829.

⁵⁶ *Le Fantôme de l'Opéra*. p.161.

⁵⁷ Paul-Laurent Assoun, «Voix de la passion et Passion de la voix » dans *Le Regard et la Voix*, Editions Anthropos p.65.

⁵⁸ P.L. Assoun, p.65.

⁵⁹ *Le Regard et la Voix*, p.76.

⁶⁰ «On a bien vu que la passion était tout autre chose qu'inclination et plaisir étrangers à l'interdit. Cet « objet » qui la déclenche a tous les caractères d'un impératif que tous les mythes de l'amour passionnel déchiffrent et « imaginarisent »- comme une véritable fatalité. Une fois « la petite musique » partie, pas moyen de s'en dégager et la ritournelle convoque ici deux sujets...à y conjoindre leurs voix»[□] écrit encore Paul-Laurent Assoun.

autoritaire : « Christine, il faut m'aimer ! »⁶¹. A cette injonction la cantatrice obéit sans résistance. Nous citons en entier ce merveilleux passage du chapitre XIII intitulé « La lyre d'Apollon » dans lequel la cantatrice raconte la prise de possession par la voix. Au tout début dans la loge lui dira-t-elle, la voix « adorable » chantait à ses cotés. Elle croit alors qu'elle provient d'une loge proche. Cette voix chante et répond aux questions de Christine « comme une véritable voix d'homme, avec cette différence qu'elle était belle comme la voix d'un ange »⁶². Lorsqu'elle l'interroge, la voix d'homme répond « ...qu'en effet elle était la voix d'ange que j'attendais et que mon père m'avait promise en mourant. A partir de ce moment une grande intimité s'étendit entre la voix et moi et j'eus en elle une confiance absolue »⁶³. C'est ainsi que la voix, tous les jours, lui donna des leçons de musique. Pourvue de ce pédagogue hors pair, la voix de Christine d'abord faible et « peu caractérisée » va faire « des progrès prodigieux... » Suit la description des progrès techniques mais surtout « Elle enveloppa tout cela du feu sacré de l'inspiration, elle éveilla en moi une vie ardente, dévorante, sublime. La Voix avait la vertu, en se faisant entendre, de m'élever jusqu'à elle. Elle me mettait à l'unisson de son envolée superbe. L'âme de la Voix habitait ma bouche... »⁶⁴. Ainsi au départ séparées (la voix est perçue à ses cotés), les deux voix se confondent, la voix du fantôme est devenue la voix de Christine. Cette fusion des deux voix, est l'indice d'une sorte de délire : « les heures de leçon se passaient dans un divin délire »⁶⁵, dira-t-elle. Et encore « je crus un instant que mon âme embrasée avait quitté mon corps »⁶⁶.

Mais le sublime est aussi atteint dans la terreur et l'horreur lorsqu'elle chantera *Otello* dans la maison du lac avec Erik : « Je chantai avec un désespoir, un effroi réels auxquels je n'avais jamais atteint jusqu'à ce jour. Le voisinage d'un pareil partenaire, au lieu de m'annihiler, m'inspirait une terreur magnifique... »⁶⁷. Elle est prête à mourir :

⁶¹ *Le Fantôme de l'Opéra*, p.35.

⁶² *Ibid.*p.152.

⁶³ *Ibid.*p.152.

⁶⁴ *Ibid.*p.153.

⁶⁵ *Ibid.*p.155.

⁶⁶ *Ibid.* p.155.

⁶⁷ *Ibid.*p.171.

« Je me rapprochai de lui attirée, fascinée, trouvant des charmes à la mort au centre d'une pareille passion⁶⁸.

La passion à son comble est fascination pour la mort qu'incarne le fantôme, ce squelette vivant.

Plus tard elle dira à Raoul « Je faisais tout ce que voulait la Voix »⁶⁹. « J'étais sa chose »⁷⁰. Elle devient ainsi l'esclave du fantôme en proie à la toute-puissance qui chante trois reprises « *La destinée t'enchaîne à moi sans retour* »⁷¹ en faisant disparaître Christine derrière la glace pivotante.

Cependant Christine désire être cette chose de toute son âme. Lorsque la voix semble s'absenter (au chapitre XIII), elle perd tout sang-froid et la réclame.

Aux impératifs de la convocation, elle répond en effet avec cette invocation: « Je ne chante que pour vous »⁷², renouvelant ainsi le pacte avec le père. Alors qu'elle joue aux fiançailles avec Raoul⁷³ c'est bien avec Erik qu'elle est mariée puisqu'elle porte l'alliance du fantôme⁷⁴ qui lui interdit toute relation avec un autre homme. C'est pourquoi elle refusera de partir avec Raoul alors qu'elle le pourrait matériellement le faire.

Avec la révélation de la véritable nature de la Voix⁷⁵ et l'horreur de la découverte de l'infirmité d'Erik, nous voyons que Christine est en proie à un double bind⁷⁶, un mélange de peur et de pitié qui l'enchaîne.⁷⁷

⁶⁸ *Ibid.*p.171.

⁶⁹ *Le Fantôme de l'Opéra*,.p.155.

⁷⁰ *Ibid.*p.156.

⁷¹ *Ibid.*p.130.

⁷² *Ibid.* p.35.

⁷³ *Ibid.*p.140.

⁷⁴ *Ibid.*p.135.

⁷⁵ C'est lorsque le fantôme l'enlève après l'épisode du lustre que Christine est amenée à identifier la Voix comme celle d'un homme nommé Erik « c'est un homme du ciel et de la terre » dira-t-elle. L'identité du fantôme est progressivement et habilement dévoilée au cours des chapitres, jusqu'à l'arrachement du masque qui dévoile la mort même.

⁷⁶ Contraintes opposées qui enferment la personne, la privant de sa liberté de décision.

⁷⁷ Son ambivalence s'exprime ainsi : « Je l'ai en horreur et je ne le déteste pas » Et encore : « Comment le haïr Raoul, voyez Erik, à mes pieds, dans la demeure sous terre ». Et puis le fantôme est aussi digne d'amour : « comment le haïr Il s'accuse, il se maudit, Il avoue son imposture. Il m'aime. Il met à mes pieds un immense et tragique amour ? ». Prise de pitié elle ne veut pas le faire souffrir. « il en aura une peine infinie » et aussi « Déjà il m'avait suffisamment touchée, intéressée, apitoyée même par ses larmes masques pour que je ne restasse point insensible à sa prière ». Et aussi « ...il m'a respectée alors que je ne pouvais

De l'autre côté, Erik, comprenant l'importance de Raoul, devient fou de jalousie. Ce sentiment le fait basculer dans: « la sauvagerie de sa(la) passion »⁷⁸. Il chante alors *Otello* en interprétant la romance de Desdémone et s'accompagnant de la harpe dans une curieuse féminisation⁷⁹. Puis Christine et lui chantent le duo d'*Otello*. Cette fois c'est elle qui chante Desdémone et il devient Otello⁸⁰ « Cette fois il m'avait laissé le rôle de Desdémone que je chantai avec un désespoir... le duo d'*Otello* et déjà la catastrophe était sur nos têtes ». L'attrait de la mort domine : « 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 voir le visage de la voix »⁸¹.

Le dévoilement du visage par l'arrachement du masque va rendre fou le fantôme, inaugurant la dernière phase passionnelle, celle de la provocation -qui ouvre les voies de la transgression d'après Paul-Louis Assoun. Nous retiendrons comme transgressions, l'enlèvement de la chanteuse par le fantôme, l'arrachement du masque d'Erik par Christine qui vire au cauchemar et, ultime transgression, le baiser que Christine donne au monstre avec sa tête de mort : « elle consentait à être ma femme vivante » dira Erik⁸².

Dès lors ne sommes-nous pas tout près de la folie et/ ou de la psychose⁸³. Elles concernent les deux partenaires.

En effet nous nous demandons si Christine n'a pas entendu des voix, si elle n'est pas la proie d'une hallucination lorsqu'elle déclare : « Même quand il n'est pas là, mes oreilles sont pleines de ses soupirs »⁸⁴. Et encore: «Il est toujours la Voix car il chante et je

offrir aucune résistance... il avait fallu que ce monstre fut doublé d'un ange » *Le Fantôme de l'Opéra*, p.163..Elle rend donc Raoul témoin de la souffrance du rival.

⁷⁸ *Ibid.* p.175.

⁷⁹ D'après Paul Laurent Assoun, l'auteur c'est à une figure féminine que s'adresse la passion, derrière l'image même du père. Il fait référence aux Sirènes, leur voix dont elles se servent comme d'un appât, est jouissance perdue de l'Origine, celle d'avant la loi ce qui renverrait au Féminin qui soutient la régression passionnelle» *Op.cit.*.

⁸⁰ *Ibid.* p.171.Il était Otello lui-même.

⁸¹ *Ibid.*,p.171.

⁸² *Ibid.* p.326.

⁸³ Andre Green distingue la folie (les états limites entre névrose et psychose) et la psychose. dans *La Folie privée*, Gallimard, Bibliothèque de l'inconscient, 1998.

⁸⁴ *Le Fantome de l'Opéra*, .p.151.

l'écoute et je reste »⁸⁵.

Quant à la folie/psychose du fantôme, elle s'exprime de deux façons, musicalement et spatialement.

Musicalement tout d'abord. Son chef d'œuvre a pour titre *Don Juan triomphant*. Erik ose une comparaison pleine d'orgueil : si le *Don Juan* de Mozart est « inspiré par le vin, les petites amours et le vice, finalement châtié par Dieu... mon Don Juan, à moi, brûle, Christine, et, cependant, il n'est point foudroyé par le feu du ciel »⁸⁶. Le fantôme se croit donc supérieur à Dieu, hors d'atteinte de tout châtement. Mais ce qui fait la supériorité de l'œuvre du fantôme sur celle de Mozart nous est dévoilé un peu plus loin par Christine. Il a su porter Jusqu'au sublime l'alliance du Beau et du Laid⁸⁷ Lorsque le Beau et le Laid se rejoignent, le Bien et le Mal ne font plus qu'un. Leroux, dans la tradition romantique de l'alliance des contraires, nous livre là une théorie esthétique qu'il met en oeuvre tout au long du roman.

Au delà de la musique, Gaston Leroux représente la folie du fantôme spatialement, avec la chambre des supplices dans laquelle tombent Raoul et le Persan lors de leur recherche de Christine⁸⁸. Cette chambre est une autre création du fantôme qui est le roi de l'illusion, le prince des prestidigitateurs. Les murs de la pièce hexagonale sont couverts de miroirs. Avec ses pans coupés on imagine un kaléidoscope qui répète l'image à l'infini, faisant perdre le sens de l'orientation. La chambre des supplices est ainsi l'image de la folie.

Le palais des glaces ou labyrinthe des miroirs est une attraction traditionnelle des fêtes foraines, c'est aussi le palais des mirages du Musée Grévin construit à la même époque qui mène le spectateur au cœur de l'Inde. La chambre des supplices, elle, recrée une forêt du Congo !

Le thème du miroir est au cœur de certains récits fantastiques ; il introduit à la folie du double. Dans le roman il y a emprisonnement dans les glaces narcissiques, démultiplication des images. Avec la prolifération des voix du ventriloque, la perte de repères spatiaux et

⁸⁵ *Ibid.* p.166.

⁸⁶ *Ibid.* , p.170.

⁸⁷ « j'assistai, anéantie, pantelante, pitoyable et vaincue à l'éclosion de ces accords gigantesques où était divinisée la *Douleur*...la Laideur, soulevée sous les ailes de l'amour, avait osé regarder en face la Beauté! ». *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.* Chapitre XXIII, p.280.

auditifs est à son comble. Le monstre a construit un univers délirant, image de son propre égarement.

Guérison :

Les deux partenaires de la passion doivent être soignés.

Raoul indique les moyens de soigner Christine par la musicothérapie. Au chapitre X, « Au bal masqué », Raoul se souvient de l'histoire de la princesse Belmonte. La princesse ne se remet pas de la mort de son mari et va mourir lorsque « Raff, le plus grand chanteur de l'Allemagne, qui passait à Naples,... chanta un air simple que la princesse avait entendu dans la bouche de son mari aux premiers jours de son hymen ». « La mélodie, les paroles, la voix admirable de l'artiste, tout se réunit pour remuer profondément l'âme de la princesse. Les larmes lui jaillirent des yeux. Elle pleura, fut sauvée, et resta persuadée que son époux était descendu du ciel pour lui chanter l'air d'autrefois ! »⁸⁹.

Bel exemple de musicothérapie qui n'est pas sans évoquer celle de Philippe V roi d'Espagne sauvé (au moins provisoirement) par la voix du chanteur Farinelli.

Comme dans l'art baroque, une scène (l'histoire de la princesse) ouvre sur une autre scène, annonçant la guérison de Christine par la voix de l'amour⁹⁰.

Il faut aussi guérir le fantôme malade.

C'est Christine qui en trouvera le moyen tout d'abord en le prenant en pitié puis en acceptant de l'aimer (c'est à dire en acceptant de sortir de la passion pour aimer, amour et passion étant antinomiques). Il a manqué au monstre d'être aimé pour lui-même. En se laissant embrasser (sur le front !) par cet être privé d'amour, elle répare les défaillances de la mère. Dès lors le fantôme cesse de haïr et accepte de mourir pour de bon.

⁸⁹ *Le Fantôme de l'Opéra*, p.120.

⁹⁰ Analysant un « moment psychotique », vécu un patient, Freud détaille les différentes étapes de sa relation au Père-Dieu remarquant que tout passe par la voix. D'abord expression du conflit avec le père, la voix devient « vecteur de réconciliation avec le Père ». « La voix, écrit Paul-Laurent Assoun, montre la voie de la réparation de l'autre ».

Conclusion

Le roman de Gaston Leroux est représentation d'un espace, l'Opéra Garnier, et un espace de représentation.

Nous avons choisi de privilégier l'une de ces dimensions : la représentation d'un espace psychique. Le récit propose en effet une remarquable analyse psychologique de la passion et de l'amour portés par la voix et la musique.

Le Fantôme de l'opéra peut être analysé comme une œuvre-opéra, représentation avec les moyens de l'écriture d'un espace sonore et des voix qui y résonnent.

Tout d'abord comme l'opéra du 19^e siècle, elle est une « œuvre totale » dont l'ambition est d'englober tous les lieux, tous les temps, tous les grands textes de la littérature.

Puis elle recèle cette magnifique analyse de la voix chantant les tourments et les enchantements de la passion, la voix qui est à la fois passion destructrice et vecteur de salut.

Enfin une technique romanesque exceptionnelle fait la part belle à l'oral dans l'écrit. L'écriture romanesque possède un potentiel oral ; ici cette oralité du roman occupe la première place.

Ce roman souvent décrié pour ses extravagances et tombé dans les oubliettes de l'histoire littéraire en raison de son appartenance à une littérature populaire peu appréciée de nos jours, a été sorti de l'oubli par les cinéastes frappés par l'humanité d'un thème éternel (un être humain détruit, devenu un monstre, qui aime et est sauvé par l'amour) et par la puissance des images que le personnage du fantôme suggère⁹¹. Il n'a pas cessé d'inspirer des pièces de théâtre, ballets, séries télévisées, opéras, bandes dessinées...

Gaston Leroux a donc créé un mythe qui, comme tous les mythes, pose les questions de la destinée humaine et tente d'y répondre.

⁹¹

Par exemple *Phantom of the Paradise* de Brian de Palma, 1974.