

Université de Montréal

La Chambre de Pandore :
féminité et hybridité de l'espace chez Gaston Leroux

par Catherine Blais

Département des Littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

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

Août 2014

© Catherine Blais, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La Chambre de Pandore : féminité et hybridité de l'espace chez Gaston Leroux

Présenté par :
Catherine Blais

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Stéphane Vachon, président-rapporteur
Andrea Oberhuber, directrice de recherche
Jean-Marc Larrue, membre du jury

RÉSUMÉ

Le motif de la « chambre close », considéré comme emblématique du roman policier, a été exploité par de nombreux écrivains depuis le XIX^e siècle. Chez les pères fondateurs du genre, tels Edgar Allan Poe et Arthur Conan Doyle, il s'est d'abord incarné sous une forme simple, celle d'un mécanisme permettant la mise en scène d'un « défi à la raison » (Christiane Cadet, 2008), avant de se complexifier à la Belle Époque. Sous la plume de Gaston Leroux, la simplicité cède la place à l'hybridité alors que la « chambre close », en s'emplissant d'un étonnant parfum de femme, devient le lieu où se croisent le crime et la passion, le privé et le public, la raison et la superstition. Dans *Le Mystère de la chambre jaune* (1907) et *Le Fantôme de l'Opéra* (1910), le romancier articule ses intrigues autour d'espaces atypiques, destinés à bouleverser les codes du genre policier.

Ce mémoire s'attache ainsi à la manière dont un roman populaire, malgré son recours à un motif largement exploité, peut déplacer et transgresser l'horizon d'attente auquel il est associé. Plutôt que d'être figée à la manière d'un cliché photographique, la « chambre close » évolue sans cesse dans les récits à l'étude. Influencée par le phénomène d'hybridité générique qui sous-tend les romans, elle se dote de nouvelles significations qui la singularisent par rapport à l'emploi qu'en ont fait les prédécesseurs. En s'intéressant, dans un premier temps, à la trajectoire empruntée par les corps féminins et à leur influence sur les décors et, dans un deuxième temps, à la manière dont l'espace canalise un certain imaginaire propre à la littérature du XIX^e siècle, il s'agira de voir comment Leroux parvient à faire éclater les murs d'un lieu qui, jusqu'alors, était clos « comme un coffre-fort » (Gaston Leroux, 1925).

Mots-clés : roman policier ; Belle Époque ; chambre close ; hybridité générique ; féminité ; espace ; Gaston Leroux.

ABSTRACT

The "locked room" concept, generally considered symbolic of detective fiction, has been used by many writers since the 19th century. Amongst the authors of the genre, it was integrated as a simple mechanism to generate a mental challenge for the reader (Thomas Narcejac, 1975). The concept became more complex with the advent of the *Belle Époque*. The "locked room", under Gaston Leroux's influence, became the central place where crime and passion, public and private, reason and superstition meet, when filled with the perfume of a woman. In *The Mystery of the Yellow Room* (1907) and *The Phantom of the Opera* (1910), Gaston Leroux built his intrigues around atypical "locked rooms" with the intent of upending the codes of detective fiction.

This research focuses on the elements through which a popular novel can break its commonly associated expectations, despite the use of a widely exploited pattern. Instead of being frozen in time, the "locked room" is always evolving ; influenced by the novels' underlying generic hybridity, it acquires new meanings that distinguish it from its predecessors. By first focusing on the path of female bodies and their influence on the decor, and then on the way the "locked room" reuses components associated with literature from the 19th century, we will see how Leroux manages to break the walls of a place that has been considered as closed as a safe (Gaston Leroux, 1925).

Keywords : detective novel ; Belle Époque ; locked room ; literary genres ; femininity ; space ; Gaston Leroux.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	vi
REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION	1
1. La « chambre close »	1
2. Proposition de définition.....	4
3. Présentation du corpus	7
4. État présent de la critique.....	10
5. Approches méthodologiques.....	13
CHAPITRE I. La trajectoire du féminin : des actes à la scène.....	18
1. Le foyer.....	19
2. Une chambre (close) à soi.....	29
2.1 <i>Le laboratoire</i>	29
2.2 <i>La loge</i>	35
3. Qui a tué ?	40
3.1 <i>Le bon bout de la raison</i>	40
3.2 <i>Les espaces complices</i>	47
4. Qui a aimé ?	55
4.1 <i>La figure de la femme fatale</i>	55
4.2 <i>La chambre nuptiale</i>	64
CHAPITRE II. Les boîtes de Pandore	73
1. La chambre mentale.....	74
1.1 <i>L'espace horla</i>	74
1.2 <i>Une maison de fous</i>	81
2. Les espaces masculins	85
2.1 <i>Les chambres à tiroirs</i>	85
2.2 <i>Les hauts lieux policiers</i>	90
3. Le labyrinthe : entre la clôture et l'illimité.....	96
4. Le plus poétique sujet du monde.....	103
4.1 <i>L'antichambre de la mort</i>	103
4.2 <i>Les belles mortes</i>	112
CONCLUSION.....	120
BIBLIOGRAPHIE.....	130
ANNEXES.....	viii
A. Illustrations de Simont pour <i>Le Mystère de la chambre jaune</i>.....	viii
B. Illustrations pour <i>Le Mystère de la chambre jaune</i> aux éditions Pierre Lafitte	xi
C. Illustrations d'André Castaigne pour <i>Le Fantôme de l'Opéra</i>.....	xvi

LISTE DES ABRÉVIATIONS

MCJ : Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, 1907.

PDN : Gaston Leroux, *Le Parfum de la dame en noir*, 1908.

FO : Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, 1910.

REMERCIEMENTS

À ma mère, pour n'avoir jamais cessé de croire en moi.

À mon père, pour avoir toujours su me rappeler l'évidence.

À mon frère, pour m'avoir accordé son soutien technique.

Et à ma directrice de recherche, dont le dévouement et l'incomparable sens de la déduction m'ont permis d'élucider le mystère de la « chambre close ».

INTRODUCTION

« Le mystère dans la littérature ne saurait tenir dans un problème ; pour qu'il sorte de la géométrie, il lui faut la vie... »

– Gaston Leroux, *À mes amis littéraires d'outre-Manche* (1920)

1. La « chambre close »

En affirmant, dans son essai *The Philosophy of Composition* (1846), que « la mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet du monde¹ », Edgar Allan Poe souligne habilement de quelle manière « matérialité » et « textualité »² s'allient au sein du processus de création littéraire, le corps inanimé pouvant agir à la fois comme facteur et objet d'une représentation³. Cette relation de correspondance, qui unit « sexualité » et « morbidité », fut couramment mobilisée dans les œuvres du maître de l'horreur⁴, ce dernier ne réduisant pas sa fascination pour le macabre à la poésie. Dans *The Murders in the Rue Morgue*, une nouvelle publiée en 1841, c'est un sauvage assassinat, perpétré contre deux femmes dans une pièce fermée à double tour, qui sert de prémisse à un récit d'enquête. Arthur Conan Doyle, inspiré par le père fondateur du roman policier moderne⁵, articule lui aussi, dans *The Adventure of the Speckled Band* (1892), les investigations de son détective autour d'une séduisante dépouille. Cet intérêt pour les femmes mortes, qui traverse un large pan de la littérature du XIX^e siècle⁶, se déploie de manière exemplaire au sein du genre policier. Dans ces récits « à forte

¹ Edgar Allan Poe, « La Genèse d'un poème », *Edgar Allan Poe : contes – essais – poèmes*, traductions de Baudelaire et de Mallarmé complétées de nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 1989 [1846], p. 1012.

² Voir Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body : Death, Femininity and the Aesthetic*, New York, Routledge, 1992, p. 145.

³ « By dying, a beautiful Woman serves as the motive for the creation of an art work and as its object of representation » : *ibid.*, p. 71.

⁴ Voir Michel Forest, « Présentation de l'œuvre », *Le Chat noir et autres contes*, Montréal, Groupe Beauchemin, coll. « Parcours d'une œuvre », 2008, p. 185.

⁵ Voir Francis Lacassin, *Premières enquêtes : Voltaire – Beaumarchais – Vidocq – Poe – Dumas – Conan Doyle – Hornung – Baronne Orczy – Futrelle – Chesterton*, Paris, Omnibus, coll. « Un siècle de roman policier », 2005, p. V.

⁶ Voir Lisa Downing, *Desiring the Dead : Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature*, Oxford, European Humanities Research Centre, coll. « Legenda », 2003, p. 13.

prédominance masculine⁷ », les femmes semblent en effet destinées à jouer les cadavres. Ainsi « maintenues hors du champ de bataille⁸ », elles agissent comme de simples figurantes, au point où leur corps fait bien souvent partie intégrante du décor. Ce statut d'objet, auquel Poe et Conan Doyle cantonnent leurs protagonistes, disparaît cependant à la Belle Époque au profit d'un autre titre, celui de sujet agissant.

Dans *Le Mystère de la chambre jaune* (1907) et *Le Fantôme de l'Opéra* (1910), Gaston Leroux ne se contente pas d'envelopper ses scènes de crime d'un envoûtant parfum de femme. En accordant aux personnages féminins une place prépondérante au sein de ses intrigues et en les faisant participer activement au déroulement de l'action, le romancier effectue un déplacement de sens par rapport à ses ancêtres littéraires : le corps reposant sur la scène du crime est celui d'une femme vivante ou, plus précisément, d'une « non-mort[e]⁹ ». Car la mort, chez Gaston Leroux, ne cesse jamais de faire sentir sa présence. Bien qu'elle soit déguisée, et non exhibée comme chez les prédécesseurs, elle se profile constamment à l'horizon, tel un mauvais présage. Leroux, à travers diverses mises en scène, se plaît ainsi à feindre son absence, voire à la dématérialiser. Les cadavres qui parlent¹⁰ et les corps qui apparaissent, disparaissent et réapparaissent¹¹, ne sont en ce sens que les fruits élaborés d'une illusion. Les personnages féminins, chez Leroux, semblent ainsi condamnés à errer dans l'antichambre de la mort, telles des victimes en attente.

Afin de créer un espace propice aux fantaisies mortuaires, Leroux articule ses intrigues autour d'un espace ayant fait ses preuves chez ses prédécesseurs, soit celui de la « chambre close ». Ce lieu commun, considéré comme emblématique du roman policier¹², s'est d'abord incarné au XIX^e siècle sous une forme élémentaire, soit celle d'un mécanisme permettant la

⁷ Anne Lemonde, *Les femmes et le roman policier. Anatomie d'un paradoxe*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984, p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ J'emprunte cette expression au romancier américain John Dickson Carr : voir John Dickson Carr, *La chambre ardente*, traduit de l'anglais par Maurice Bernard Endrèbe, Paris, Éditions du Masque/Hachette Livre, 2003 [1937], p. 89.

¹⁰ « Si le cadavre parle, fis-je, cela va devenir intéressant » : Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, édition préfacée, annotée et commentée par Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2008 [1907], p. 99.

¹¹ « Ils apparaissent... Ils disparaissent... Ils réapparaissent [...] » : Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Policier », 1959 [1910], p. 161.

¹² Voir Roland Lacourbe, « Le mystère de la chambre close », *Mystères à huis clos : 13 romans et nouvelles de crimes en chambre close*, préface de Jean Tulard, Paris, Omnibus, 2007, p. VII.

mise en scène d'un « défi à la raison¹³ ». Chez Poe et Conan Doyle, la clôture de la scène du crime permet essentiellement de mettre en valeur les capacités intellectuelles du détective, qu'il s'agisse du chevalier Dupin ou de Sherlock Holmes, en le confrontant à un « crime impossible¹⁴ ». La présence d'une femme au cœur de l'espace, bien qu'elle témoigne d'un intérêt envers les belles mortes, apparaît en ce sens comme une information dénuée d'enjeu véritable. Les investigations du détective, basées sur une minutieuse collecte d'indices matériels, ne tiennent ainsi nullement compte du sexe de la victime¹⁵. Tout indice de nature psychologique est évincé au profit d'observations et de déductions concrètes : « [S]i la passion, la vengeance, la haine ou l'amour sont présents dans les relations des personnages, ils n'y apparaissent que comme un rouage annexe, un prétexte et non le moteur de l'action... Seule compte l'intelligence du récit et non l'émotion¹⁶ ». Cette logique implacable disparaît en partie chez Gaston Leroux, dans la mesure où l'énigme de la « chambre close » s'articule autour d'une « impossible conquête de l'espace¹⁷ », celui de la femme aimée. Les personnages féminins, au sein du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra*, possèdent en effet le double statut de victime et d'amante, d'objet du crime et d'objet de l'amour. C'est ainsi la passion, et non la raison, qui motive les actes posés par les assassins.

En ajoutant une dimension sentimentale à ses récits, Gaston Leroux complexifie non seulement ses intrigues, mais il prend aussi ses distances par rapport à ses illustres prédécesseurs anglo-saxons : « [Leroux] va faire du roman policier un genre à la fois mélancolique et romantique, contraire à la célébrité du héros de Poe, le chevalier Dupin¹⁸ ». Or c'est précisément la mise en scène de femmes agissantes, et non de simples figurantes, qui permet à Gaston Leroux de créer des « chambres closes » atypiques, destinées à bouleverser les codes du genre policier. En jouant divers rôles, outre que celui de victime, les protagonistes

¹³ Christiane Cadet, *3 meurtres en chambre close : XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Carrés classiques Nathan, coll. « Collège », 2008, p. 146.

¹⁴ Roland Lacourbe, *Petits crimes impossibles : anthologie de chambres closes*, Paris, Masque/Hachette Livre, 2002, p. 9.

¹⁵ Ce désintéressement vis-à-vis du « féminin » est dû à la nature littéralement bestiale des coupables. Les meurtriers mis en scène par Poe et Conan Doyle empruntent, respectivement, les traits d'un singe et d'un serpent. Le sexe des victimes ne motive ainsi nullement leurs actions.

¹⁶ Roland Lacourbe, « Le mystère de la chambre close », *loc. cit.*, p. VIII.

¹⁷ Jean-Philippe Marty, « Présentation au *Mystère de la chambre jaune* », *Le Mystère de la chambre jaune*, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 16.

¹⁸ Nadine Berca et Caroline Doridot, *Gaston Leroux ou les doubles jeux de l'écriture*, fiche pédagogique réalisée par la BnF, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, p. 3. Disponible en ligne :

<http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/Leroux1.pdf> (page consultée le 21 novembre 2013).

confèrent à l'espace qu'elles occupent de nouvelles dimensions. Le lieu clos, jadis homogène, tire sa singularité chez Leroux de sa multiplicité.

Bien qu'un tel croisement, entre crime et passion, témoigne d'une forme d'hybridité sémantique, peu d'études se sont intéressées aux rapports qu'entretiennent l'espace et les genres littéraires chez Gaston Leroux. Le présent projet de recherche, en présupposant que les différentes influences génériques à l'œuvre dans *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Fantôme de l'Opéra* sont générées par la présence du féminin au sein de l'espace, se propose de remédier à cette lacune.

2. Proposition de définition

Dans la mesure où ma réflexion est infléchie par le sens donné au motif¹⁹ de la « chambre close », ce dernier doit être balisé par une définition rigoureuse. Afin de circonscrire cet espace, la majorité des critiques se sont appuyés sur une lecture de *Murders in the Rue Morgue*, premier récit ayant mis en scène un « crime impossible²⁰ », également appelé « problème miracle²¹ ». L'œuvre de Poe, appartenant à l'âge du roman policier classique²², a d'ailleurs inspiré un grand nombre de successeurs, tels qu'Arthur Conan Doyle et Gaston Leroux, mais aussi Israël Zangwill, Jacques Futrelle, Maurice Leblanc et Agatha Christie. Ces

¹⁹ « Un motif est une unité de sens du discours. Dans les œuvres littéraires, il correspond à certaines images ou certains types d'actions. Il se définit par un effet de série ; souvent, il s'inscrit dans une tradition » : *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Quadrige/PUF, 2^e édition, 2010 [2002], p. 497. Cette idée de « tradition » est capitale dans la mesure où la « chambre close », chez Leroux, déroge au sens donné par les ancêtres du genre policier. L'idée de « motif » me semblait aussi pertinente en regard des propos d'Isabelle Krzykowski : « Le terme de "motif" me permet d'insister sur le fait que je considérerai ici l'espace fictionnel comme une construction littéraire » : Isabelle Krzykowski, « Poétique du jardin et poétique du lieu », *Poétiques des lieux*, études rassemblées par Pascale Auraix-Jonchère et Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal/Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004, p. 181.

²⁰ Roland Lacourbe, *Petits crimes impossibles : anthologie de chambres closes*, *op. cit.*, p. 9.

²¹ Romain Brian, « Derrière les portes closes : La rencontre du fantastique et du policier », *Temps noir : La Revue des Littératures Policières*, n° 6, 2002, p. 10.

²² « Le récit policier dit "classique" est une œuvre d'art d'un genre particulier : il se veut d'abord l'exposé d'un parfait *mécanisme* offrant deux volets à l'attention de son lecteur, la fausse apparence et la réalité. L'essentiel de la narration s'édifie sur la fausse apparence où tout concourt à *tromper l'œil et égarer la raison*. Et ce n'est qu'à l'ultime instant que la réalité reprend ses droits et relève l'envers du décor, la face cachée des choses. Durant un demi-siècle, cette recette prévalut à l'encontre de tout autre » : Roland Lacourbe, *Les meilleures histoires de chambres closes*, Paris, Minerve, coll. « Détour », 1985, p. 9. J'utiliserai le récit policier dit « classique » en guise de point de repère dans le présent mémoire. Diverses appellations sont utilisées par la critique pour y renvoyer, telles que « roman de détection » ou « roman-problème », mais je privilégierai l'expression « roman à énigme ».

derniers, dans l'espoir de devenir à leur tour des « faiseurs de miracle²³ », se sont ainsi plu à offrir diverses « variation[s] sur le schéma originel²⁴ ». Depuis son invention au XIX^e siècle, les histoires de « chambres closes » ont ainsi joui d'une immense popularité s'expliquant notamment par leurs qualités intrinsèques. Étant capables d'« intriguer le lecteur et [de] capter son attention²⁵ » mieux que toute autre énigme, elles représentent, selon les théoriciens Roland Lacourbe et Michael Cook, l'essence même du genre policier²⁶.

Parmi l'ensemble des définitions du motif en question, certaines revendiquent une certaine autonomie²⁷ face au passé, dans la mesure où elles s'appuient sur des données textuelles précises. Dans un article intitulé « Derrière les portes closes : la rencontre du fantastique et du policier », Romain Brian propose pour sa part l'idée suivante :

Un récit de chambre close est une fiction dans laquelle une personne est retrouvée morte ou un crime est commis à l'intérieur d'une pièce ou de tous autres espaces fermés de l'intérieur, parfois également de l'extérieur, dans lequel il semble n'y avoir aucun moyen de pénétrer, et dont les éventuelles sorties sont constamment sous la surveillance de témoins fiables [...].²⁸

En employant le terme plus général de « fiction », l'auteur n'écarte pas de son étude les récits dont la forme emprunte les allures d'un conte fantastique, en présupposant que « la solution finale [...] donn[e] à une histoire son statut de récit policier ou de récit fantastique²⁹ ». Cette nuance m'apparaît essentielle dans la mesure où les romans à l'étude flirtent bien souvent avec l'univers du surnaturel et avec une multitude d'autres atmosphères par ailleurs³⁰.

Dans son article, Romain Brian s'intéresse également à la figure de John Dickson Carr, romancier américain qui vouait une grande admiration au travail de Gaston Leroux. Dans *The Three Coffins*, paru en 1935, Carr qualifie ainsi *Le Mystère de la chambre jaune* de « best detective tale ever written³¹ ». Cet éloge, formulé par le personnage du docteur Fell, prend place au dix-septième chapitre de l'œuvre (« The Locked-Room Lecture »), dans lequel

²³ Romain Brian, *loc. cit.*, p. 10.

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁶ Roland Lacourbe, « Le mystère de la chambre close », *loc. cit.*, p. VII.

²⁷ Puisque Leroux se positionne, à la fois, dans la lignée de ses prédécesseurs et en opposition avec eux, il est nécessaire que la définition choisie ne repose pas uniquement sur le récit de Poe.

²⁸ Romain Brian, *loc. cit.*, p. 7.

²⁹ *Ibid.*, p. 38.

³⁰ Le statut particulier du *Fantôme de l'Opéra* sera abordé à nouveau dans la section consacrée à la présentation du corpus.

³¹ John Dickson Carr, « The Locked-Room Lecture », *The Three Coffins*, New York, Harper, 1935. Disponible en ligne : staff.missouriwestern.edu/users/donaher/ENG210Online/LockedRoom-Carr.pdf (page consultée le 10 janvier 2014).

l'auteur rend habilement hommage à ses prédécesseurs. Afin de résoudre le « crime impossible » auquel ils sont confrontés, les protagonistes s'emploient en effet à répertorier et à classer les différents stratagèmes ayant été utilisés, au fil du temps, pour construire des énigmes en « chambre close », un exposé nécessitant de multiples renvois intertextuels. Les personnages bâtissent ainsi un inventaire comprenant sept solutions différentes, se réduisant somme toute à une simple question de *temps*³². Aux yeux de Carr, nul ne peut aborder le problème du local clos sans renvoyer aux prédécesseurs.

La définition retenue pour mon étude, empruntée à Uri Eisenzweig dans *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*³³, s'articule pour sa part autour de caractéristiques strictement formelles : « Un crime découvert à l'intérieur d'un local présentant l'apparence d'être à la fois hermétiquement clos (de l'intérieur) et vide de toute identité coupable³⁴ ». Cette définition, par son choix du substantif « crime », englobe différents types de méfaits autres que le meurtre « classique », nuance capitale dans la mesure où les protagonistes du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra* sont des « survivantes ». Le terme « local » rend possible, quant à lui, l'analyse de lieux variés (chambre, loge, bureau, corridor, salle de torture, etc.), ce qui permet aussi de déroger au « canon » du genre³⁵. La seconde partie de l'énoncé, décrivant les circonstances entourant le crime, montre qu'Eisenzweig considère la « chambre close » comme une unité narrative. Cette approche est significative dans la mesure où je m'intéresse à des œuvres issues de la paralittérature, une branche s'articulant autour d'un bassin de motifs et de cellules textuelles qui se répètent afin de créer un sentiment de familiarité chez le lecteur³⁶.

³² « I. Le meurtre a été commis **avant** que la chambre ne soit hermétiquement scellée. II. Le meurtre a été commis **pendant** que la chambre était hermétiquement scellée. III. Le meurtre a été commis **après** que la chambre a été ouverte » : Romain Brian, *loc. cit.*, p. 40. Cet aspect temporel m'importera particulièrement lorsque je m'intéresserai aux différentes mutations de la « chambre close » dans les deux œuvres à l'étude.

³³ Voir Uri Eisenzweig, « La chambre close et l'intégrité du territoire », *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, p. 228-234.

³⁴ *Ibid.*, p. 229.

³⁵ L'expression anglaise « locked room » renvoie également à l'idée de « local », puisque le terme « room » signifie simplement « an extent of space occupied by or sufficient or available for something » : *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, Springfield, Merriam-Webster Incorporated, 11^e édition, 2004, p. 1082.

³⁶ Voir Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, p. 67.

3. Présentation du corpus

Le corpus principal, composé des deux romans mentionnés précédemment, s'articule autour de la conception de la « chambre close » chez Gaston Leroux (1868-1927), romancier populaire³⁷ de la Belle Époque. Après avoir exercé les métiers d'avocat, de chroniqueur judiciaire et parlementaire, de critique dramatique et de grand reporter³⁸, Leroux reçoit de la part de journaux des commandes afin de se lancer dans l'aventure du roman-feuilleton³⁹. *Le Mystère de la chambre jaune*, première œuvre à l'étude, naît d'ailleurs de cette collaboration entre Leroux et l'univers de la presse :

Quand le journal *L'Illustration* me demanda de lui écrire mon premier roman⁴⁰, *Le Mystère de la chambre jaune*, je me proposai de faire, au point de vue mystère, mieux que Conan Doyle, et plus complet que Poe. J'acceptai de poser le même problème : un assassinat a été commis dans une chambre très hermétiquement close ; on ouvre, toutes les traces de l'assassin sont là ; mais l'assassin a disparu. À la vérité, Poe et Conan Doyle ont triché : la chambre n'était pas hermétiquement close [...]. Moi, je m'engageai à ne pas tricher ! *La chambre serait close comme un coffre-fort*, et pas de double fond !⁴¹

Cet ouvrage, dans lequel Leroux se propose de complexifier le problème de la « chambre close » de manière à maintenir ses lecteurs dans le mystère, paraît pour la première fois sous forme de livraisons dans le supplément littéraire de *L'Illustration*⁴². Treize fascicules, accompagnés d'images hors-texte par Josep Simont i Guillén⁴³, seront ainsi édités de manière hebdomadaire du 7 septembre au 30 novembre 1907. Le premier volet des *Aventures extraordinaires de Joseph Rouletabille, reporter*⁴⁴ se caractérise ainsi par une forme d'hybridité intrinsèque. Le mode feuilletonnesque, puisqu'il soumet le texte à une « contrainte

³⁷ Voir Alfu, *Gaston Leroux : parcours d'une œuvre*, Amiens, Enrage, coll. « Références », 1996, p. 67.

³⁸ Voir Yves Olivier-Martin, « Chronologie de Gaston Leroux », *Europe*, vol. 59, n^{os} 626-627, juin-juillet 1981, p. 159-161.

³⁹ Voir Francis Lacassin, « Une heure avec... Gaston Leroux », *Gaston Leroux : œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1984, p. 997.

⁴⁰ Bien que Gaston Leroux lui-même désigne *Le Mystère de la chambre jaune* comme son premier roman, sa carrière littéraire débute véritablement en 1897, avec la publication en feuilletons dans *Le Matin* du récit intitulé *L'Homme de la nuit* : Alfu, *op. cit.*, p. 26.

⁴¹ *À mes amis littéraires d'outre-Manche*, « Cahiers semestriels Gaston Leroux », n^o 2, 1^{er} et 2^e semestres 1978. Cité dans Pierre Lépine, « Gaston Leroux connu et inconnu, d'après les archives familiales », *Romans mystérieux : Le Fantôme de l'Opéra, Le Roi Mystère, Le Secret de la boîte à thé*, Paris, Omnibus, 2008, p. 1096-1097.

⁴² Voir Alfu, *op. cit.*, p. 97.

⁴³ Simont réalise 13 illustrations pour *Le Mystère de la chambre jaune*, soit une par livraison.

⁴⁴ *Les Aventures extraordinaires de Joseph Rouletabille, reporter* se composent de neuf romans, publiés de 1907 à 1922 : voir Guillaume Fau, Pierre Assouline, Francis Lacassin et François Rivière, *Gaston Leroux de Rouletabille à Chéri-Bibi*, préface de Bruno Racine, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, p. 94.

de découpage⁴⁵ », se doit d'être pris en considération au moment de l'analyse. Quant aux illustrations, qui participent à la construction de l'imaginaire de la « chambre close » tout en offrant diverses représentations des figures féminines, elles seront intégrées au corpus secondaire. Cet intérêt pour l'image, nullement exploité par la critique, justifie également la présence, dans mon travail, de la seconde édition du *Mystère de la chambre jaune*, parue chez Pierre Laffite en 1908. Cette version, subdivisée en deux parties⁴⁶, comprend une nouvelle série d'illustrations in-texte. Puisqu'elles ont été incorporées au récit du vivant de l'auteur, elles participent du caractère composite de l'œuvre dès ses débuts.

Gaston Leroux, fort du succès⁴⁷ remporté par son ouvrage, en conçoit deux « dérivés » qui seront étudiés, pour leur part, à titre de point de comparaison. La suite du *Mystère de la chambre jaune*, intitulée *Le Parfum de la dame en noir*⁴⁸, sera mobilisée de manière à mettre en relief certaines caractéristiques du texte maître. Quant à l'adaptation théâtrale du *Mystère de la chambre jaune*⁴⁹, elle permettra de montrer que le traitement de l'espace, chez Gaston Leroux, est influencé par sa passion pour l'art dramatique⁵⁰. Dans cette pièce, qui reçut à l'époque un accueil mitigé provenant du public⁵¹, l'auteur dilue fortement son intrigue policière au profit du drame sentimental, inversant ainsi les « proportions » du texte d'origine. En transposant son roman sur scène, Leroux offre aussi aux spectateurs un accès privilégié aux événements se déroulant à l'intérieur de la « chambre close », événements qui leur étaient refusés dans le récit homonyme. En faisant tomber le « quatrième mur », l'auteur ouvre l'espace à ses lecteurs et, par le fait même, à la critique.

La dernière œuvre à l'étude, faisant partie du corpus principal, a bénéficié depuis sa création d'une prodigieuse renommée⁵². *Le Fantôme de l'Opéra*, publié à l'origine en

⁴⁵ Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régner, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, deuxième édition actualisée, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2006, p. 334.

⁴⁶ Les deux volets en question furent baptisés « 1^{ère} partie : Le drame du Glandier » et « 2^e partie : Le secret de Mlle Stangerson ».

⁴⁷ Voir Alfu, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁸ Cette œuvre est publiée à son tour dans le supplément littéraire de *L'Illustration* (du 26 septembre 1908 au 2 janvier 1909) en compagnie d'illustrations hors-texte de Simont : *ibid.*, p. 98.

⁴⁹ Cette pièce en cinq actes, écrite par Gaston Leroux lui-même, fut représentée pour la première fois le 14 février 1912 au théâtre de *L'Ambigu-Comique* : Francis Lacassin, « Gaston Leroux et les feux de la rampe », *Aventures incroyables*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 1113.

⁵⁰ Voir *ibid.*, p. 1085.

⁵¹ Voir *ibid.*, p. 1086.

⁵² Voir Alfu, *op. cit.*, p. 100.

feuilletons dans *Le Gaulois*, du 23 septembre 1909 au 8 janvier 1910 (68 livraisons)⁵³, a fréquemment été représenté au cinéma et sur la scène. Contrairement au *Mystère de la chambre jaune*, dont le potentiel diégétique se traduit par des illustrations dès sa parution, *Le Fantôme de l'Opéra* ne profite pas immédiatement du même traitement⁵⁴. Ce n'est qu'en 1911, alors que les éditions Bobbs-Merill de New York font paraître l'ouvrage en version anglaise, que paraissent cinq aquarelles réalisées par André Castaigne⁵⁵. Ces œuvres, qui ont fortement inspiré l'esthétique du film de Rupert Julian (*Universal Production*) en 1925⁵⁶, représentent certains hauts lieux mis en scène dans le roman, dont celui de la « chambre close ». À l'instar des dessins de Simont, les illustrations de Castaigne participent, encore aujourd'hui, de l'iconographie associée à l'univers de Gaston Leroux. Mon analyse, en s'attachant à la fois aux représentations textuelles et picturales de l'espace, tiendra compte en ce sens du dialogue établi, au sein des récits, entre l'écrit et l'image⁵⁷.

Ce phénomène de métissage est d'ailleurs favorisé par le fait que Gaston Leroux campe son récit dans l'univers d'un grand opéra parisien. Le romancier, se réclamant auparavant des fictions de Poe et de Conan Doyle, s'inspire cette fois de sa visite dans les souterrains du Palais Garnier⁵⁸ pour créer un récit aux accents fantastiques. *Le Fantôme de l'Opéra*, dans la mesure où il se prête aisément aux effets de spectaculaire, semble ainsi prendre ses distances face au genre qui fit la renommée de son auteur. Bien que le roman soit placé sous la « tutelle » d'un narrateur-enquêteur se proposant de « raconte[r] au lecteur comment il fut conduit à acquérir la certitude que le fantôme de l'Opéra a réellement existé⁵⁹ », la critique a très souvent évacué, voire nié, sa dimension « policière ». Les lieux clos, bien qu'ils se démultiplient au sein du roman, n'ont du même coup jamais été abordés en tant que motifs du genre policier. Mon travail, en s'intéressant au caractère exceptionnel des « chambres closes »

⁵³ Alfu, *op. cit.*, p. 100. Je m'attarderai également, au cours de l'analyse du *Fantôme de l'Opéra*, aux effets créés par la publication feuilletonnesque.

⁵⁴ L'édition du *Fantôme de l'Opéra* publiée chez Pierre Lafitte en 1910 ne contenait aucune illustration, outre celle ornant la couverture.

⁵⁵ Voir Richard Dalby, « Introduction », *The Phantom of the Opera*, New York/London, The Mysterious Press, 1987.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Voir Carole Cambray, « La dynamique texte-image dans le feuilleton illustré : l'exemple de *The Law and the Lady* de Wilkie Collins », *Au bonheur du feuilleton : naissance et mutations d'un genre (États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e – XX^e siècles)*, Paris, Creaphis, 2007, p. 293.

⁵⁸ Voir George Perry, *The Complete Phantom of the Opera*, recherches de Jane Rice, photographies de Clive Barda, New York, Henry Holt and Company, 1987, p. 28.

⁵⁹ Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Policier », 1959 [1910], p. 7.

chez Gaston Leroux, cherchera précisément à montrer que c'est le mélange des genres qui le distingue de ses prédécesseurs. Les corpus principal⁶⁰ et secondaire, puisqu'ils se rapportent autant à la forme qu'au fond, permettront justement de questionner cette singularité de l'espace, dont l'étrangeté se nourrit de qualités textuelles et paratextuelles.

4. État présent de la critique

Des multiples études consacrées au *Mystère de la chambre jaune* et au *Fantôme de l'Opéra* se dégage, de manière générale, un vif intérêt pour l'interprétation psychanalytique. Les théoriciens du roman policier, en faisant remonter les origines du genre jusqu'au mythe d'Œdipe (et la résolution de l'énigme)⁶¹, ont d'ailleurs grandement contribué à cet effet de systématisation :

Le genre policier met en scène, bien souvent, le combat des forces du Bien et du Mal et se rapproche en cela, comme le dit Chandler, de la tragédie. [...] Soshana Felman, par exemple, relève que « *la psychanalyse a, comme par hasard, trouvé ses éclaircissements littéraires les plus fondamentaux dans des récits à structure policière : l'Œdipe-Roi de Sophocle, analysé par Freud ; et La Lettre volée de Poe, analysé par Lacan* ». ⁶²

Au-delà de la structure du récit d'enquête, fréquemment comparée à celle de la tragédie⁶³, la « chambre close » elle-même a bénéficié d'un traitement freudien. Roland Lacourbe, en conclusion d'une étude consacrée au motif emblématique du genre policier, se plaît ainsi à émettre l'hypothèse suivante : « Ma réponse, évidente, nous conduit à une constatation troublante qui devrait ravir les psychanalystes : du ventre maternel au tombeau, la destinée humaine elle-même se trouve tout entière placée sous le signe de la chambre close !⁶⁴ ».

⁶⁰ Par souci de cohérence et de lisibilité, je me référerai aux éditions du *Livre de Poche* – retenues en raison de la qualité de leurs reproductions et de leurs dossiers – lorsque je citerai des passages tirés du *Mystère de la chambre jaune*, du *Parfum de la dame en noir* et du *Fantôme de l'Opéra*.

⁶¹ Francis Lacassin, *Premières enquêtes*, *op. cit.*, p. III.

⁶² Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, CÉFAL, coll. « Paralittératures », 1993, p. 85.

⁶³ Dans leur étude consacrée au *Mystère de la chambre jaune* et à sa suite *Le Parfum de la dame en noir*, Isabelle Casta-Husson et Vincent Van Der Linden affirment en ce sens que la spécificité des romans de Leroux provient de l'intrigue œdipienne qui les sous-tend, ce qui les conduit à comparer la « chambre close » à un « espace tragique auquel nul ne peut échapper » : Isabelle Casta-Husson et Vincent Van Der Linden, *Étude sur Le Mystère de la chambre jaune et Le Parfum de la dame en noir*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 2007, p. 65.

⁶⁴ Roland Lacourbe, « Le mystère de la chambre close », *loc. cit.*, p. XXIX.

Isabelle Casta-Husson, dans sa thèse intitulée *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*⁶⁵, ne déroge pas à cette tendance en plaçant les décors du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra* sous le signe d'Éros et de Thanatos⁶⁶. Dans son premier chapitre, consacré à « L'espace clivé des corps⁶⁷ », l'auteure présente ainsi les lieux tels des prolongements métaphoriques, et hautement symboliques, de l'anatomie des personnages. Ses observations la mènent à distinguer deux types d'espace, soit les « chambres du secret⁶⁸ », associées aux figures féminines, et les « laboratoires du savoir⁶⁹ », réservés aux hommes. Ce cloisonnement sémantique, en plus de limiter les espaces à une corporéité sexuée, associe la féminité au corps et la masculinité à l'esprit.

Un tel constat réducteur, qui oblitère le caractère agissant des protagonistes féminins, refait surface dans *The Undergrounds of the Phantom of the Opera*⁷⁰, une étude consacrée au récit de Leroux⁷¹ et à sa « progéniture » scénique et cinématographique. Dans un passage intitulé « The deep realm of the mother⁷² » Jerrold E. Hogle associe l'un des espaces du récit à un substitut du corps maternel, faisant ainsi de la « chambre close » le *lieu* d'un refoulement d'ordre sexuel, transfiguré par différents procédés scripturaux⁷³.

L'analyse des lieux clos au prisme de la psychanalyse semble avoir pour effet de limiter leur rôle à celui de « scène du crime » et les femmes, par le fait même, au statut de victime. Stéphane Lojkine a même formulé l'hypothèse, dans deux études consacrées au *Mystère de la*

⁶⁵ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux* (Le Mystère de la Chambre jaune, Le Parfum de la Dame en Noir, Le Fantôme de l'Opéra, la Poupée Sanglante t.1 et 2), thèse de doctorat "Nouveau Régime", sous la direction de Jacqueline Levi-Valensi, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000 [1992], 573 p.

⁶⁶ Il est à souligner qu'Isabelle Casta-Husson ne revendique jamais explicitement cette approche psychanalytique dans sa thèse.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁰ Jerrold E. Hogle, *The Undergrounds of the Phantom of the Opera : Sublimation and the Gothic in Leroux's Novel and its Progeny*, New York, Palgrave, 2002, 262 p.

⁷¹ Le récit original est étudié dans la première partie de l'ouvrage, intitulée « The Novel : Leroux's distinctive choices and their wider contexts » (*ibid.*, p. 3-131).

⁷² *Ibid.*, p. 7-9.

⁷³ Dans son article intitulé « Le "vrai" mystère de la chambre jaune » (*Europe*, 1976), portant cette fois sur le premier volet des *Aventures extraordinaires de Joseph Rouletabille, reporter*, Christian Robin tisse à son tour des liens entre « écriture » et « sexualité » en mobilisant divers concepts freudiens (complexe d'Œdipe, scène primitive, peur de castration, etc.) : voir Christian Robin, « Le "vrai" mystère de la chambre jaune », *Europe*, vol. 54, n^{os} 571-572, nov.-déc. 1976, p. 71-91.

*chambre jaune*⁷⁴, que l'attaque subie par l'héroïne de Leroux correspond en réalité à un viol. Cette idée le pousse à s'interroger sur les deux formes de brutalité à l'œuvre au sein du récit, soit celle du crime (violence physique) et celle de l'esprit (violence rationnelle)⁷⁵. Sur le plan matériel, la « chambre close » se présente d'abord à ses yeux comme un « sexe féminin exposé à l'atteinte⁷⁶ », alors que sur le plan abstrait, l'espace clos correspond plutôt à l'« esprit du détective placé en retrait⁷⁷ ». L'enquêteur, en se retirant au sein d'un espace mental⁷⁸ lui permettant de mettre de l'ordre dans ses idées, agit en effet à la manière du personnage féminin trouvant refuge dans la « Chambre Jaune ». Cette réflexion, bien qu'elle apporte un nouvel éclairage sur l'œuvre de Leroux, rejoue cependant l'opposition entre « corps/femme » et « homme/esprit ».

Mon étude, en s'écartant de l'approche psychanalytique, se propose de réinterpréter en partie les statuts consacrés aux personnages féminins chez Gaston Leroux. Les rôles attribués aux protagonistes, auxquels correspondent différentes formes de l'espace, seront ainsi étudiés en fonction des genres dont ils participent. Un tel intérêt pour la porosité des frontières au sein du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra* me permettra ainsi de combler les taches aveugles de certaines études⁷⁹ s'étant penchées sur le caractère féminin de la « chambre close ». À l'instar des espaces qu'elles occupent, caractérisés par leur hybridité, les protagonistes jouent divers rôles (mère et fille, fiancée et amante, complice et victime, scientifique et cantatrice, héroïne et séductrice) qu'il convient de ne pas oblitérer. Les genres littéraires eux-mêmes, entendus à la fois comme stratégie prédiscursive et composante textuelle⁸⁰, ont également été contraints par des effets de compartimentage. Nombreux sont les

⁷⁴ Le critique, dont les conclusions s'écartent peu de celles proposées par Van Der Linden, Casta-Husson, Robin ou Hogle, en vient même à affirmer que « *Le Parfum de la Dame en noir* est ainsi identifié à l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, et de là, nécessairement, *Le Mystère de la chambre jaune* à son *Œdipe roi* [...] » : Stéphane Lojkine, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, p. 83.

⁷⁵ Voir *ibid.*, p. 73.

⁷⁶ Stéphane Lojkine, « Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, dirigé par Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, Oxford/Bern, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2006, p. 187.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Cet espace mental porte d'ailleurs un nom au sein de la fiction : « cercle de la raison ».

⁷⁹ À titre d'exemple, bien que Jerrold E. Hogle souligne le caractère contradictoire des choix stylistiques de Leroux dans un passage intitulé « The betwixt-and-between style of the novel », il ne tisse jamais de liens entre cette idée et ses remarques sur le « féminin » : voir Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 26-28.

⁸⁰ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre : notes sur la problématique générique », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », 1986, p. 197.

critiques ayant délaissé certains aspects de la chambre au profit d'autres jugés plus intéressants⁸¹, offrant ainsi une vision parcellaire et réductrice de la notion d'hybridité générique chez Gaston Leroux. Ainsi s'agira-t-il de démontrer que la « féminité », les genres littéraires et l'espace forment une mécanique complexe jouissant d'une certaine autonomie au sein des œuvres à l'étude.

5. Approches méthodologiques

La question du *genre littéraire* constitue, en ce sens, l'un des principaux axes méthodologiques de mon projet. Cette notion, décortiquée et problématisée par de nombreux théoriciens, se présente selon Jean-Marie Schaeffer selon « deux angles différents, [soit] en tant que catégorie de classification rétrospective, et [...] en tant que fonction textuelle⁸² ». Elle permet ainsi, en fournissant des outils d'analyse qui orientent la lecture, d'inscrire une œuvre au sein d'une tradition, ici celle du roman policier. En tant qu'« instance assurant la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu⁸³ », le genre littéraire possède un caractère dynamique et opératoire⁸⁴ par rapport aux récits. Elle se présente à la fois comme une composante du tissu diégétique et comme un agent de l'acte de réception, ce qui lui permet de baliser, voire de structurer, l'expérience littéraire⁸⁵. En procédant à la « reconnaissance de[s] conventions discursives⁸⁶ » associées à divers genres, je pourrai ainsi témoigner des phénomènes d'assemblage à l'œuvre dans *Le Mystère de la chambre jaune* et dans *Le Fantôme de l'Opéra*. Les caractéristiques constitutives du genre, variables d'un théoricien à l'autre, sont empruntées, pour ma part, à Daniel Couégnas dans son ouvrage intitulé *Introduction à la paralittérature* :

⁸¹ Je mentionnerai à cet effet les études de Denis Benoît (« Gaston Leroux et la dissociation de la matière romanesque », *Tapis-Franc*, 1996), Jean-Pierre Bours (« Gaston Leroux, du policier au fantastique », Forest, 1981), Daniel Compère (« Une écriture romanesque : le reportage », *Europe*, 1981), Elizabeth M. Knutson (« Le Fantôme de l'Opéra : le charme de la supercherie », *The French Review*, 1997), Jean-Pierre Naugrette (Préface au *Mystère de la chambre jaune*, Gallimard, 2008) et Maria Pia Forchetti (« Une île souterraine : La demeure du Fantôme de l'Opéra », *Lettres modernes*, 1996). Pour les références complètes, voir la bibliographie.

⁸² Jean-Marie Schaeffer, *loc. cit.*, p. 198-199.

⁸³ Wolf Dieter Stempel, « Aspects génériques de la réception », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », 1986, p. 170.

⁸⁴ Voir Jean-Marie Schaeffer, *loc. cit.*, p. 197.

⁸⁵ Voir *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, préface de François Nourissier, introduction de Pierre-Marc Biasi, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2^e édition, 2001, p. 353.

⁸⁶ *Ibid.*

Un genre, ce sera donc à la fois : un ensemble de *propriétés* textuelles, de contraintes matérielles, structurelles, pragmatiques (horizon d'attente, contrat de lecture) ; une série de *règles*, de conventions esthétiques et formelles ; une *tradition* d'œuvres, un espace *intertextuel*, avec des mécanismes de reproduction, d'écart, d'opposition, de dépassement ; un ensemble d'œuvres présentant, hors de tout lien historique, des *similitudes*, en particulier thématiques.⁸⁷

Ces divers éléments reposent sur des données intrinsèques et extrinsèques et seront mobilisés en fonction de leur pertinence face à une situation donnée. Bien qu'il ne s'agisse nullement, dans ce mémoire, de procéder à une étude de la réception des œuvres de Gaston Leroux, il sera important de ne pas perdre de vue la figure du lecteur au cours de l'analyse. Les « mécanismes de reproduction [et] d'écart⁸⁸ » que l'auteur met en place sont en effet construits à partir de l'horizon d'attente d'un lecteur de la Belle Époque.

Afin de surprendre ce dernier, le romancier a non seulement recours au croisement générique, mais également à la mise en scène du « féminin ». Grâce à eux, il subvertit certaines normes associées au roman policier, jouant ainsi avec ce que Daniel Couégnas appelle la « nouveauté » et la « conformité »⁸⁹. En faisant éclater les murs d'un espace qui, jusqu'alors, était clos « comme un coffre-fort⁹⁰ », Gaston Leroux parvient à déplacer l'horizon d'attente⁹¹ associé au genre dont il participe. Jacques Dubois, dans *Le roman policier ou la modernité*, affirme à cet égard :

Les grands textes de la littérature policière enfreignent les lois du genre. C'est l'effet de leur liberté créatrice autant que d'une propension à surenchérir dans le surprenant, dans l'inédit. [...] L'hypothèse est donc que certains textes policiers parmi les plus construits se distinguent par le traitement désinvolte qu'ils font subir à la structure de base et par la crise qu'ils ouvrent dans le genre dont ils se réclament.⁹²

Dans la mesure où cette crise, dans les romans à l'étude, prend forme au cœur de la « chambre close », il est nécessaire de circonscrire le concept d'« espace textuel », considéré comme « *un ensemble de relations* existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes

⁸⁷ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Voir *ibid.*, p. 67.

⁹⁰ *À mes amis littéraires d'outre-Manche*, « Cahiers semestriels Gaston Leroux », n° 2, 1^{er} et 2 semestres 1978. Cité dans Pierre Lépine, *loc. cit.*, p. 1097.

⁹¹ La notion d'horizon d'attente se définit comme « le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » : Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, p. 49.

⁹² Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 157.

que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part⁹³ ».

Pour définir cette composante du récit, je m'inspire principalement d'un ouvrage de Jean-François Tonard consacré au traitement des lieux clos chez Émile Zola⁹⁴. Cette étude, bien qu'elle s'interroge sur un corpus différent du mien, pose des constats intéressants. Le critique, en présupposant d'abord que les décors sont des éléments dynamiques, et non de simples « figurants "décoratifs"⁹⁵ », leur confère le statut de protagonistes. Cette forme d'indépendance, permettant aux espaces de « participer au développement de la trame romanesque⁹⁶ », se retrouve également chez Gaston Leroux. La « chambre close », par la manière dont elle fait corps avec le moteur de l'action, soit avec le féminin, ne peut être réduite à une simple scène de crime stéréotypée, à une « clôture fictionnelle⁹⁷ ». En envisageant cet espace comme une « réalité sensible⁹⁸ », il s'agit d'étudier les relations « entre l'espace et ceux qui l'appréhendent⁹⁹ » (personnages, auteur et lecteur en fonction d'un « contrat de lecture »), tout en s'interrogeant sur les autres composantes textuelles qui l'influencent¹⁰⁰.

Les propos de Tonard méritent cependant d'être complétés par ceux de Marie-Claire Ropars-Wuilleumiers : « L'espace apparaît alors comme un hybride notionnel, s'incorporant ce dont il se distingue – le temps, le sujet, le mouvement¹⁰¹ ». En affirmant lui-même avoir « transporté le problème de l'espace dans le temps¹⁰² », dans la mesure où le crime du *Mystère de la chambre jaune* a eu lieu avant la clôture de la chambre, Gaston Leroux montre bien de quelle manière la scène du crime, au sein de ses œuvres, n'est pas figée à la manière d'un cliché photographique. Elle est destinée à subir de multiples mutations et à se doter de

⁹³ Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1978, p. 14.

⁹⁴ Jean-François Tonard, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Frankfurt am Main, Peter Lang, coll. « Publications Universitaires Européennes. Série XIII – Langue et littérature françaises », vol. 190, 1994, 328 p.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁷ Jean-Paul Colin, *La belle époque du roman policier français. Aux origines d'un genre romanesque*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, p. 59.

⁹⁸ Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁹ Jean-François Tonard, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁰ Voir *ibid.*

¹⁰¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumiers, *Écrire l'espace*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2002, p. 9.

¹⁰² Gaston Leroux cité dans Francis Lacassin, « Documents », *loc. cit.*, p. 996.

nouvelles significations en fonction des personnages qui la traversent et des événements qui s'y jouent.

La notion d'espace littéraire affecte en ce sens divers niveaux du récit. Comme le souligne Isabelle Krzykowski, les lieux sont non seulement créés par le texte, qui leur confère des « caractéristiques spatiales [et une] épaisseur symbolique¹⁰³ », mais ils interviennent également sur ce dernier en « influen[çant] la structure narrative¹⁰⁴ ». Une étude approfondie de la « chambre close » doit ainsi s'appuyer, d'une part, sur le « donner à voir¹⁰⁵ », construit dans le récit à l'aide de descriptions, et d'autre part sur le principe de l'action, puisqu'il s'agit également d'étudier « l'expérience que les personnages ont de l'espace¹⁰⁶ ».

L'analyse des illustrations originales constitue d'ailleurs une autre manière de rendre compte du « donner à voir¹⁰⁷ » des romans. Je m'intéresserai ainsi aux images non comme concurrents sémantiques¹⁰⁸ du texte, mais plutôt comme un bassin de significations supplémentaires : « L'image constitue un réservoir de sens et de connaissance partagé entre narrateur et lecteur [...]»¹⁰⁹. En s'appliquant à *montrer* les personnages féminins et l'espace de la « chambre close », les illustrations donnent non seulement accès à l'imaginaire de Leroux, mais elles permettent également de l'exemplifier. À la manière d'un détective, il faudra ainsi flairer les détails révélateurs, susceptibles de générer une nouvelle piste de réflexion :

[I]l convient cependant de s'arrêter non seulement sur ce que figurent les images mais aussi sur ce qui est exclu de la représentation, puisqu'illustrer un texte consiste en une double opération de sélection et d'exclusion : ne pas représenter c'est exclure, de même que représenter, c'est choisir une représentation déterminée.¹¹⁰

Selon Liliane Louvel, « le détail [servirait] aussi à codifier le texte d'un point de vue générique¹¹¹ », puisqu'il se présente, dans une œuvre littéraire, comme le symptôme d'un

¹⁰³ Isabelle Krzykowski, *loc. cit.*, p. 181.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 189.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 186.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 186.

¹⁰⁸ Voir Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 160.

¹¹⁰ Carole Cambray, *loc. cit.*, p. 293.

¹¹¹ Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 184.

phénomène plus vaste¹¹², un indice que l'auteur laisse derrière lui, l'empreinte d'une influence passée.

En combinant cet intérêt pour l'espace (textuel et pictural) à un questionnement sur la poétique des genres littéraires, mon projet sera appelé à se poser les questions suivantes : à quelle architecture d'intérieur obéissent les lieux clos au sein du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra* ? Quelles relations le corps et l'esprit féminins entretiennent-ils avec le corps spatial ? Quels liens peuvent être établis entre la présence d'une femme au cœur de l'espace et l'hybridité générique ? De quelle manière les différentes influences de l'auteur se manifestent-elles dans le traitement qu'il réserve à la « chambre close » ? Dans quelle mesure cette l'hybridité générique et cette féminisation de l'espace participent-elles chez le lecteur au déplacement de l'horizon d'attente associé au motif de la « chambre close » ?

La scène du crime, en tant qu'épicentre¹¹³ des thèmes et des formes qui sous-tendent les récits, sera ainsi perçue tel un microcosme des œuvres à l'étude. Jean-François Tonard note d'ailleurs à ce sujet :

L'espace clos, objet de luttes et de dilemmes, catalyseur d'impulsions, de conflits et de refoulements, est un des moyens mis à la disposition du romancier pour transmettre son message. Les lieux clos où viennent se développer et s'animer les intrigues, produisent une architecture textuelle.¹¹⁴

Une telle architecture se construit, dans *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Fantôme de l'Opéra*, autour d'une série de poupées gigognes spatiales auxquelles je me propose de donner un visage. À la base de ce squelette, dont les diverses articulations se greffent à la « chambre close », trônent les figures de Mathilde Stangerson et Christine Daaé, sujets de la première partie du mémoire intitulée « La trajectoire du féminin : des actes à la scène ».

¹¹² Voir Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 184.

¹¹³ Voir Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 198.

¹¹⁴ Jean-François Tonard, *op. cit.*, p. 4.

CHAPITRE I

La trajectoire du féminin : des actes à la scène

L'analyse du motif de la « chambre close », dans les deux œuvres de Gaston Leroux, ne saurait faire abstraction de la dynamique singulière unissant les corps aux décors. En m'écartant des interprétations psychanalytiques avancées sur ce sujet¹¹⁵, je me propose d'établir des équivalences entre les personnages féminins et les espaces qu'ils occupent en fonction de leur potentiel narratif. Il s'agira de rendre compte de la trajectoire empruntée par l'espace en fonction des statuts conférés aux femmes, dans la mesure où les figures de Mathilde Stangerson et de Christine Daaé, héroïnes respectives du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra*, détiennent un certain ascendant sur la « chambre close ». Les protagonistes, à travers les caractéristiques et les actes qui leur sont attribués, tissent autour d'elles un réseau de significations qui renvoient à de multiples genres littéraires et formes de discours.

Par l'entremise d'un même espace, l'auteur recrée ainsi certains des décors propres aux influences dont son œuvre est empreinte. En entremêlant le mélodrame, le roman sentimental¹¹⁶ et la correspondance, par lesquels s'expriment les passions, au discours

¹¹⁵ Isabelle Casta-Husson, dans sa thèse consacrée à quelques œuvres de Leroux, commente cette dynamique de la façon suivante : « Entre corps et décors s'opèrent des passages, des translations électives qui renforcent la complexité des systèmes d'attraction et de répulsion, de clôture et de béance » (Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, op. cit., p. 26). Ses réflexions l'amènent à considérer les lieux tels une « ekphrasis » des corps (*ibid.*, p. 128), pouvant être « tour à tour clos et pénétré[s], blessé[s] et réparé[s] » (*ibid.*, p. 198). Cette analogie est non seulement génératrice, à ses yeux, de la rhétorique et de l'érotique présentes dans l'écriture de Gaston Leroux, mais elle est également capable d'« éveille[r] [...] en nous la vision de la symbiose originelle qui fut, et l'aspiration au néant consolateur qui sera » (*ibid.*, p. 29). La critique s'intéresse ainsi, comme il fut précisé dans l'introduction, aux décors en tant que substituts symboliques des corps, « saturés des signes de la souffrance et de la dépossession » (*ibid.*, p. 522).

¹¹⁶ De multiples expressions sont utilisées pour évoquer ce type de récits, articulés autour d'une histoire d'amour. Alors que le « roman sentimental » est associé à une forme de littérature plus légitime, le « roman d'amour », qui se développe au début du XX^e siècle, désigne plutôt des œuvres appartenant à la littérature dite populaire : voir Ellen Constans, « Roman sentimental, roman d'amour. Amour... toujours », *Belphégor. Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 8, n° 2, septembre 2009. Disponible en ligne (page consultée le 2 juillet 2014) : http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47773/08_02_consta_sentim_fr_cont.pdf?sequence=1.

Selon la critique Ellen Constans, ces deux catégories se distinguent également par leur dénouement : « [L]e parcours du roman d'amour aboutit toujours à un dénouement heureux, [...] alors que celui du récit sentimental se termine par un drame » (*ibid.*). Puisque Gaston Leroux puise nombre de ses références dans la littérature du XIX^e siècle, ses affinités semblent se situer plutôt du côté du premier. Or en convoquant surtout des stéréotypes et en concédant à ses personnages une fin heureuse, il tend plutôt à créer des récits qui s'apparentent au second. Il serait ainsi possible de dire que l'auteur, s'il s'inspire du « roman sentimental » – ce sont les affinités avec ce

scientifique, historique et policier, porte-paroles de la logique, Leroux ajoute de l'émotion à un genre axé sur la raison. Ce phénomène, rendu possible par l'intégration d'un personnage féminin agissant, permet dans un premier temps à la « chambre close » de devenir foyer, laboratoire, loge, scène de crime et chambre nuptiale. En empruntant, pour ce faire, à ses prédécesseurs comme à ses contemporains, Leroux modifie, petit à petit et presque à l'insu de son lecteur, la forme et le sens donnés au plus populaire motif du genre policier.

Lieu à la fois ouvert et fermé, public et privé, la « chambre close » chez Gaston Leroux est à l'image de celle qui l'habite ; tout en étant omniprésente au sein des œuvres, elle se dérobe bien souvent au regard et à la compréhension par sa capacité à se transformer. Grâce à la présence du féminin, le décor se teinte de couleurs nouvelles, qui s'ajoutent au noir dont il se drapait déjà, en hommage à ses victimes.

1. Le foyer

L'expression « chambre close », bien qu'elle sous-entende un principe d'exiguïté¹¹⁷, renvoie d'abord chez Leroux à l'idée d'un *ailleurs*. En servant de refuge à deux étrangères – Mathilde est d'origine américaine¹¹⁸ alors que Christine, surnommée la « petite fée du Nord¹¹⁹ », est de provenance suédoise –, les espaces s'emplissent d'un parfum d'exotisme, à la fois enivrant et déroutant. Les héroïnes, dès leur arrivée en France, s'enferment dans des espaces en retrait, là où elles espèrent trouver remède à leur dépaysement. Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, c'est le château du Glandier, situé à « la lisière de la forêt de Sainte-Geneviève, au-dessus d'Épinay-sur-Orge » (*MCJ*, p. 35), qui sert de retraite à Mathilde, alors que dans *Le Fantôme de l'Opéra*, c'est le Palais Garnier, là où « on est toujours au bal masqué » (*FO*, p. 39), qui accueille la jeune Christine. Ces lieux, isolés géographiquement

genre qui m'intéresseront –, ne propose pas moins à ses lecteurs des récits dont l'intrigue flirte avec le roman d'amour, genre qui naît à son époque.

¹¹⁷ Je renvoie à cette expression dans son sens le plus littéral.

¹¹⁸ « Mlle Stangerson avait, au moment où son père revint d'Amérique et acheta le Glandier, vingt ans. Elle était plus jolie qu'on ne saurait l'imaginer, tenant à la fois toute la grâce parisienne de sa mère [...] et toute la splendeur, toute la richesse du jeune sang américain de son grand-père paternel, William Stangerson » : Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, édition préfacée, annotée et commentée par Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2008 [1907], p. 66. Désormais, les renvois à cette édition seront suivis, entre parenthèses, du sigle *MCJ* et du numéro de page.

¹¹⁹ Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Policier », 1959 [1910], p. 111. Les citations tirées de cet ouvrage seront accompagnées du sigle *FO* et du numéro de page.

(dans le premier cas) et symboliquement (dans le second), ont d'ailleurs intéressé les illustrateurs des éditions originales. Simont, dans la septième livraison du *Mystère de la chambre jaune* (19 octobre 1907)¹²⁰, mime un effet de clôture en bordant son image d'une sombre forêt, aux arbres trop vastes pour le cadre. Le regard du spectateur, grâce au chemin ornant le centre, est quant à lui guidé vers le fond, là où se dressent les murailles du Glandier. Sa façade de pierre et sa haute tourelle, tendues vers le ciel, suffisent à lui donner des allures de forteresse, destinée à préserver ses occupants « de ces grandes catastrophes de la vie et de la mort, réservées d'ordinaire à ceux d'entre les hommes qui fréquentent les passions de la ville » (*MCJ*, p. 128).

De telles passions trouvent en Paris – scène des événements se déroulant dans *Le Fantôme de l'Opéra* – un terrain propice pour se déployer. C'est ainsi « l'un des plus somptueux décors du monde » (*FO*, p. 122), où règnent l'artifice et le paraître, que représente André Castaigne dans l'une de ses aquarelles¹²¹. En s'attachant à peindre le grand escalier où prend place « le spectacle des costumes multicolores » (*FO*, p. 122), l'artiste met l'accent sur le caractère théâtral de l'espace pour mieux l'éloigner du « réel ». L'Opéra se présente comme le « lieu par excellence de l'illusion¹²² », d'autant plus susceptible de plaire à « [l']imagination exaltée de la jeune fille » (*FO*, p. 110) s'y installant. À l'ailleurs d'autrefois succède ainsi un espace hors du monde et du temps¹²³, là où Mathilde et Christine vivent en compagnie de leur père.

D'une œuvre à l'autre, l'omniprésence de cette figure, combinée à l'absence de la mère¹²⁴, fait d'ailleurs office de leitmotiv. Placées sous la tutelle paternelle, les protagonistes deviennent l'objet d'une complète dévotion, égalée uniquement par un amour du travail : « Aussitôt le père, qui n'aimait que sa fille et sa musique, vendit son lopin de terre » (*FO*,

¹²⁰ Voir Annexe A, illustration 6. L'illustration consacrée au château du Glandier, chez Pierre Lafitte, a également usé de la végétation de manière à « encercler » le manoir : voir Annexe B, illustration 13.

¹²¹ Voir Annexe C, illustration 2.

¹²² Marie-Claire Bancquart, « Du roman policier à l'anticipation. Paris-Mystère, Paris-Enfer : Gaston Leroux, l'insolite dans les quartiers et lieux connus du *Fauteuil hanté* ; *Le Fantôme de l'Opéra*, roman du mystère réaliste », *Paris. « Belle Époque » pour ses écrivains*, Paris, Paris-Musées/Société Nouvelle Adam Biro, 1997, p. 59.

¹²³ Je reviendrai sur cette notion de temporalité dans le second chapitre.

¹²⁴ Une brève rétrospective, offerte par le narrateur du *Mystère de la chambre jaune*, indique au lecteur que la mère de Mathilde est « morte en lui donnant le jour » (*MCJ*, p. 66). Quant à Christine, héroïne du *Fantôme de l'Opéra*, elle perdit plutôt sa mère alors qu'elle « entra dans sa sixième année » (*FO*, p. 66).

p. 66-67). Idéalisées par MM. Stangerson et Daaé, qui ne peuvent se séparer d'elles¹²⁵, Mathilde et Christine héritent du rôle de l'« Angel in the House »¹²⁶ au sein des œuvres : « [T]he Victorian angel in the house seems a bizarre object of worship, both in her virtuous femininity with its inherent limitations – she can only exist within families [...]»¹²⁷. Une imagerie spécifique, centrée autour des concepts de pureté et de bonté¹²⁸, est ainsi fréquemment mobilisée – par le père, les autres personnages masculins et le narrateur – pour décrire les deux figures féminines. Alors que Mathilde est louée pour « son beau front, pur comme celui de l'enfant qui vient de naître » (*MCJ*, p. 84) et sa « pure vertu¹²⁹ », Christine est comparée à un ange (« il avait aimé un ange » [*FO*, p. 118], « l'ange a pleuré » [*FO*, p. 328]), à une vierge¹³⁰, et même à une religieuse : « [E]lle retourna s'asseoir dans son fauteuil, au coin de la cheminée, silencieuse comme une Sœur de charité qui a fait vœu de silence... » (*FO*, p. 322).

Témoignant de l'influence du mélodrame sur l'œuvre de Gaston Leroux¹³¹, la Vertu est représentée sous les traits d'une « jeune héroïne [...] qui n'est pas forcément vierge, [comme

¹²⁵ Dans l'adaptation théâtrale du *Mystère de la chambre jaune*, le professeur Stangerson éprouve d'ailleurs des regrets à ce sujet : « M. STANGERSON. – Mais tu ne comprends donc pas que je m'accuse de t'avoir gardée trop égoïstement pour moi tout seul [...] » : Gaston Leroux, « Le Mystère de la chambre jaune », *Aventures incroyables*, présentation par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992 [1912], p. 1138. Les illustrateurs ont d'ailleurs su capter l'essence de la relation unissant les membres de la famille Stangerson, puisque Mathilde est systématiquement représentée en compagnie de son père, que ce soit au travail (voir Annexe B, illustration 1), dans ses appartements (voir Annexe A, illustration 5 et Annexe B, illustrations 3 et 8) ou lors d'une soirée à L'Élysée (voir Annexe B, illustration 2). Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, Christine et son père sont également inséparables : « Ils versaient pout toute l'année de l'harmonie dans les moindres hameaux, et couchaient la nuit dans des granges, refusant le lit de l'auberge, se serrant sur la paille l'un contre l'autre, comme au temps où ils étaient si pauvres en Suède » (*FO*, p. 68).

¹²⁶ « Indeed, until she is released from this role, she finally assumes the ironic but central middle-class posture of the "Angel in the House", sexually available to the father yet somehow above sexuality [...] » : Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 58.

¹²⁷ Nina Auerbach citée dans Michel Audrin, *Maléfiques : Le Mélodrame filmique américain et ses héroïnes (1940-1953)*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Repenser le cinéma », n° 2, 2005, p. 81-82.

¹²⁸ Des qualités associées à la « prêtresse domestique » depuis le XIX^e siècle : voir *ibid.*, p. 81-82.

¹²⁹ Gaston Leroux, « Le Mystère de la chambre jaune », *Aventures incroyables*, *loc. cit.*, p. 1186.

¹³⁰ « Jamais ovale plus charmant, jamais front plus pur, jamais regard plus doux ne se penchèrent sur un ouvrage de vierge » (*FO*, p. 132).

¹³¹ « Nul mieux que Gaston Leroux, parmi les grands auteurs populaires de notre époque, n'a su faire surgir la surprise au sein des habitudes. Avec lui, nous nous croyons embarqués sur un cours aux rives familières ; nous naviguons avec un traître, un héros, une amoureuse et un comique : ce sont les quatre piliers du mélodrame "classique", celui qui a fait après 1800 les beaux jours du boulevard du Crime, et qui a duré jusqu'à 1914, avec des fortunes diverses, avant de se couler dans le moule cinématographique. Mais ces héros, l'imagination de Gaston Leroux les transforme profondément et les dote d'une vie nouvelle » : Francis Lacassin, « Préface », *Chéri-Bibi*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. II.

Mathilde], puisque c'est son sentiment moral plus que sa chasteté corporelle qui importe¹³² ». Dans ce genre théâtral, axé sur les passions et les sensations¹³³, le recours à ce type de figures permet surtout de « créer chez le spectateur la plus grande intensité de sentiment possible¹³⁴ ». L'opposition entre la victime et le criminel est en effet exacerbée par le contraste entre leur niveau de moralité¹³⁵, contraste qui préfigure celui à l'œuvre dans le roman policier. Gaston Leroux ne fait ainsi qu'exhiber un lien qui préexistait à l'écriture de son œuvre ; celui entre le mélodrame traditionnel et le récit d'enquête, dans lequel « l'innocent [est] souvent accablé de soupçons et ne [parvient] qu'à se justifier à la dernière scène¹³⁶ ». Dans les œuvres à l'étude, ces accusations se tournent vers la femme, sa qualité d'« honnête fille » (*FO*, p. 114) étant souvent remise en question. Mathilde et Christine, puisqu'elles sont confrontées à des crimes de nature passionnelle, deviennent les objets du désir masculin¹³⁷, ce qui permet à l'auteur d'opposer la chasteté féminine à différentes « tentatives d'oppression du mal¹³⁸ ». Les espaces clos, privilégiés par les femmes puisqu'ils sont les « témoins et anges gardiens de la Vertu¹³⁹ », subissent nécessairement les contrecoups de ces dangers qui frappent à la porte. La violence fissure en effet l'espace familial, celui-ci étant peu à peu envahi par la présence d'un intrus¹⁴⁰ : l'homme. Or, comme dans le roman populaire du XIX^e siècle, l'héroïne, si elle séduit, ne peut le faire qu'involontairement¹⁴¹. Les femmes choisissent ainsi la « chambre close » pour se prémunir des dangers du monde extérieur¹⁴² car, après tout, « quelle meilleure sécurité que celle du jardin clos de la vie domestique ?¹⁴³ ».

¹³² Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2010, p. 44.

¹³³ Voir Michel Audrin, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984, p. 99.

¹³⁷ « Ainsi donc, l'image de l'ange de la maison [...] fait palpiter les cœurs masculins à la fin du siècle » : Bram Dijkstra, *Les idoles de la perversité : figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, traduit de l'américain par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1992, p. 39.

¹³⁸ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 44.

¹³⁹ Michel Audrin, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Anne-Marie Thiesse, *Le Roman au quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 154.

¹⁴² Voir Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴³ *Ibid.*

Aux yeux de l'homme, qu'il soit criminel ou non, Mathilde et Christine se confondent avec la figure de la mère-épouse, chargée d'appivoiser la « chambre close » pour en faire un « espace symbolique et sacré, le *chez-soi*¹⁴⁴. Daniel Couégnas dira, au sujet des « mères-symboliques¹⁴⁵ » chez Gaston Leroux, qu'elles « se caractérisent avant tout par leur statut moral : elles sont respectées – sinon respectables – au nom d'un ensemble de valeurs traditionnellement "féminines" (dévouement, abnégation, fidélité, pudeur)¹⁴⁶ ». Cette insistance sur l'innocence féminine, préservée en partie par l'espace clos lui-même, est également à l'œuvre dans le roman gothique. Âme de la maison, la femme y fait fréquemment l'objet d'attaques qui, indirectement, semblent représenter un danger pour la sphère domestique elle-même¹⁴⁷.

Maternelles d'une part, en regard des vertus énumérées ci-dessus, et maternées d'autre part, puisqu'elles sont surprotégées tels des enfants¹⁴⁸, les personnages féminins adoptent une posture intermédiaire entre la figure de la jeune fille et celle de la femme. Ce double rôle est d'autant plus palpable dans *Le Mystère de la chambre jaune* où Mathilde, cette « vierge de [...] trente-cinq ans » (*MCJ*, p. 127), porte le titre de demoiselle tout en étant mariée¹⁴⁹. De ce mariage, dont l'existence est dévoilée tardivement dans le roman, naîtra un garçon. Contrairement à Christine, qui se contente de *jouer* à la « maman¹⁵⁰ » en adoptant une attitude

¹⁴⁴ Nathalie Prince, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotologie" du fantastique fin-de-siècle », *Littérature et espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2001, p. 436.

¹⁴⁵ Daniel Couégnas, « Structures et thèmes de l'énigme dans *Les Aventures de Rouletabille* », *Europe*, vol. 59, n^{os} 626-627, juin-juillet 1981, p. 125.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹⁴⁷ Voir Kate Ferguson Ellis, *The Contested Castle : Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1989, p. 7-8.

¹⁴⁸ « [L]a femme véritablement vertueuse n'est-elle pas, après tout, aussi innocente que l'enfant ? » : Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 34. Ce statut de « femme-enfant » est souvent réitéré dans les deux œuvres, comme le démontrent les exemples suivants : « mon enfant » (*MCJ*, p. 131), « la pure, la douce enfant ! » (*FO*, p. 65), « cette belle enfant » (*FO*, p. 68), « cette mystérieuse enfant » (*FO*, p. 133).

¹⁴⁹ Le mariage de Mathilde fut célébré en Amérique, près de 20 ans avant le début des événements se déroulant dans *Le Mystère de la chambre jaune*. Le professeur Stangerson ne connaîtra la vérité à ce sujet que dans *Le Parfum de la dame en noir* : « Il est juste de dire, du reste, que le professeur Stangerson, depuis qu'il avait appris la cruelle, la douloureuse vérité, ne pouvait se débarrasser de ce spectre-là. [...] Il avait tout perdu : sa foi dans la science, l'amour du travail, et – ruine plus affreuse que toutes les autres – la religion de sa fille » : Gaston Leroux, *Le Parfum de la dame en noir*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Policier/Thriller », 1960 [1908], p. 80.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 157. Les citations tirées de cet ouvrage seront accompagnées, entre parenthèses, du sigle *PDN* et du numéro de page.

bienfaisante envers ceux qui l'entourent¹⁵¹, Mathilde dirige ses « attentions quasi maternelles » (*PDN*, p. 19) vers son véritable fils, le détective Rouletabille. Cette relation, peu exploitée dans le premier volet des *Aventures extraordinaires de Joseph Rouletabille*, reporter est cependant exhibée dans l'adaptation théâtrale¹⁵². Le quatrième acte, campé dans le décor du « petit salon particulier de Mathilde Stangerson dans son appartement au château du Glandier¹⁵³ », s'articule ainsi autour de retrouvailles mère-fils¹⁵⁴.

ROULETABILLE. – Elle me disait : "Mon enfant !" Pourquoi vous détournez-vous ? Pourquoi vous éloignez-vous, si vous n'êtes pas elle ? Vous êtes si bien son image !... Eh bien,... dites-moi que je vous verrai encore... Dites-moi que je vous parlerai encore... Ne vous en allez pas !... (*Mathilde s'est dirigée à pas chancelants vers sa chambre. Rouletabille tend les bras vers elle cependant que la porte doucement se referme.*) Ne t'en va pas ! Ne t'en va pas ! Maman ! Maman !...¹⁵⁵

En entrant dans la « chambre close », où repose le « secret de [s]a naissance¹⁵⁶ », le détective dévie incontestablement de sa trajectoire. Son enquête est détournée vers une « quête des Origines¹⁵⁷ », thème exploité dans le mélodrame, puis dans le roman populaire du XIX^e siècle qui s'en inspire¹⁵⁸ : « Le célèbre topos de la "voix du sang" [s'articule autour de] l'élan secret par lequel les parents [et] les enfants [...] sont irrésistiblement attirés les uns vers les autres et

¹⁵¹ « [Elle] vint à lui, lui posa la main sur le front, puis s'éloigna... » (*FO*, p. 322). Jerrold E. Hogle s'est d'ailleurs abondamment intéressé aux qualités maternelles de Christine (« maternal womanhood of Christine » [Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 49]), qui se manifestent particulièrement à l'égard du personnage du fantôme de l'Opéra, prénommé Erik : « It is in this attitude, to be sure, that she embraces Erik in the *pietà* pose which infantilizes him and greatly maternalizes her » (*ibid.*, p. 58). Le critique appose à cette relation une interprétation psychanalytique, en affirmant que Christine se substitue à la mère du fantôme (voir *ibid.*, p. 7). La chambre que lui réserve Erik, dans les souterrains de l'Opéra, serait ainsi destinée à recréer la scène primitive (« primal bedroom scene » [*ibid.*]), puisqu'elle est décorée à l'aide du mobilier de sa « pauvre misérable mère » (*FO*, p. 322).

¹⁵² L'adaptation théâtrale du *Mystère de la chambre jaune* entremêle les intrigues du roman homonyme et de sa suite, *Le Parfum de la dame en noir*.

¹⁵³ Gaston Leroux, « Le Mystère de la chambre jaune », *Aventures incroyables*, *loc. cit.*, p. 1160.

¹⁵⁴ En utilisant le thème de la « mère séparée de son enfant », Gaston Leroux mobilise un cliché du roman-feuilleton et du mélodrame : Montserrat Parra I Alba, « Les crimes de Larsan dans *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Parfum de la dame en noir* : des crimes "classiques" ? », *Crime et châtiement dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle : actes du colloque international de mai 1992 à Limoges*, dirigés par Ellen Constans et Jean-Claude Vareille, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Littératures en marge », 1994, p. 371.

¹⁵⁵ Gaston Leroux, « Le Mystère de la chambre jaune », *Aventures incroyables*, *loc. cit.*, p. 1171.

¹⁵⁶ Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologie », 1989, p. 44.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ « [I]l convient de se rappeler que le roman populaire moderne et le théâtre populaire avec ses mélodrames et ses vaudevilles entretiennent des relations étroites, que les échanges sont fréquents et que les mêmes auteurs pratiquent les deux genres ; la même écriture peut glisser de l'un à l'autre » : Ellen Constans, « L'évolution des contraintes sérielles du roman populaire de 1870 à 1914 », *Amours, aventures et mystères : ou les romans qu'on ne peut pas lâcher*, sous la direction de Paul Bleton, Québec, Nota bene, 1998, p. 28.

cela en dépit des identités fausses ou perdues¹⁵⁹ ». En exacerbant le drame familial¹⁶⁰ qui se dessinait en filigrane dans le roman, l'adaptation théâtrale prend ses distances par rapport au genre policier, qui rejetait toutes « situation[s] pathétique[s] où s'expriment des situations exagérées¹⁶¹ ».

La « chambre close », au sein de laquelle toute charge émotive est habituellement évacuée au profit de la froide raison, se dote quant à elle d'une dimension particulière. Dans la pièce, l'espace hérite d'un pouvoir cathartique : les identités y sont dévoilées, les passions révélées¹⁶² et les désirs exprimés. En s'y enfermant à clé en compagnie de la vérité¹⁶³, la femme lui confère également les allures d'une boîte à secrets : « Cet espace se repeuple, s'ouvre, et lorsqu'il se referme c'est non seulement pour enfermer mais aussi, le cas échéant, pour protéger : une intimité, un fort intérieur semblent de nouveau possible [...] »¹⁶⁴.

Aux yeux des personnages masculins, qui assimilent « la chambre et [...] l'intimité de la femme qui y repose¹⁶⁵ », ce sont surtout les héroïnes elles-mêmes, et non les lieux clos, qui sont rattachées à l'idée d'un chez-soi. Rouletabille est ainsi replongé en enfance au simple contact du parfum de sa mère, surnommée la « Dame en noir » :

[J]e me laissais aller à une vague rêverie, *quand je sentis passer le parfum de la dame en noir*. Vous me demanderez : "Qu'est-ce que le parfum de la dame en noir ?" Qu'il vous suffise de savoir que c'est un parfum que j'ai beaucoup aimé, parce qu'il était celui d'une dame, toujours habillée de noir, qui m'a marqué quelque maternelle bonté dans ma première jeunesse » (MCJ, p. 159).

Dans le dossier qu'il consacre au *Mystère de la chambre jaune*, Jean-Pierre Naugrette compare cette situation à celle qu'expérimentera, quelques années plus tard, le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, obsédé par « l'odeur entêtante de la haie d'aubépines¹⁶⁶ ». Le parfum de la dame en noir provoque ainsi la résurgence de souvenirs, ce qui montre bien de

¹⁵⁹ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 60.

¹⁶⁰ Voir Isabelle Casta-Husson et Vincent Van Der Linden, *op. cit.*, p. 51-56.

¹⁶¹ Daniel Martina, *Le Mystère de la chambre jaune de Gaston Leroux*, Paris, Pédagogie Moderne, coll. « Lectoguide », 1977, p. 21.

¹⁶² Michel Audrin, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶³ Christine utilise également sa loge comme refuge : « Comment vous croyez-vous plus en sûreté dans cette loge que dans le théâtre ? » (FO, p. 181).

¹⁶⁴ Jean-Marc Talpin, « Poétique de l'espace durassien : à partir de la chambre », *Poétique des lieux*, études rassemblées par Pascale Auraix-Jonchère et Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal/ Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004, p. 159.

¹⁶⁵ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁶⁶ Jean-Pierre Naugrette, « Dossier sur *Le Mystère de la chambre jaune* », *Le Mystère de la chambre jaune*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Les Classiques de Poche », p. 321.

quelle manière « féminité » et « foyer » se confondent dans l'esprit du personnage : « Mais, hélas ! je ne rencontre plus [...] [ce] parfum dont je venais respirer la trace, sensible pour moi seul, dans le parloir de ma jeunesse !... » (*MCJ*, p. 192).

Le fantôme de l'Opéra procède également à ce type d'association en faisant de la femme la condition *sine qua non* de ses aspirations à la normalité : « Je veux avoir un appartement tranquille, avec des portes et des fenêtres ordinaires et une *honnête femme dedans*, comme tout le monde ! » (*FO*, p. 292 ; je souligne). Dans cette énumération, où le féminin possède la même valeur syntaxique que les autres éléments du décor, l'espace n'acquiert tout son sens qu'à l'arrivée de l'Ange, qui remplace une forme d'absence par sa *présence*.

Dans sa demeure souterraine, le fantôme réserve également à Christine, sa petite « Fée du logis », un espace surnommé la « chambre Louis-Philippe » (*FO*, p. 200) :

La chambre de Christine Daaé se dédouble en deux espaces jumeaux, l'un et l'autre témoins et sanctuaires de son art et de sa vie : sa loge, et la chambre proprement dite où l'enferme le fantôme. Chacune contient un secret, un mystère, comme les boîtes à double fond ou les coffres-forts truqués [...].¹⁶⁷

Sacrée aux yeux d'Erik lui-même (voir *FO*, p. 181), cette chambre se distingue par son intérieur « petit-bourgeois¹⁶⁸ » imitant parfaitement les salons parisiens fin-de-siècle¹⁶⁹. Divers personnages s'emploieront d'ailleurs, tout au long du récit, à décrire cet espace qui crée un contraste avec le caractère « fantaisiste et *magique* » (*FO*, p. 342) des dessous de l'Opéra. Lors de son séjour chez Erik, Christine remarque d'abord les fleurs qui embaument la pièce :

Au centre d'un salon qui me semblait paré, orné, meublé que de fleurs, de fleurs magnifiques et stupides à cause des rubans de soie qui les liaient à des corbeilles, comme on en vend dans les boutiques des boulevards, de fleurs trop civilisées comme celles que j'avais coutume de trouver dans ma loge après chaque "première" [...] » (*FO*, p. 162).

L'Ange de la musique, en décorant la scène à l'aide de corbeilles rappelant celles vendues sur les boulevards de la capitale, cherche à donner à sa demeure l'apparence de la normalité¹⁷⁰. À l'aide d'une antithèse (« magnifiques et stupides ») et de l'emploi du superlatif (« trop civilisées »), Christine souligne le caractère saugrenu des lieux : « [L]e contraste violent entre

¹⁶⁷ Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscur clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes. Études de critique et d'histoire littéraire », n° 268, 1997, p. 25.

¹⁶⁸ Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁹ Voir *ibid.*, p. 54.

¹⁷⁰ « Flower baskets *like* those sold on Paris boulevards (nature already made artificial) have been transported into a fifth-cellar room decorated to be *like* a middle class drawing room (with all its importants of denatured nature) » : *ibid.*, p. 32.

une banalité affichée et le contexte spatial [...] convertit l[a] *réalité* en *surréalité*¹⁷¹ ». Le mobilier et les divers objets qui peuplent la scène, en évoquant « un salon aussi banal que bien d'autres » (*FO*, p. 163), confèrent à l'espace un caractère factice. Lorsqu'il sera confronté à cette pâle imitation du naturel et de la vie du dessus¹⁷², le personnage du Persan en sera même attristé :

Ce lit-bateau, ces chaises d'acajou ciré, cette commode et ces cuivres, le soin avec lequel ces petits carrés de dentelle au crochet étaient placés sur le dos des fauteuils, la pendule et de chaque côté de la cheminée les petits coffrets à l'apparence si inoffensive...enfin, cette étagère garnie de coquillages, de pelotes rouges pour les épingles, de bateaux en nacre et d'un énorme œuf d'autruche... le tout éclairé discrètement par une lampe à abat-jour posée sur un guéridon... tout ce mobilier [...] était d'une laideur ménagère touchante » (*FO*, p. 321).

L'effet de surenchère témoigne de l'incapacité du fantôme à créer un environnement ordinaire, ce dernier ayant toujours tendance à basculer vers l'extraordinaire. Bien qu'elle possède les commodités d'un véritable foyer, avec sa « salle de bain des plus confortables ; eau chaude et froide à volonté » (*FO*, p. 166), la « chambre Louis-Philippe » ne représente, aux yeux de Christine, qu'un mirage au milieu du désert. La fausseté du décor et ses allures théâtrales¹⁷³ – qui donnent au mot « décor » tout son sens – condamnent la jeune femme à y *jouer* perpétuellement un rôle¹⁷⁴, celui de la petite épouse.

Non satisfait d'évoquer simplement la dimension scénique de l'espace à l'aide du mélodrame, Leroux transforme aussi les dessous en véritable « scène du théâtre social¹⁷⁵ ». Dans ce « lieu du spectaculaire¹⁷⁶ » où se succèdent les levers de rideau, le fantôme élit domicile, dans l'espoir que l'Ange du foyer parvienne à en faire un homme « *comme tout le monde* » (*FO*, p. 342).

Le château du Glandier et le Palais Garnier, en servant de refuges aux protagonistes, se présentent d'abord tels les espaces d'un ailleurs domestiqué. Lieux par nature fermés, ils ne

¹⁷¹ Maria Pia Forchetti, « Une île souterraine : La demeure du Fantôme de l'Opéra », *L'Île et le Volcan : formes et forces de l'imaginaire*, textes réunis par Jean Burgos et Gianfranco Rubino, Paris, Lettres modernes, coll. « Circé », 1996, p. 138.

¹⁷² Voir Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷³ Voir *ibid.*, p. 33.

¹⁷⁴ Cette notion de « jeu » est particulièrement palpable dans les passages suivants : « Il ne s'agit que de jouer la comédie qu'il faut pour cela ! N'oubliez pas qu'il vous aime ! » (*FO*, p. 285), « Nous avons mis nos oreilles contre le mur de glace pour mieux entendre le jeu de Christine Daaé, le jeu qu'elle jouait pour notre délivrance » (*FO*, p. 287).

¹⁷⁵ Maria Pia Forchetti, *loc. cit.*, p. 140.

¹⁷⁶ *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, *op. cit.*, p. 474.

sont cependant pas à l'abri des intrusions du dehors, puisqu'ils « ménage[nt] souvent une échappée vers l'extérieur¹⁷⁷ ». Dans le récit policier comme au théâtre¹⁷⁸, l'espace semble en effet « destiné à être vu et regardé, puisque, tout en étant clos, il est ouvert sur le spectateur¹⁷⁹ ». En poussant la porte de la « chambre close », les personnages masculins introduisent une brèche dans la représentation. Ils donnent en effet accès au lecteur/spectateur à l'objet de sa curiosité, à ce qui lui est d'emblée refusé : la femme, réponse au mystère.

En faisant de ces espaces de véritables décors¹⁸⁰, le romancier campe également ses récits dans des univers où les apparences sont trompeuses. Non seulement les statuts adoptés par Mathilde et Christine, comme un rôle qu'on endosse, sont-ils temporaires, mais les lieux ne cessent jamais d'évoluer. Tout en étant limités par d'étroites frontières, ils parviennent à transporter le spectateur vers de nouvelles sphères. Comme ces tableaux qui, en changeant, annonceraient le prochain acte, la « chambre close » est dotée d'une « utilité dramatique¹⁸¹ ».

Dans ces espaces construits et apprivoisés, qui dévoilent par moments leur théâtralité, pères et filles s'installent dans l'espoir d'y « vivre avec leurs travaux et leur rêve » (*MCJ*, p. 79) : « "C'est la volonté de ma fille. Je ne sais rien lui refuser. C'est elle qui a choisi le Glandier." Interrogée à son tour, la jeune fille répliqua avec sérénité : "Où aurions-nous mieux travaillé que dans cette solitude ?" » (*MCJ*, p. 66). En dédiant également ces lieux aux savoirs (scientifique ou musical), Mathilde et Christine parviennent cependant à se détacher de leur rôle de mère-épouse pour adopter le statut de « femme savante ». Les décors, suivant à la trace le chemin emprunté par les corps féminins, par ces anges (du foyer) déçus, se mutent alors en « chambres (closes) à soi¹⁸² », consacrées à la réflexion et à la création.

¹⁷⁷ Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 112.

¹⁷⁸ « L'univers du roman à énigme est un monde clos, une sorte de théâtre » : Marc Lits, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷⁹ Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1965, p. 121.

¹⁸⁰ « Son décor privilégié est un espace clos comme le nœud du drame. Comme au théâtre, il use de ces lieux fermés pour créer un effet d'envoûtement, d'étouffement et de mystère » : Nadine Berca et Caroline Doridot, *op. cit.*, p. 2.

¹⁸¹ Denis Bablet, *op. cit.*, p. 111.

¹⁸² Expression inspirée de Virginia Woolf : Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Denoël, coll. « Bibliothèques 10/18 », 1977 [1929], p. 7.

2. Une chambre (close) à soi

2.1 Le laboratoire

« [I]l suffit d'entrer dans n'importe quelle chambre de n'importe quelle rue pour que se jette à votre face toute la force extrêmement complexe de la féminité¹⁸³ », écrit Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* (1929). Ce type d'espaces, dédiés aux activités de l'esprit, s'incarnent dans les romans à l'étude à travers les territoires du Glandier et de l'Opéra Garnier, ceux-ci abritant des personnages qui se consacrent à « préparer la science de l'avenir » (*MCJ*, p. 64) ou à « apporter aux hommes un peu de la musique du ciel » (*FO*, p. 155).

Le lecteur du *Mystère de la chambre jaune*, dès l'incipit du récit, est ainsi informé de la collaboration de Mathilde à l'œuvre de son père : « Déjà, à cette époque, le monde savant était extrêmement intéressé par les travaux du professeur Stangerson et de sa fille. Ces travaux, les premiers qui furent tentés sur la radiographie, devaient conduire plus tard M. et Mme Curie à la découverte du radium » (*MCJ*, p. 35). Le dévouement de cette femme, dont la « passion pour la science [va] jusqu'à lui faire repousser tous les partis qui se présent[ent] à elle, pendant plus de quinze ans » (*MCJ*, p. 66-67), possède d'ailleurs un caractère singulier en cette fin du XIX^e siècle, époque à laquelle se déroule l'histoire¹⁸⁴. Le professeur Stangerson lui-même, conscient de la portée d'un « pareil sacrifice » (*PDN*, p. 80), avoue ainsi avoir tenté « plusieurs fois de la décider au mariage, comme c'était [s]on devoir » (*MCJ*, p. 133). L'adaptation théâtrale du roman, en disant de Mathilde qu'elle a « épous[é] la science¹⁸⁵ », souligne d'ailleurs habilement de quelle manière le métier qu'elle occupe est associé, dans les esprits, à une forme de célibat¹⁸⁶.

¹⁸³ Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 131.

¹⁸⁴ Voir Jean-Pierre Naugrette, « Préface au *Mystère de la chambre jaune* », *Le Mystère de la chambre jaune*, Paris, Gallimard, coll. « Les Classiques de Poche », p. 10.

¹⁸⁵ Gaston Leroux, « Le Mystère de la chambre jaune », *Aventures incroyables*, *loc. cit.*, p. 1120.

¹⁸⁶ Ce choix s'explique également par le statut particulier de Mathilde. Ayant épousé Ballmeyer en Amérique, elle le quitte lorsqu'elle apprend qu'il s'agit d'un dangereux criminel et retourne en France pour y vivre avec son père, en lui cachant le secret de cette mésaventure : « Mlle Mathilde Stangerson, un mois plus tard, revenait auprès de son père, repentante, le cœur mort à l'amour, et ne demandant qu'une chose : ne plus jamais entendre parler de son mari, le terrible Ballmeyer – arriver à se pardonner sa faute à elle-même, et se relever devant sa propre conscience par une vie de travail sans borne et de dévouement à son père ! » (*MCJ*, p. 310). Elle accepte malgré tout, au début du *Mystère de la chambre jaune*, d'épouser un dénommé Robert Darzac, professeur à la Sorbonne, à condition que celui-ci « s'install[e] au Glandier [afin d'apporter] sa collaboration à l'œuvre à laquelle le père et la fille avaient consacré leur vie » (*MCJ*, p. 67). Ses recherches, en ce sens, ne seront nullement freinées par son mariage, qui lui permettra au contraire de collecter les fruits d'une profitable collaboration.

À l'instar de cette « vierge savante¹⁸⁷ », l'héroïne du *Fantôme de l'Opéra* occupe une vocation qui repousse certains de ses admirateurs. Le vicomte de Chagny, lorsqu'il s'éprend de la jeune femme au deuxième chapitre du roman, ne peut ainsi s'empêcher d'éprouver des réserves à son égard en raison de son statut de cantatrice, à l'origine d'une différence de classe sociale : « [E]t il ne pouvait une seconde, naturellement, songer à épouser une chanteuse » (*FO*, p. 31). Malgré son immense et séduisant talent, Christine s'attire les foudres du public de l'Opéra en s'entichant à son tour de Raoul, les spectateurs « ne lui pardonn[ant] point d'avoir regardé si haut » (*FO*, p. 190). Certains « courtisans de sa jeune gloire » (*FO*, p. 142), en la voyant entraîner le vicomte dans sa loge après une prestation triomphante, iront même jusqu'à qualifier cette situation de scandaleuse (voir *FO*, p. 142). Qu'elle soit admirée ou méprisée, la « Marguerite nouvelle » (*FO*, p. 25) ne cesse ainsi d'alimenter les rumeurs de théâtre.

Une constellation de regards gravite en ce sens autour des personnages de Christine et de Mathilde. Afin de se consacrer entièrement à leur art, elles sont contraintes de s'enfermer dans des lieux leur étant réservés, sortes de microcosmes où elles s'emploient à maîtriser un savoir, en contrepartie de ce monde qui leur échappe. Contrairement aux victimes mises en scène par les prédécesseurs, dénuées de toute épaisseur psychologique, Gaston Leroux dote ses héroïnes d'un métier qui exerce une influence sur l'intrigue. Afin d'avoir le dessus sur leurs adversaires, les forces du bien comme celles du mal doivent maîtriser le savoir féminin, source de pouvoir : « Dans le roman à énigme, le savoir est fondamental puisqu'il est le lieu d'affrontement entre enquêteur et coupable, auteur et lecteur. Il est l'enjeu de leur joute et du plaisir de la lecture¹⁸⁸ ». Bien que le roman policier, en s'articulant autour d'un détective dont la démarche est empruntée à celle du savant¹⁸⁹, détenait dès ses débuts des « visées scientifiques incontestables¹⁹⁰ », rares sont les auteurs à avoir exacerbé cette filiation de manière aussi probante que Leroux. Il a non seulement recours à divers discours spécialisés, mais il se sert également des espaces ; insister sur leur clôture est en effet une manière de les

¹⁸⁷ Gaston Leroux, « Le Mystère de la chambre jaune », *Aventures incroyables*, loc. cit., p. 1125.

¹⁸⁸ Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, A. Colin, 2007 [1997], p. 43.

¹⁸⁹ « En l'occurrence le "savant" s'incarne certes dans l'auteur mais aussi dans le détective, lequel, tel le chercheur, procède selon une démarche en trois temps : à partir de traces ou d'indices, il émet d'abord une hypothèse, qu'il vérifie ensuite par un retour aux faits (en tendant par exemple un piège au coupable supposé). On a reconnu là les habitudes de l'"enquête" expérimentale. Le détective observe, induit une explication, et la vérifie en la confrontant de nouveau avec la réalité [...] » : Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, p. 199.

¹⁹⁰ Jean-Pierre Naugrette, « Préface au *Mystère de la chambre jaune* », loc. cit., p. 10.

inscrire à l'intérieur d'un « microcosme [...], seul apte à signifier un monde intelligible¹⁹¹ ». Le processus de rétrécissement spatial coïncide dans cette mesure avec un désir de circonscrire l'univers :

Produits de l'ère positiviste et scientiste, le roman policier en général, et celui de la Belle Époque en particulier, postulent un déterminisme rigoureux [...]. Remontant des faits à leurs causes cachées, lesquelles n'apparaissent surnaturelles que tant qu'elles ne sont pas dévoilées, ils démystifient, ils laïcisent, ils réduisent. Dans ce mouvement de réduction se loge l'essentiel de la pensée scientifique.¹⁹²

Les travaux des Stangerson, « précurseurs, dans le domaine de la radiographie, des découvertes de Pierre et Marie Curie sur le radium en 1898¹⁹³ », sont ainsi menés à partir d'un pavillon situé « à trois cents mètres environ du château » (*MCJ*, p. 36) du Glandier, en plein cœur d'une « nature sauvage » (*MCJ*, p. 63). Puisque le récit est campé dans un lieu isolé, il est plus facile pour le détective d'en repérer les issues, d'en tracer les frontières. Dans son illustration consacrée au bâtiment¹⁹⁴, parue le 21 septembre 1907, Simont utilise pour sa part la forêt de Sainte-Geneviève afin de délimiter le territoire du Glandier et de créer un effet d'éloignement. En dissimulant l'édifice derrière un rideau d'arbres, dont les contours nets contrastent avec la pâle silhouette du pavillon, faite de gris délavés, et en réduisant la taille des personnages qui se tiennent devant l'entrée, l'artiste confirme la prépondérance du décor sur les éléments qui l'entourent.

Dans cette partie du parc surnommée « La Chênaie » (*MCJ*, p. 75), Mathilde et son père profitent ainsi d'un isolement supplémentaire, bénéfique d'une part à l'avancement de leurs expériences sur la « Dissociation de la matière » (*MCJ*, p. 67), et nécessaire d'autre part à la préservation du secret de leurs inventions. Le bâtiment fut ainsi spécifiquement conçu afin de prémunir le professeur d'un vol, tel celui vécu à Philadelphie des années auparavant :

C'est depuis cette époque que je suis très soupçonneux, que je m'enferme hermétiquement quand je travaille. Tous les barreaux de ces fenêtres, l'isolement de ce pavillon, ce meuble que j'ai fait construire moi-même, cette serrure spéciale, cette clef unique, tout cela est le résultat de mes craintes inspirées par une triste expérience (*MCJ*, p. 144).

En amenant ses auditeurs à focaliser leur attention sur des objets de plus en plus petits, M. Stangerson donne l'impression que l'espace se replie sur lui-même. Tel un miroir grossissant,

¹⁹¹ Gabriele Vickermann, « L'investigation de l'espace. Éléments pour une géocritique du roman policier », *Littérature et espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2001, p. 540.

¹⁹² Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, *op. cit.*, p. 199.

¹⁹³ Jean-Pierre Naugrette, « Préface au *Mystère de la chambre jaune* », *loc. cit.*, p. 10.

¹⁹⁴ Voir Annexe A, illustration 1.

cette scène met également l'accent sur des détails essentiels à l'enquête, sur des indices que le détective et le lecteur se doivent de flairer s'ils désirent résoudre l'énigme qui les tient en haleine.

Tous les efforts déployés pour faire du pavillon un véritable coffre-fort auront cependant été vains. Ses défenses céderont à de nombreuses reprises dans le récit, plongeant le professeur dans une « immense détresse » (*MCJ*, p. 139) : « L'homme qui est venu là m'aura tout pris... ma fille et mon œuvre... mon cœur et mon âme » (*MCJ*, p. 139). Les destins de Mathilde et de la science, intrinsèquement liés aux yeux de M. Stangerson, empruntent également des chemins parallèles du point de vue de l'intrigue. Cette proximité narrative est d'ailleurs favorisée par l'emplacement des espaces. La « Chambre Jaune » de la femme, située dans le pavillon au fond de la Chênaie, est en effet attenante au laboratoire du professeur, ce qui permet à la femme de se consacrer à son travail jusqu'à des heures avancées (« Mlle Mathilde avait travaillé avec son père jusqu'à minuit » [*MCJ*, p. 36], « La vraie femme de chambre ne v'nait guère que le matin. Mam'zelle travaille si tard... la nuit ! » [*MCJ*, p. 89]).

Les éditions Pierre Lafitte ont d'ailleurs dépeint l'une de ces séances nocturnes dans une illustration¹⁹⁵. Mathilde et son père y figurent dans la pénombre de leur laboratoire, simplement éclairé par une lampe posée à droite. Le faisceau de lumière, en étant directement dirigé vers la silhouette blanche de la femme, décuple son importance au sein de l'image. Le spectateur en oublie presque le père, penché sur une table de travail à la surface jonchée de papiers et de fioles. Le dessinateur mise ici sur la posture de la femme, cheveux noués et manches relevées, absorbée par une quelconque « expérience de chimie » (*MCJ*, p. 146), pour recréer l'ambiance du laboratoire, plutôt que sur le décor. Le caractère dépouillé de ce dernier contraste d'ailleurs avec la description offerte dans le roman :

Tout un côté du laboratoire était occupé par une vaste cheminée, par des creusets, par des fours propres à toutes expériences de chimie. Des cornues, des instruments de physique un peu partout ; des tables surchargées de fioles, de papiers, de dossiers, une machine électrique... des piles [...]. Et tout le long des murs, des armoires, armoires pleines ou armoires-vitres, laissant apercevoir des microscopes, des appareils photographiques spéciaux, une quantité incroyable de cristaux (*MCJ*, p. 87).

¹⁹⁵ Voir Annexe B, illustration 1.

Chaque nouvelle mention du laboratoire, en mobilisant de plus en plus de termes techniques¹⁹⁶, permet à Leroux d'intégrer au corps romanesque des informations au sujet des « avancées considérables [de] la fin du XIX^e siècle et [du] début du XX^e siècle¹⁹⁷ » en matière scientifique. Or, si la « chambre close » est ainsi habitée par de multiples découvertes, c'est pour mieux être démystifiée ; le détective, afin de résoudre le mystère, récupère en effet certaines des théories avancées par le professeur et sa fille¹⁹⁸, ce qui montre bien comment le discours scientifique « a préparé [...] l'avènement du *detective novel*¹⁹⁹ ». Dans « le monde contemporain de la science, [la] raison triomphe [ainsi] de la matière²⁰⁰ », tout comme l'esprit féminin transcende l'espace qui l'accueille.

Tel un bagage, ballotté d'un endroit à l'autre, le savoir de la femme se manifeste entre tous les murs, dans toutes les « chambres closes » et suffit, plus que tout objet ou toute description, à faire d'un lieu un prolongement du laboratoire : « Mlle Stangerson est un grand savant, une autre Marie-Curie : ce qu'exprime ainsi le dispositif de la chambre, c'est le fondement radicalement féminin de la pensée²⁰¹ ». À l'époque à laquelle se déroule (et s'écrit) le récit, la pensée féminine est encore refoulée à la sphère du privé, contrairement au savoir masculin qui envahit l'espace public. Ce dernier s'exprime en effet à travers la popularisation du scientisme et du positivisme²⁰² qui ont, à la fin du XIX^e siècle, grandement influencé le roman policier²⁰³. Afin de s'exprimer, l'esprit de Mathilde doit plutôt errer d'une « chambre

¹⁹⁶ « Tout cela était rangé là. Le plan de trois nouveaux appareils, l'un pour étudier la déperdition, sous l'influence de la lumière ultraviolette, des corps préalablement électrisés ; l'autre qui devait rendre visible la déperdition électrique sous l'action des particules de matière dissociée contenue dans les gaz des flammes : un troisième, très ingénieux, nouvel électroscope condensateur différentiel ; tout le recueil de nos courbes traduisant les propriétés fondamentales de la substance intermédiaire entre la matière pondérable et l'éther impondérable ; vingt ans d'expériences sur la chimie intra-atomique et sur les équilibres ignorés de la matière ; un manuscrit que je voulais faire paraître sous ce titre : *Les Métaux qui souffrent* » (MCJ, p. 139).

¹⁹⁷ Jean-Pierre Naugrette, « Préface au *Mystère de la chambre jaune* », *loc. cit.*, p. 10.

¹⁹⁸ « Selon Jacques Dubois, "le roman met en place un parallèle entre la dissociation de la matière étudiée par l'illustre physicien et la disparition subite du corps du coupable sous les yeux du héros" : Jacques Dubois cité dans Jean-Pierre Naugrette, « Préface au *Mystère de la chambre jaune* », *loc. cit.*, p. 11.

¹⁹⁹ Régis Messac, *Le « detective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres/Encrage, coll. « Travaux », 2011, p. 321.

²⁰⁰ Stéphane Lojkine, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », *loc. cit.*, p. 77.

²⁰¹ Stéphane Lojkine, « Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux », *loc. cit.*, p. 187.

²⁰² Cette doctrine philosophique, développée par Auguste Comte (1798-1857), vit le jour dans les mêmes années que le roman policier, ce qui explique l'influence du premier sur le second : David Bell, « Pensée probabiliste et récit policier: le cas de Poe », *Alliage*, n° 37-38, hiver 1998. Disponible en ligne :

<http://www.tribunes.com/tribune/alliage/37-38/bell.htm> (page consultée le 14 juin 2014).

²⁰³ Voir Marc Lits, *op. cit.*, p. 105.

close » à l'autre, en faisant de chacune d'elles un avatar de la « chambre à soi », c'est-à-dire un espace propice à la réflexion.

Percevant l'importance du savoir dans la vie de Mathilde, le criminel s'attaque ainsi en tout premier lieu à sa raison, bien avant de porter atteinte à son corps, en dérobant son « œuvre considérable » (*MCJ*, p. 103) destinée à l'Académie des sciences :

Vingt ans de ma vie, répondit sourdement l'illustre professeur, ou plutôt de notre vie, à ma fille et à moi. Oui, nos plus précieux documents, les relations les plus secrètes sur nos expériences et sur nos travaux, depuis vingt ans, étaient enfermés là. C'était une véritable sélection parmi tant de documents dont cette pièce est pleine. C'est une perte irréparable pour nous, et, j'ose dire, pour la science (*MCJ*, p. 138).

Bien que M. Stangerson eût préféré que sa fille n'apprît jamais l'existence d'un tel méfait²⁰⁴, celle-ci sera la première, et la seule, à confronter l'assaillant à ce sujet²⁰⁵. À l'insu de tous, et au risque de sa propre vie, Mathilde tentera de récupérer les papiers et les photographies dérobées : « Et elle le connaissait assez pour imaginer que si elle ne se pliait point à sa volonté, tant de travaux, tant d'efforts, et tant de scientifiques espoirs ne seraient bientôt plus que de la cendre ! » (*MCJ*, p. 312). Les attaques physiques subies par Mathilde suivront ainsi, à plusieurs reprises, les aléas de son activité scientifique, une coïncidence que Rouletabille relèvera : « Vraiment, vraiment, quel est ce mystère et cette formidable ironie du sort qui veulent qu'à l'heure où "on" lui assassine sa fille, "on" vienne restituer au professeur Stangerson toutes ces paperasses » (*MCJ*, p. 247). Comme le souligne Stéphane Lojkine, pour qui « la pointe avancée où [Mathilde] porte le savoir constitue la réponse à l'atteinte intime qu'elle subit²⁰⁶ », crime et science vont de pair au sein du *Mystère de la chambre jaune*. Afin d'atteindre sa victime, réfugiée dans une « chambre à soi », le criminel se doit ainsi de maîtriser l'objet de la pensée féminine, une technique que perfectionne d'ailleurs le sombre héros du *Fantôme de l'Opéra*.

²⁰⁴ « Surtout, dit-il, qu'on ne dise pas un mot de ceci à ma fille... Elle serait encore plus peinée que moi » (*MCJ*, p. 138).

²⁰⁵ Il faut dire que Mathilde, en choisissant de s'installer dans le pavillon au fond de la Chênaie, est responsable à ses dépens du méfait accompli envers son père. En utilisant les défenses de l'édifice, conçues pour la sauvegarde de la science, afin de se protéger elle-même de son mari, le terrible Ballmeyer, la femme détourne le lieu de sa fonction première. Le criminel, profitant de la proximité entre la « Chambre Jaune » et le laboratoire, entre les fruits de la science et l'objet de son amour, subtilise ainsi les travaux du père pour faire chanter la fille.

²⁰⁶ Stéphane Lojkine, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », *loc. cit.*, p. 77.

2.2 La loge

À l'image de Mathilde, enfermée dans le laboratoire paternel, Christine s'exerce à l'art du chant dans un endroit en retrait, en compagnie de son père : « À Paris, il ne sortait jamais. Il vivait dans une espèce de rêve qu'il entretenait avec son violon. Des heures entières, il s'enfermait dans sa chambre avec sa fille, et on l'entendait violoner et chanter » (FO, p. 67). Cet espace, qui appartient tout entier au passé, préfigure dès les premiers instants du récit la « chambre close ». Par sa capacité à recréer les conditions dans lesquelles la jeune femme, étant enfant, recevait ses leçons de musique, la scène du crime devient un « terrain moral propice aux entreprises malfaisantes de quelque personnage mystérieux » (FO, p. 111). Le fantôme de l'Opéra, en empruntant la voix de l'Ange de la musique²⁰⁷, ce bon génie qu'on « ne voit jamais [mais qui] se fait entendre aux âmes prédestinées » (FO, p. 70), donne ainsi des cours de chant à Christine, dissimulé dans les cloisons des murs de sa loge, là où « le mythe et la science, ou plus précisément l'agencement pseudo-scientifique d'un décor de boîte à musique, se rejoignent²⁰⁸ ».

À nouveau, l'emploi du discours de la raison permet à Leroux de démystifier le caractère surnaturel de l'espace²⁰⁹. Comme le narrateur du *Mystère de la chambre jaune*, celui du *Fantôme de l'Opéra* se propose de circonscrire le mystère de la « chambre close » en expliquant tous les « "trucs" [utilisés par le] monstre pour contrefaire la réalité²¹⁰ ». À l'aide d'un style adapté à son statut de « reporter-historien au service de la vérité » (FO, p. 320), *éthos* qu'il se plaît à rappeler à son lecteur²¹¹, il révèle le fonctionnement des tours d'Erik.

²⁰⁷ Le père de Christine, décédé avant le début des événements se déroulant dans *Le Fantôme de l'Opéra*, « prétendait que tous les grands musiciens, tous les grands artistes reçoivent au moins une fois dans leur vie la visite de l'Ange de la musique » (FO, p. 70). La jeune femme, lorsqu'elle entendra pour la première fois la Voix, croira ainsi être visitée par l'ange que M. Daaé lui avait promis : « Toi, mon enfant, tu l'entendras un jour ! Quand je serai au ciel, je te l'enverrai, je te le promets ! » (*ibid.*).

²⁰⁸ Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscur clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 26.

²⁰⁹ Les autres micro-espaces du Palais Garnier auront également droit au même traitement. Plusieurs passages du récit mobilisent un vocabulaire technique afin d'expliquer rationnellement les phénomènes s'étant déroulés dans la loge n° 5, le bureau des directeurs de l'Opéra et la « chambre des supplices », dont il sera question au chapitre 2.

²¹⁰ Elizabeth M. Knutson, « *Le Fantôme de l'Opéra* : le charme de la supercherie », *The French Review*, vol. 70, n° 3, février 1997, p. 418-419.

²¹¹ Plusieurs passages du prologue et de l'épilogue témoignent de cette mise en scène de soi. Le narrateur emprunte son vocabulaire au détective : « [J]'ai exposé tous mes documents et [...] j'ai déroulé toutes mes *déductions* » (FO, p. 10 ; je souligne), « [mon] *enquête* [...] se heurtait à chaque instant à des événements qu'à première vue on pouvait juger extra-terrestres » (FO, p. 8 ; je souligne), « Et je promis au Persan de me livrer

C'est grâce à des poulies, des ressorts, des trappes et d'autres systèmes techniques que ce magicien parvient à projeter sa voix dans la loge, sans être vu ni connu²¹² : « [J]e constatai par quel truchement de briques creuses, de briques porte-voix, il se faisait entendre de Christine comme s'il avait été à ses côtés » (*FO*, p. 268). Quant aux enlèvements de la cantatrice, ils sont réalisés à l'aide d'un simple système de contrepoids :

Vous allez voir, tout à l'heure si vous y faites bien attention, la glace se soulever de quelques millimètres et puis se déplacer de quelques autres millimètres de gauche à droite. Elle sera alors sur un pivot, et elle tournera. On ne saura jamais ce qu'on peut faire avec un contrepoids ! (*FO*, p. 238).

Tout phénomène fantastique peut être expliqué par une « invention toute naturelle » (*FO*, p. 297), la magie étant systématiquement absorbée par la pensée scientifique, qui s'y oppose et y répond à la fois²¹³. Coincés entre raison et superstition, les romans de Leroux sont frappés par une crise qui touche, de manière générale, la littérature populaire de la Belle Époque. Quoiqu'elle intègre certaines percées propres à son temps à sa diégèse, cette dernière demeure « aux portes du XIX^e siècle et les lecteurs ont toujours goût en ces histoires surnaturelles qui avaient tant captivé au siècle précédent²¹⁴ ». *Le Fantôme de l'Opéra* se situe dans cette mesure sur un seuil, l'auteur s'assurant de garder le précieux équilibre qui lui permet de maintenir le suspense et de préserver son lecteur dans un état de doute perpétuel. Bien qu'il mobilise, tout au long du roman, diverses sources (« documents, interviews, mémoires, enquêtes policières²¹⁵ ») qui prétendent garantir l'authenticité des faits racontés, les événements ne

[...] à d'utiles *investigations* de ce côté » (*FO*, p. 336 ; je souligne), « C'est encore lui qui m'indiquait les *sources* où je pouvais puiser, les personnages à *interroger* » (*FO*, p. 334 ; je souligne).

²¹² Le fantôme use du même stratagème pour terroriser les visiteurs de la loge n° 5, espace qui lui est habituellement réservé : « Visitez un jour l'Opéra, demandez à vous y promener en paix, [...] entrez dans la loge n° 5 et frappez sur l'énorme colonne qui sépare cette loge de l'avant-scène ; frappez avec votre canne ou avec votre poing et écoutez... jusqu'à hauteur de votre tête : *la colonne sonne le creux !* Et après cela, ne vous étonnez point qu'elle ait pu être habitée par la voix du fantôme » (*FO*, p. 338).

²¹³ « [L]a science intègre l'alchimie ou la magie en les dépassant. En réalité, dans le roman policier de la Belle Époque, un pôle attire l'autre : ils sont symétriques et complémentaires » : Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, op. cit., p. 20.

²¹⁴ Sandrine Cochet, Fiche pédagogique consacrée au *Mystère de la chambre jaune*, réalisée pour *Le Livre de poche jeunesse*, p. 5. Disponible en ligne (page consultée le 9 février 2014) : www.livredepochejeunesse.com/IMG/pdf/Le_mystere_de_la_chambre_jaune.pdf.

²¹⁵ Elizabeth M. Knutson, *loc. cit.*, p. 416.

seront pleinement expliqués que dans l'épilogue²¹⁶. La vérité, dévoilée après avoir longuement flirté avec le surnaturel, permettra enfin au lecteur de comprendre la « chambre close »²¹⁷.

De la même manière qu'elle affecte le lecteur, l'ambiguïté qui frappe le récit influence les personnages. Christine, dans un premier temps, ressent une certaine forme d'affection à l'égard d'Erik, bien que celui-ci ne soit qu'un monstre aux yeux des autres. En s'improvisant professeur, le fantôme se substitue en effet à la figure du père, ce qui lui permet d'instaurer un lien de confiance avec la chanteuse :

[La Voix] me demanda la permission de me donner des leçons de musique, tous les jours. J'y consentis avec une ardeur fervente et ne manquai aucun des rendez-vous qu'elle me donnait, dès la première heure, dans ma loge, quand *ce coin d'Opéra était tout à fait désert*. Vous dire quelles furent ces leçons ! (*FO*, p. 152-153 ; je souligne).

Ce parfum de solitude, qui flotte autour de la loge, est autant bénéfique aux manigances du fantôme qu'aux aspirations de Christine. Erik, d'une part, tire avantage de cet isolement pour asseoir son emprise sur l'espace, lui qui « commande [déjà] aux murs, aux portes, aux trappes » (*FO*, p. 239) alors que la cantatrice profite, d'autre part, de cette retraite fermée pour affûter son instrument, loin de la foule parisienne. Cette dernière, étant composée de témoins potentiels, doit nécessairement être tenue à l'écart des crimes du fantôme. Les deux enlèvements de Christine²¹⁸, soigneusement mis en scène par Erik, coïncideront ainsi avec ses prestations musicales, prouvant que chez Leroux, « la brutalité confère un savoir et le savoir procède d'une brutalité²¹⁹ ». Raoul de Chagny, en comparant Christine à un instrument de musique, perçoit d'ailleurs l'étrangeté de cette relation qui unit l'art et le crime : « [L]a jeune fille n'est-elle plus entre ses mains qu'un instrument sans défense qu'il fait vibrer à son gré ? » (*FO*, p. 120).

La clôture du lieu semble en ce sens nécessaire à la transmission d'un savoir qui, bien qu'il ne soit pas interdit, n'en apparaît pas moins comme étant dangereux :

²¹⁶ L'avant-propos et l'épilogue du roman, dans lequel la voix du narrateur est la plus insistante, forment une sorte de récit-cadre autour de l'intrigue principale, ce qui crée un « contraste générique entre le reportage, domaine du rationnel, et la légende, domaine de l'imaginaire » : Elizabeth M. Knutson, *loc. cit.*, p. 424.

²¹⁷ C'est d'ailleurs l'intention du narrateur : « J'avais été frappé dès l'abord que je commençai de compulsier les archives de l'Académie nationale de musique par la coïncidence surprenante des phénomènes attribués au *fantôme*, et du plus mystérieux, du plus fantastique des drames et je devais bientôt être conduit à cette idée que l'on pourrait peut-être rationnellement expliquer celui-ci par celui-là » (*FO*, p. 7).

²¹⁸ « Il ne faut pas confondre cette première disparition, qui se passe sans scandale, avec le fameux enlèvement qui, à quelque temps de là, devait se produire dans des conditions si inexplicables et si tragiques » (*FO*, p. 109).

²¹⁹ Stéphane Lojkin, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », *loc. cit.*, p. 77.

Mais surtout la Voix me confia le secret de développer les sons de poitrine dans une voix de soprano. Enfin elle enveloppa tout cela du feu sacré de l'inspiration, elle éveilla en moi une vie ardente, dévorante, sublime. [...] Au bout de quelques semaines, je ne me reconnaissais plus quand je chantais !... J'en étais même épouvantée... (FO, p. 153-154).

Les qualificatifs employés dans le passage ci-dessus (« ardente », « dévorante ») tendent à sexualiser le savoir²²⁰, ce qui explique, d'une part, qu'il peut consommer les cœurs (*ibid.*, p. 72), et d'autre part, pourquoi il doit se transmettre en secret, dans l'espace clos : « Je sortis, et la cherchai partout ; mais ma *loge est très isolée*, Raoul, comme vous le savez, et il me fut impossible de trouver la voix hors de ma loge, tandis qu'elle restait fidèlement dans ma loge » (FO, p. 152 ; je souligne). L'épiphore, créée ici par le retour du substantif « loge » à la fin de chaque proposition, permet d'insister sur une notion-clé du récit : le positionnement des personnages dans l'espace. Leur potentiel diégétique, c'est-à-dire leur capacité à produire de l'action, fluctue en fonction des lieux qu'ils occupent. Sous la forme de l'Ange de la musique, le criminel se manifeste ainsi uniquement à l'*intérieur* d'espaces entretenant un rapport d'« altérité au monde du quotidien²²¹ », puisque l'atmosphère théâtrale, ce « cadre inventé pour l'illusion des hommes » (FO, p. 143), lui permet d'exercer un plus grand pouvoir de fascination sur sa victime. La cantatrice, quant à elle, semble littéralement dépossédée de son génie musical dès qu'elle quitte la « chambre close » : « Chose curieuse, hors de la loge, je chantais avec ma voix de tous les jours » (FO, p. 154). Les personnages, dans cette mesure, se nourrissent de la vitalité du décor, de la « force créatrice²²² » dont il est gorgé, au moins autant que ce dernier tire profit des figures dont il est peuplé : « Si les murs chantent, si les murs mordent, c'est que l'espace [est] enchanté par l'énergie des personnages [...]»²²³. L'espace clos, en offrant quiétude, intimité et confidentialité à ses occupants, permet au maître d'y avancer ses travaux, à l'élève d'y corriger ses défauts et à l'art d'y gagner une voix capable d'envoûter, voire d'ensorceler, le Tout-Paris.

²²⁰ « J'ai vu votre extase *au son de la voix*. Christine ! de la voix qui sortait du mur, ou d'une loge, ou d'un appartement à côté... oui, *votre extase* !... Et c'est cela qui, pour vous, m'épouvante !... Vous êtes sous le plus dangereux des charmes !... [...] Ah ! cette voix est bien dangereuse, Christine » (FO, p. 136).

²²¹ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 118.

²²² Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 131.

²²³ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 517-518.

Or, si la « chambre close » se confond, chez Leroux, avec la « chambre à soi », c'est également parce qu'elle est le lieu d'une abondante « activité scripturale²²⁴ ». Christine et Mathilde entretiennent une correspondance avec certains hommes, « correspondance qui éclair[e] d'un jour [...] éblouissant [leur] effrayant destin » (*FO*, p. 9). Ces « textes privés²²⁵ », qui deviennent rapidement des « récits publics²²⁶ » lorsqu'ils sont mis sous les yeux du lecteur, ont cependant des visées bien différentes pour leur auteur respectif. Alors que pour la femme, ils ne sont qu'un outil de négociation, ils sont chez l'homme la voie par laquelle s'exprime le désir. Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, Ballmeyer fait parvenir à Mlle Stangerson des « lettres [...] pressantes comme des ordres » (*MCJ*, p. 312), afin qu'elle lui donne rendez-vous dans la « Chambre jaune » ou bien dans sa « chambre de convalescence » (*MCJ*, p. 311). Ce chantage ne trouvera réponse qu'au moment où la femme, dévastée par le vol de ses travaux scientifiques, cherchera à récupérer les papiers ayant été dérobés en acquiesçant aux demandes de son agresseur. Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, ce type de « relations [...] épistolaires » (*MCJ*, p. 216) est également bicéphale²²⁷. Le fantôme utilise l'écrit pour menacer ses ennemis, obstacles à sa conquête de Christine, tandis que la cantatrice confie les missives rédigées dans sa loge²²⁸ à Erik, en échange de sa vie. Avant de mourir, Erik avouera au Persan que ces lettres étaient « ce qu'il avait de plus cher au monde » (*FO*, p. 330).

En tant que « résidus textuels²²⁹ » d'un amour empêché, d'une part, et simple outil de négociation, d'autre part, la correspondance témoigne d'un phénomène qui sous-tend les récits de Leroux : l'impossible dialogue entre deux voix discordantes, celles de la raison et de l'émotion. Ces échanges passionnés et criminels sont également précurseurs d'une forme de brutalité, les menaces adressées par écrit pouvant à tout instant se matérialiser, délaissant la

²²⁴ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, op. cit., p. 387.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 390.

²²⁸ « Christine se mit à écrire, posément, tranquillement, si pacifiquement, que Raoul, qui tremblait encore du drame qui les séparait, en fut singulièrement et fâcheusement impressionné. "Que de sang-froid !" se dit-il... Elle écrivit ainsi, remplissant deux, trois, quatre feuillets. Tout à coup, elle dressa la tête et cacha les feuillets dans son corsage... Elle semblait écouter... » (*FO*, p. 129).

²²⁹ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, op. cit., p. 412.

fiction au profit de la réalité, comme si toute cette encre qui noircit les pages préfigurait « le sang [qui s'apprête] à couler²³⁰ ».

S'ajoutant aux influences qui envahissaient déjà les œuvres, le recours au discours scientifique et l'intégration de la correspondance transforment l'espace en un véritable « laboratoire formel²³¹ ». En tant que terrain d'expérimentation, la « chambre close » renferme des connaissances et des informations qui, lorsque récupérées par le lecteur, lui permettent non seulement de comprendre l'univers romanesque, mais également de faire face à la violence du criminel et à tout ce qu'il « représente comme menace à la société – la mort, la révolte, la passion²³² ». L'esprit rationnel du savant s'oppose à la brutalité de l'assassin qui fait basculer, l'une après l'autre, les « chambres closes » dans l'horreur, comme si elles étaient prédestinées au rôle de scène de crime.

Mystères, secrets, mais surtout crimes en attente, sont ainsi tapis dans l'ombre des espaces féminins. Sous l'effet de la violence, psychologique et physique, dont fait l'objet leur propriétaire, freinée dans son ascension vers le savoir, les « chambres closes » se transforment à nouveau, elles qui avaient déjà délaissé leur statut de logis pour devenir des lieux consacrés à la pensée.

3. Qui a tué ?

3.1 *Le bon bout de la raison*

Le château du Glandier et le Palais Garnier, théâtres de « mystérieux et cruels et sensationnels drames » (*MCJ*, p. 33), n'acquièrent véritablement leur titre de « chambres closes » qu'au moment où les femmes y deviennent des victimes²³³. Les protagonistes, bien qu'elles migrent d'un lieu vers son double, ne peuvent échapper à une association qui soutient le genre policier lui-même, soit celle entre féminité et criminalité : « Deux adages du roman policier – "Cherche à qui le crime profite" et "Cherchez la femme" –, tiennent en

²³⁰ Voir Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, op. cit., p. 390.

²³¹ Jean-Philippe Marty, *loc. cit.*, p. 22.

²³² Elizabeth M. Knutson, *loc. cit.*, p. 423.

²³³ Je me permets ici de rappeler que le motif de la « chambre close » appartient au genre policier.

quelque sorte lieu de fil directeur²³⁴ ». Afin de trouver réponse à ces requêtes, le détective, quel qu'il soit, se doit d'abord d'étudier la scène du crime. Les récits policiers se distinguent dans cette mesure par leur capacité à faire *parler* le décor bien avant les victimes ou les témoins, celui-ci étant paré des « vestiges, [d]es traces d'une présence²³⁵ » qui contrecarrent le silence du corps. Afin de reconstituer le passé, il faut ainsi s'intéresser à toutes les caractéristiques de l'espace, à tous les détails laissés en arrière :

Point de départ de l'enquête, point d'aboutissement aussi, le détail assume totalement sa fonction révélatrice. Il est ce qui échappe au coupable, ce qui le trahit, le royaume où s'exerce la synecdoque lorsque la partie intime permet de reconstituer le tout. Un fragment, c'est un bout de tissu, quelques fibres même, quelques grains de tabac, une ouverture dans un mur, une empreinte.²³⁶

Ces traces, exposées textuellement et visuellement, peuvent être pistées dans les descriptions autant que dans les dialogues, les actions ou les illustrations. Dans l'incipit du *Mystère de la chambre jaune*, c'est ainsi le témoignage du père Jacques qui permet au détective de se familiariser avec la première scène de crime, celle qui donne au roman son nom, la « Chambre Jaune ». Le témoin, à l'aide d'énumérations, décrit minutieusement le mobilier de Mathilde²³⁷, avant de s'intéresser aux indices matériels attestant du passage de l'assassin :

Nous n'avons retrouvé que ses traces ; les marques ensanglantées d'une large main d'homme sur les murs, et sur la porte, un grand mouchoir rouge de sang, sans aucune initiale, un vieux béret et la marque fraîche, sur le plancher, de nombreux pas d'homme. L'homme qui avait marché là avait un grand pied et les semelles laissaient derrière elles une espère de suie noirâtre (*MCJ*, p. 39).

Cette approche proprement analytique de l'espace limite les lieux à une série de données factuelles. Or un tel souci du détail et d'objectivité s'explique par le fait que les propos du père Jacques sont rapportés par le journal *Le Matin*. La première description de la « Chambre Jaune » se fait ainsi à l'aide d'une coupure de presse fictive²³⁸, ce qui produit un effet d'hybridité générique²³⁹. La mise en scène de la « civilisation du journal²⁴⁰ », qui « ressuscite

²³⁴ Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2009, p. 197.

²³⁵ Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 183.

²³⁶ *Ibid.*, p. 183.

²³⁷ « Mademoiselle l'avait meublée d'un lit en fer assez large, d'une petite table, d'une table de nuit, d'une toilette et de deux chaises. [...] Tables et chaises avaient été renversées, montrant qu'il y a avait eu là une sérieuse "batterie" » (*MCJ*, p. 38).

²³⁸ « Ainsi, les événements sont-ils fréquemment narrés par le biais d'articles fictifs donnés *in extenso*, formant des fragments de textes journalistiques au cœur du roman » : Matthieu Letourneux, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », *Le Temps des Médias*, n° 14, 2010, p. 3.

²³⁹ Voir Matthieu Letourneux, *loc. cit.*, p. 4.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 2.

la carrière journalistique de Gaston Leroux²⁴¹ », est aussi une manière d'évoquer les liens étroits qui unissent le genre policier au fait divers, « apparus quasi simultanément [...] dans la deuxième moitié du XIX^e siècle²⁴² ». Cette filiation est évoquée explicitement dans *Le Mystère de la chambre jaune*²⁴³ : « [L]a presse quotidienne commençait déjà à se transformer et à devenir ce qu'elle est à peu près aujourd'hui : la gazette du crime. [...] On n'aura jamais assez d'armes, publiques ou privées, contre le criminel » (*MCJ*, p. 46). Comme le souligne le passage précédent, la présence de l'écriture journalistique joue à son tour sur l'opposition entre privé et public. L'intimité de Mathilde est transformée, dès l'ouverture de la « chambre close », en un objet de représentation médiatique. La fiction policière, comme le fait divers, « transform[e] [ainsi] le quotidien en sensationnel, pour produire de l'information qui soit aussi du spectacle²⁴⁴ ». Chez Leroux, la « chambre close » est une scène sur laquelle la petite histoire devient grande²⁴⁵.

Dans une illustration greffée à la livraison du 28 septembre 1907²⁴⁶, Simont offre sa propre représentation méticuleuse de l'espace. Avec la précision du journaliste ou de l'enquêteur, il restreint les lieux à une série de signes ; une chaise renversée et des objets brisés simulent le désordre alors que la fenêtre baignée de lumière, en permettant la mise en évidence des barreaux, rappelle au spectateur la clôture du lieu. En éclairant ici la chambre, alors que celle-ci est constamment plongée dans la pénombre dans les images où Mathilde apparaît, l'illustrateur traduit également le phénomène rendu possible par l'investigation : la dissipation des ténèbres entourant le mystère. Le détective y est représenté, quant à lui, au moment où, « souple comme un serpent, [il] se gliss[e] sous le lit » (*MCJ*, p. 92) afin d'y recueillir des preuves, sous l'œil attentif de Darzac, Sainclair et le père Jacques. En faisant ainsi de l'enquêteur le point d'attraction de l'illustration, Simont représente l'espace au prisme du discours de l'investigation.

²⁴¹ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 398.

²⁴² Marc Lits, *op. cit.*, p. 140.

²⁴³ *Le Fantôme de l'Opéra* ne contient, quant à lui, que quelques renvois à un journal fictif, *L'Époque*.

²⁴⁴ Marc Lits, *op. cit.*, p. 140.

²⁴⁵ Voir Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 409.

²⁴⁶ Voir Annexe A, illustration 2.

Ce discours, véritable science de la déduction, articule une froide logique à l'observation empirique²⁴⁷, ce qui réduit la « chambre close » à ses données les plus fondamentales, à une série de faits susceptibles d'entrer dans le « cercle de la raison²⁴⁸ ». Comme chez les prédécesseurs, auxquels Leroux renvoie explicitement²⁴⁹, l'espace se situe ici à l'intérieur des frontières de l'acceptable, du repérable et de l'identifiable. Il se construit par accumulation d'objets et de signes textuels, par une abondance d'indices qui ne sauraient, cependant, mener à la résolution de l'énigme s'il ne s'agissait du « détail "de trop"²⁵⁰ », de cet élément qui « trahit son ancien tout, d'où il a commis l'erreur d'être détaché²⁵¹ ». Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, un tel indice est divulgué par Rouletabille à la fin du chapitre consacré à son « expédition sous le lit » (MCJ, p. 89) : « [I]l sortit de la poche de son gilet une feuille de papier [...] dans le pli de laquelle il avait déposé *un cheveu blond de femme* » (MCJ, p. 98). La mise en italique, un procédé privilégié par Gaston Leroux²⁵², permet à la fois de souligner l'importance de cette trouvaille et de révéler son caractère étranger. En évoquant par métonymie le corps de Mathilde, il crée en effet un contraste avec les autres éléments du décor, caractérisés jusqu'à présent par leur dimension impersonnelle. Alors que toutes les empreintes décrites par le père Jacques témoignent de la « *venue de l'homme* » (MCJ, p. 137),

²⁴⁷ Voir Thomas Narcejac, *Une machine à lire : Le roman policier*, préface de F. Le Lionnais, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, p. 186.

²⁴⁸ « Vous voyez, monsieur, quel est mon système, continua Rouletabille : je ne demande pas aux signes extérieurs de m'apprendre la vérité ; je leur demande simplement de ne pas aller contre la vérité que m'a désignée le bon bout de ma raison ! » (MCJ, p. 287).

²⁴⁹ Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, Leroux ne cache pas ses intentions. Tout en s'inscrivant dans la lignée des pères fondateurs pour légitimer son récit, Leroux se propose de créer un effet de surenchère par rapport à ses ancêtres (voir Benoît Denis, « Gaston Leroux et la dissociation de la matière romanesque », *Tapis-Franc : revue de roman populaire*, édité par L'Association des Amis du Roman Populaire, textes recueillis par Charles Grivel, n° 7, automne 1996, p. 62) : [J]e ne sache pas que, dans le domaine de la réalité ou de l'imagination [...], même dans les inventions des sous-Edgar Poe et des truculents Conan Doyle, on puisse retenir quelque chose de comparable, QUANT AU MYSTÈRE, "au naturel mystère de la Chambre Jaune" » (MCJ, p. 34). En plus de créer un « espace intertextuel » (Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, op. cit., p. 60) au sein du récit, les clins d'œil aux prédécesseurs façonnent également l'horizon d'attente du lecteur, ce dernier espérant retrouver, dans *Le Mystère de la chambre jaune*, certains des mécanismes à l'œuvre dans *The Murders in the Rue Morgue* et *The Adventure of the Speckled Band*. L'inscription du récit au cœur d'une tradition d'œuvres fut d'ailleurs abondamment commentée par la critique. À ce sujet, voir Stéphane Lojkine, « Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux », loc. cit., p. 175-187 et Benoît Denis, loc. cit., p. 56-66.

²⁵⁰ Liliane Louvel, op. cit., p. 183.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Voir à ce sujet Francis Lacassin, « À l'ombre des italiques en fleur », *Europe*, vol. 59, n° 626-627, juin-juillet 1981, p. 81-87.

ce détail, par son aspect essentiellement féminin, atteste plutôt de la spécificité du drame s'étant joué dans la « chambre close »²⁵³.

En héritant du rôle de victime, Mathilde est appelée à se fragmenter en une multitude d'indices – son sang imprègne également l'espace²⁵⁴ –, à se fondre littéralement dans le décor jusqu'à devenir un « corps-arlequin, cousu-décousu par le texte, [un] assemblage de pièces indépendantes, de phrases juxtaposées²⁵⁵ ». En survivant au crime commis à son endroit, l'héroïne échappe cependant en partie à ce processus d'abstraction. Les conséquences physiques et psychologiques relatives à l'attaque font fréquemment l'objet de réflexions au cours du récit. Aux descriptions purement factuelles s'entremêlent ainsi, dès les premières déclarations du père Jacques, un intérêt pour la condition et l'état de la femme :

On avait certainement arraché mademoiselle de son lit : elle était pleine de sang avec des marques d'ongles terribles au cou – la chair du cou avait été quasi arrachée par les ongles – et un trou à la tempe droite par lequel coulait un filet de sang qui avait fait une petite mare sur le plancher. Quand M. Stangerson aperçut sa fille dans un pareil état, il se précipita sur elle en poussant un cri de désespoir que ça faisait pitié à entendre (*MCJ*, p. 39).

Cette image d'une Mathilde agonisante, suscitant la compassion, fut récupérée par les multiples illustrateurs de l'œuvre, qui s'employèrent à représenter la scène où « l'on a trouvé Mlle Stangerson, en toilette de nuit, râlant sur le plancher » (*MCJ*, p. 35). Dans son illustration parue le 7 septembre 1907²⁵⁶, Simont s'intéresse aux quelques instants ayant suivi l'ouverture de la « chambre close », de façon à préserver le mystère quant aux événements s'étant déroulés pendant la fermeture de l'espace²⁵⁷. Les trois hommes s'étant portés à la rescousse de

²⁵³ Isabelle Casta-Husson dira d'ailleurs, à ce sujet : [L]a Chambre Jaune dessine le corps de Mathilde, offrant à l'investigateur les résidus intimes de son sang et de sa chevelure, comme s'il s'agissait de fabriquer une poupée d'envoûtement ; écriture et lecture apparaissent réversibles, comme peuvent l'être le corps et le décor, le haut et le bas » : Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 448.

²⁵⁴ « La table ronde du milieu, la table de nuit et deux chaises étaient renversées. Elles n'empêchaient point de voir, sur la natte, une large tache de sang qui provenait, nous dit le père Jacques, de la blessure au front de Mlle Stangerson » (*MCJ*, p. 90).

²⁵⁵ Jeanine Jallat citée dans Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 129.

²⁵⁶ Voir Annexe A, illustration 5.

²⁵⁷ Les éditions Pierre Lafitte, dans leur illustration consacrée à l'attaque de la « Chambre Jaune » (voir Annexe B, illustration 4), s'intéressent plutôt aux moments ayant précédé l'entrée des personnages masculins dans l'espace. En représentant clairement les objets qui jonchaient la scène (table de nuit renversée, lit défait, chandelle éteinte, etc.) ainsi que l'état d'effroi et d'horreur dans lequel se trouve la victime (toujours consciente), cette image offre un accès privilégié au crime, en prenant le risque d'en dévoiler *trop* au lecteur. Pour cette raison, elle fut placée à la fin du récit (chapitre 28), au moment où Rouletabille révèle les tenants et les aboutissants de l'énigme.

Mathilde, après avoir entendu une « clameur désespérée » (*MCJ*, p. 37) puis sa voix « qui criait : "À l'assassin ! Au secours !" » (*ibid.*), y sont représentés, les yeux rivés vers le centre de la pièce où gît le corps de la victime²⁵⁸. Les silhouettes déformées du père Jacques et du concierge Bernier, projetées sur le mur du fond, ainsi que la figure agenouillée du professeur Stangerson, « flottent » au-dessus de la femme, dont la forme blanche représente le point le plus lumineux de l'image. En plongeant le décor dans l'ombre – ce qui rend impossible le repérage d'indices – et en peignant sur le visage de la victime l'expression de la plus vive douleur, Simont met l'accent sur l'émotion au détriment de la raison, faisant ainsi glisser le récit « d'une culture de l'investigation à une culture de la victimologie²⁵⁹ ».

Cette tendance à la dramatisation s'accroît même au fil du récit, Mathilde étant victime une seconde fois d'un « affreux attentat » (*MCJ*, p. 81) alors qu'elle se trouve dans la « chambre jumelle », un appartement situé directement dans le château du Glandier, et non dans le petit pavillon au fond de la Chênaie :

Il [Rouletabille] m'expliqua que l'appartement de Mlle Stangerson se composait de sa chambre, d'une antichambre, d'une petite salle de bains, d'un boudoir et d'un salon. On pouvait, naturellement, passer de l'une de ces pièces dans l'autre sans qu'il fût nécessaire de passer par la galerie. Le salon et l'antichambre étaient les seules pièces de l'appartement qui eussent une porte sur la galerie (*MCJ*, p. 171).

En permettant aux lecteurs de visualiser toutes les issues de la « chambre close », cette description méticuleuse les prépare mentalement à la fuite exceptionnelle de l'assassin, mystifiante aux yeux du détective lui-même. Réduit à une simple question de logistique, l'espace semble ici s'autosuffire, comme s'il n'avait plus besoin du corps pour le définir :

Le roman policier a besoin d'un lieu, si possible clos et géométrisable [...] : le corps, microcosme, ne se comprend, ne s'explique que par sa disposition, familière ou inquiétante, dans un décor qui le montre et le cache en même temps, sans qu'on puisse parfois discerner si le décor a produit le corps [...].²⁶⁰

Cette dimension mathématique de l'espace est encore plus perceptible dans les plans des « chambres closes »²⁶¹ proposés par Simont, seules illustrations à avoir survécu au passage du temps. En « aplatissant » les lieux afin de les cartographier, l'illustrateur ne les dépossède pas seulement de leur troisième dimension, il les prive également d'une profondeur sémantique.

²⁵⁸ L'illustration était accompagnée du passage suivant : « Mademoiselle, dans sa chemise de nuit, était par terre, au milieu d'un désordre incroyable » (*MCJ*, p. 38).

²⁵⁹ Isabelle Casta-Husson et Vincent Van Der Linden, *op. cit.*, p. 7.

²⁶⁰ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 9.

²⁶¹ Voir Annexe A, illustrations 8 et 9. Ces illustrations se trouvent également aux pages 80 et 170 de l'édition Gallimard utilisée dans le présent mémoire.

Limités à une surface plane où s'entremêlent les lignes et les indications de nature technique²⁶², ces plans réduisent la « Chambre Jaune » et l'aile droite du château à leur matérialité, de la même manière que les personnages, dans le roman à énigme, tendent à être dépourvus d'une épaisseur psychologique.

À l'instar des autres représentations picturales, ces plans sont ainsi destinés à l'usage du lecteur avant tout, celui-ci pouvant les utiliser afin de suivre adéquatement le déroulement du récit : « Pour bien faire comprendre l'économie des lieux, je mets sous les yeux du lecteur un plan du premier étage de cette aile droite, plan dessiné par Rouletabille [...] » (*MCJ*, p. 170). Ils engendrent également, au sein du *Mystère de la chambre jaune*, un phénomène de « rémanence visuelle, [puisqu']une fois fixée sur le papier, une scène se trouve en quelque sorte fixée dans la mémoire du lecteur, une image restant présente à l'esprit beaucoup plus facilement qu'un texte²⁶³ ». En s'ajoutant aux descriptions textuelles de la « chambre close », les diverses illustrations transforment l'expérience de lecture et confrontent le destinataire à une forme d'hybridité extra-diégétique. Ce dernier est en effet placé devant une « image "à voir"²⁶⁴ » et une « image à lire²⁶⁵ », qui se complètent ou se font concurrence lorsque chacune procède à sa propre configuration des événements²⁶⁶. Ce dédoublement est particulièrement risqué dans le cadre du genre policier, la qualité des romans appartenant à cette branche reposant en partie sur leur capacité à retarder la résolution de l'énigme. L'image, en tant que « [p]rolepse visuelle, court [...] le risque de trahir ce qui est à venir et [de] désamorcer le suspense qui fonde le récit²⁶⁷ ». En s'attachant aux scènes d'action plus que de réflexion, les aquarelles réalisées par André Castaigne ont complètement échappé à cet effet de « dynamitage » du sens. *Le Mystère de la chambre jaune* a dû miser, pour sa part, sur une disposition stratégique des images au sein du texte afin de contrer une révélation hâtive des

²⁶² L'image consacrée à l'aile droite du château contient, en effet, des indications quant au positionnement des différents personnages pendant les événements de la « galerie inexplicable ».

²⁶³ Carole Cambray, *loc. cit.*, p. 289.

²⁶⁴ Philippe Hamon, « Images à lire et images à voir : "images américaines" et crise de l'image au XIX^e siècle (1850-1880) », *Usages de l'image au XIX^e siècle*, sous la direction de Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, Créaphis, Paris, 1992, p. 239.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Voir *ibid.*

²⁶⁷ Carole Cambray, *loc. cit.*, p. 287.

ressorts narratifs²⁶⁸. Telle une bombe à retardement, la « chambre close » est ainsi le lieu où se construit et où culmine la tension dramatique, que les images se doivent bien de préserver.

3.2 *Les espaces complices*

Cette tension ne saurait cependant se déployer sans le secours de la femme. En poussant un « véritable cri de la mort » (*MCJ*, p. 235), qui franchit sans difficulté les murs et les portes de la chambre, Mathilde rappelle brutalement que c'est le corps, et non le décor, la victime, et non la scène du crime, qui génère en premier la narration au sein du récit. Sans la femme, qui apparaît chez Gaston Leroux comme le symbole de la Vérité²⁶⁹, la « chambre close » ne serait qu'un espace vide et non la gardienne d'un secret, elle serait dépourvue de mystère. Les éditions Pierre Lafitte, dans leur représentation de la seconde attaque²⁷⁰, accordent ainsi à Mathilde toute l'attention qui lui revient en faisant complètement disparaître l'arrière-plan. Seules les figures du professeur et de sa fille y sont esquissées d'un trait nerveux – les cheveux ondulants de la victime, le froissement de sa robe et le sang simulé à l'aide de hachures attestent de la promptitude de l'exécution – comme si le dessinateur avait cherché à voler le moment d'intimité décrit dans le récit :

Les portes de l'antichambre sont ouvertes ; il entre ; Mlle Stangerson gît, inanimée, à moitié renversée sur le bureau, les yeux clos ; son peignoir est rouge du sang qui coule à flots de sa poitrine. [...] M. Stangerson se dresse avec des yeux hagards, se laisse traîner par Rouletabille jusque dans la chambre, aperçoit sa fille, pousse un cri déchirant... (*MCJ*, p. 246-247).

Prisonnière de ses appartements depuis le drame de la « Chambre Jaune », telle une princesse dans sa tour²⁷¹, Mathilde cherche constamment à contourner les défenses érigées autour d'elle : « Prenez toutes dispositions qu'il faudra pour isoler, pour garder Mlle

²⁶⁸ À titre d'exemple, l'une des représentations picturales offertes par les éditions Pierre Lafitte (voir Annexe B, illustration 11) met en scène le moment où l'assassin imprime sa « main rouge sur le mur » (*MCJ*, p. 90) de la « Chambre Jaune ». Cette image, puisqu'elle met montre un événement se déroulant « pendant » la fermeture de l'espace, et donc à un moment charnière du crime, fut placée à la fin du roman, dans le chapitre intitulé « Où Joseph Rouletabille apparaît dans toute sa gloire » (XXVII).

²⁶⁹ Voir Daniel Couégnas, « Structures et thèmes de l'énigme dans *Les Aventures de Rouletabille* », *loc. cit.*, p. 126.

²⁷⁰ Voir Annexe B, illustration 8.

²⁷¹ La « chambre jaune », avec ses barreaux aux fenêtres et son surnom de « *coffre-fort* » (*MCJ*, p. 95), emprunte également les allures d'une prison. Sa caractéristique couleur safran était d'ailleurs associée, au XIX^e siècle, à une forme d'exclusion : « [L]e jaune a pris l'habitude de revêtir les tenus à part, les exclus, voire les condamnés. Le *pavillon jaune* et le *yellow jack* n'ont-ils pas été les signalisations traditionnelles de la mise en quarantaine ? » : Maurice Tournier, « Les jaunes : un mot-fantasme à la fin du 19^e siècle », *Mots*, n° 8, mars 1984, p. 130.

Stangerson. [...] Veillez autour de cette chambre comme un bon chien de garde » (*MCJ*, p. 213). Afin de protéger ses secrets, elle se fait la complice de son assassin, allant jusqu'à « supprimer les obstacles qui la sépare de [lui] » (*MCJ*, p. 182). Bien que le récit soit ponctué de gestes témoignant de sa participation active aux diverses péripéties, Mathilde fut réduite par la critique à un « rôle d'obéissance passive²⁷² ». La femme, tout en étant « obligée, sans le dénoncer, de subir les coups assassins » (*MCJ*, p. 183), génère cependant sa propre part de violence et de péripéties. Ainsi, « [l]ors du crime de la "Chambre Jaune" [où] il ne fai[sait] point de doute que la malheureuse attendait l'assassin » (*MCJ*, p. 179), cette dernière s'était armée du revolver du père Jacques dans la ferme intention de s'en servir contre son agresseur :

Un homme était dans ma chambre. Il se précipitait sur moi, me mettait la main à la gorge, essayait de m'étrangler. J'étouffais déjà ; tout à coup, ma main, dans le tiroir entrouvert de ma table de nuit, parvint à saisir le revolver que j'y avais déposé et qui était prêt à tirer » (*MCJ*, p. 104).

Le processus de complicité entre la victime et l'agresseur s'enclenche uniquement *après* le crime, puisque Mathilde tente alors de « cach[er] tous les événements de la première phase » (*MCJ*, p. 293). En dissimulant ses blessures et en effaçant les empreintes visibles dans la chambre, elle détruit, comme s'il ne faisait qu'un, les indices laissés sur le corps et le décor :

Corps : Elle court à la fenêtre et la referme ! [...] Douée d'une énergie surhumaine, elle lui cachera tout, s'il en est temps encore !... Et, quand M. Stangerson reviendra, il trouvera la porte de la "Chambre Jaune" fermée, et sa fille, dans le laboratoire, penchée sur son bureau, attentive, *au travail déjà !* (*MCJ*, p. 299).

Décor : Si elle avait su que l'os, le bérêt et mouchoir fussent sur le parquet, elle les aurait également ramassés quand elle est rentrée à minuit dans sa chambre (*MCJ*, p. 294).

Ces passages, qui témoignent du courage et du « très grand caractère » (*MCJ*, p. 61) de Mathilde, loués à plusieurs reprises par Rouletabille, ne sont pas les seuls témoignant de sa connivence avec Ballmeyer. Au fil des pages, la victime érige autour d'elle un mur de mensonges²⁷³ et pose des gestes de plus en plus risqués. Les événements atteignent des proportions démesurées lorsque la femme, dans l'espoir de récupérer ses travaux scientifiques, donne rendez-vous à son agresseur : « Le thème d'une intimité, voire d'une connivence entre la victime et son agresseur est clairement développé ici²⁷⁴ ». Afin de contourner la vigilance dont elle fait l'objet, elle « profit[e] de l'absence du domestique [pour] vers[er] hâtivement le

²⁷² Elsa de Lavergne, *op. cit.*, p. 224.

²⁷³ Tout au long du récit, elle prétendra ainsi ne pas connaître son assassin : « Elle n'a prévenu personne parce qu'il faut que l'assassin reste inconnu... inconnu de son père, inconnu de tous... » (*MCJ*, p. 194).

²⁷⁴ Jean-Pierre Naugrette, « Dossier sur *Le Mystère de la chambre jaune* », *loc. cit.*, p. 317.

contenu d'une fiole dans le verre de M. Stangerson » (*MCJ*, p. 223). Tel un génie du crime – la substance n'est en réalité qu'un narcotique (voir *MCJ*, p. 225) –, Mathilde manigance en secret et conspire contre ceux qui l'entourent :

Mlle Stangerson, à dix heures et demie, ce matin, le plus habilement du monde, s'est arrangée pour être sans garde-malades cette nuit ; elle leur a donné congé vingt-quatre heures, sous des prétextes plausibles, et n'a voulu, pour veiller auprès d'elle, que son cher père [...]. La venue de l'assassin, que Darzac redoute, *Mlle Stangerson la prépare !* » (*MCJ*, p. 226).

Le criminel, afin d'atteindre physiquement sa victime, se doit d'abord d'y accéder spatialement en perçant les défenses de son appartement. S'opère ainsi à nouveau un glissement entre corps et décor puisque Mathilde, en jouant le double rôle de victime et de complice, fait de l'espace le point de convergence des énergies positives et négatives du récit. Les personnages masculins, qu'ils soient des bienfaiteurs ou des assassins, sont ainsi attirés par la « chambre close », épice de leurs désirs et de leurs aspirations.

Ces figures d'ombre et de lumière, qui évoquent de manière non déguisée l'éternelle lutte entre le « bien » et le « mal », se partagent, dans *Le Fantôme de l'Opéra*, les *dessus* et les *dessous* d'un « vaste théâtre » (*FO*, p. 342). Alors que Christine préfère les hauteurs, le fantôme se construit dans les souterrains une « demeure inconnue du reste de la terre [...] qui le cach[e] à jamais au regard des hommes » (*FO*, p. 342). Les deux mondes, que tout semble concourir à séparer, entrent cependant en collision au moment où l'Ange du Foyer fait la connaissance d'un autre Ange, celui de la musique. La cantatrice, détentrice d'une loge en haut, hérite au contact du fantôme d'une « chambre jumelle », située en bas. Peuplés d'objets aussi hétéroclites qu'étranges, les espaces nourrissent l'imaginaire des personnages et sont gorgés, en tant que scènes de crime, d'indices potentiels. Dès sa première visite dans la loge, Raoul de Chagny inspecte ainsi les divers éléments qui l'entourent :

Il ouvrit la porte de la loge et la referma aussitôt derrière lui. Il se trouvait dans la plus opaque obscurité. On avait éteint le gaz. [...] Et il fit craquer son allumette. La flamme éclaira la loge. Il n'y avait personne dans la loge ! Raoul, après avoir pris soin de fermer la porte à clef, alluma les globes, les lampes. Il pénétra dans le cabinet de toilette, ouvrit les armoires, chercha, tâta de ses mains moites les murs. Rien ! » (*FO*, p. 36-37).

Une telle quête de réponses, qui s'exprime à travers la recherche active des traces sensibles attestant, au sein du décor, de la présence du corps, se soldera cependant par un échec. Le personnage sera confronté tout au long du récit à la disparition et au manque, comme le préfigure ce « Rien ! » lancé à la fin du passage. Contrairement à Rouletabille, guidé par le

« détail de trop », Raoul est ici égaré par le « détail en moins ». Le premier enlèvement de Christine, le soir du bal masqué, ne fera d'ailleurs qu'épaissir le mystère entourant l'espace de la « chambre close » :

Mais, par une sorte de miracle éblouissant qui le fit chanceler, Raoul fut tout à coup rejeté en arrière, pendant qu'un vent glacé lui balayait le visage ; il vit non plus deux, mais quatre, huit, vingt Christine qui, tournèrent autour de lui [...]. Enfin, tout redevint immobile et il se vit, lui, dans la glace. Mais Christine avait disparu.

Il se précipita sur la glace. Il se heurta aux murs. Personne ! (FO, p. 131).

En examinant le miroir et les cloisons, en quête d'une faille qui expliquerait rationnellement la disparition de la chanteuse, Raoul adopte la posture du détective. En l'absence de la femme, il cherche à faire parler la scène du crime, à en extraire les informations nécessaires à la résolution de l'énigme. Interroger l'espace n'est qu'une manière détournée de répondre aux questions qui le tenaillent sur Christine elle-même : « De qui était-elle prisonnière ? Dans quel gouffre l'avait-on entraînée ? [...] Quelle influence avait-elle subie ? Quel monstre l'avait ravie, et avec quelles armes ?... » (FO, p. 119). En se substituant à l'enquêteur, le vicomte témoigne également du caractère diffus du policier au sein du récit. Les marques génériques associées à ce genre sont en effet beaucoup plus discrètes que dans *Le Mystère de la chambre jaune*, qui revendiquait explicitement ses liens avec Poe et Conan Doyle. Or, le récit convoque malgré tout des figures, des espaces et certaines des propriétés textuelles issues du genre. Ces éléments, quoiqu'ils participent à l'inscription du récit dans une tradition littéraire donnée, ne sauraient cependant suffire à départager le pôle « surnaturel » du pôle « logique ». C'est en plaçant le récit sous la tutelle d'un narrateur-enquêteur que Leroux définit implicitement son contrat de lecture, ce « cahier de charges²⁷⁵ » qui l'attache au destinataire du récit. Confronté à un roman où s'entremêlent passions et crimes²⁷⁶, le lecteur emprunte en effet la posture que lui commande le « modèle générique²⁷⁷ » du policier : il collectionne des indices, s'interroge sur les événements, émet des hypothèses, choisit des suspects et attend avec impatience le dénouement qui doit répondre à toutes ses questions. Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, Leroux se distingue ainsi de ses ancêtres en dissimulant les rapports mêmes qui l'associeraient à eux.

²⁷⁵ Alain Michel Boyer, « Contrat de lecture », *La paralittérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992, p. 115.

²⁷⁶ « Quels drames ! quelles passions ! quels crimes ! s'étaient déroulés autour de l'idylle de Raoul et de la douce et charmante Christine ! » (FO, p. 333).

²⁷⁷ Alain Michel Boyer, *loc. cit.*, p. 119.

« L'accord tacite²⁷⁸ » conclu avec son lecteur, bien qu'il présuppose que le récit s'inscrive dans une série régie par des règles propres, devient chez Leroux synonyme de déplacement et de dépassement²⁷⁹.

La loge de Christine est également soumise à ce jeu opposant la « conformité » à la « nouveauté ». Bien qu'elle réponde aux critères définis par Uri Eisenzweig, cet espace ne porte jamais le titre de « chambre close ». Elle est pourtant fermée de l'intérieur, « vide de toute identité coupable²⁸⁰ » – le statut ambigu du fantôme ne permettant nullement son identification – et possède l'apparence d'être hermétiquement close. De plus, en tant que témoin privilégié du processus de victimisation de la chanteuse, elle devient non seulement une scène de crime, mais également un terrain propice à l'investigation : « Le commissaire ne saurait tarder à venir perquisitionner dans cette loge » (*FO*, p. 236). En interrogeant cet espace comme le ferait un détective, Raoul de Chagny comprend ainsi, bien avant les membres de la police officielle, que les secrets de la chanteuse naissent dans la « chambre close » et sont nourris par elle, que les diverses ramifications de l'intrigue, tel un immense réseau veineux, tendent vers cet espace, cœur battant du récit. Raoul, au fil des pages, cherchera ainsi constamment à éloigner Christine de la loge, ayant pressenti sa dangerosité : « Raoul crut qu'elle allait lui proposer quelque partie de campagne, loin de ce monument qu'il détestait comme une prison et dont il sentait rageusement le geôlier se promener dans les murs... le geôlier Erik... » (*FO*, p. 143).

Cette métaphore, exprimant avec force les conditions dans lesquelles la femme est tenue captive, réapparaît à plusieurs reprises dans le roman, tel un leitmotiv. De retour de son séjour chez Erik, « dans la terre » (*FO*, p. 150), Christine se comparera quatre fois à une prisonnière²⁸¹, puis à une esclave :

Je ne songeai même plus à l'horrible situation où je me trouvais, je ne me demandai même pas ce qu'il allait advenir de moi et quel était le dessein obscur et froidement tyrannique qui m'avait conduite dans ce salon comme on enferme un prisonnier dans une geôle, une esclave au harem (*FO*, p. 163).

²⁷⁸ Alain Michel Boyer, *loc. cit.*, p. 110.

²⁷⁹ Voir *ibid.*, p. 119.

²⁸⁰ Uri Eisenzweig, *loc. cit.*, p. 229.

²⁸¹ Les trois premiers cas étant les suivants : « [J]e me demandai en frissonnant si je n'étais pas la prisonnière du fantôme ! » (*FO*, p. 160), « J'étais prisonnière et je ne pouvais sortir de ma chambre que pour entrer dans une salle de bains » (*FO*, p. 166), « Et combien de temps ce misérable pense-t-il donc me tenir enfermée dans sa prison souterraine ? » (*FO*, p. 167).

Le lieu clos, qui devrait en théorie « protég[er] des intrusions de dehors²⁸² », est ainsi usurpé par le criminel. En introduisant la brutalité²⁸³ au sein du refuge, Gaston Leroux récupère un motif du courant gothique ; dans ce type de récits, les espaces domestiques, associés à une forme de sécurité²⁸⁴, sombrent bien souvent dans la tourmente afin de rappeler que la femme, même si elle se trouve dans l'espace de la maison, n'est jamais à l'abri de la violence et des dangers du monde²⁸⁵.

Parfaits exemples de cette manifestation du mal au sein de l'espace privé, les séquences de confrontation entre Christine et Erik ont d'ailleurs attiré l'attention d'André Castaigne. Dans son aquarelle²⁸⁶ greffée au 22^e chapitre du roman, il accentue le chaos qui règne dans la « chambre Louis-Philippe » afin d'en faire une scène de crime²⁸⁷. Les papiers jonchant le sol simulent le désordre, les murs de pierre alourdissent l'atmosphère alors que le plafond bas, en donnant l'impression que le lieu se referme sur lui-même, emprisonne les personnages. Ces derniers, qui accaparent la majeure partie de l'image, attirent l'attention par leur caractère dynamique. L'Ange de la musique, dont le corps squelettique²⁸⁸ fut fidèlement reproduit, y apparaît bras croisés et torse bombé, dans une attitude témoignant de son ascendant sur la situation. Son « effroyable tête de mort [...] où brûlaient les feux de l'enfer » (*FO*, p. 86), n'y est cependant dessinée qu'à moitié, bien qu'il s'agisse de son trait distinctif. L'illustrateur, en faisant excéder le corps du fantôme hors du cadre, mise sur le contraste entre sa haute stature et la figure agenouillée de la victime pour simuler l'inégalité des forces en présence. L'expression de terreur peinte sur le visage de Christine, ses cheveux en bataille et la position de ses bras, simulent le terrible combat qu'elle mène contre le fantôme. Soustraite à un

²⁸² Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 197.

²⁸³ Lorsqu'elle sera appelée à commenter sa disparition, la chanteuse insistera ainsi sur la « brutalité » (*FO*, p. 159) de son agresseur et sur la terreur qu'il lui inspire : « Je criai. Un bras m'emprisonna la taille et je fus soulevée... Je me débattis un instant dans de l'horreur [...]. Et puis, je ne remuai plus, j'ai cru que j'allais mourir d'épouvante » (*FO*, p. 159).

²⁸⁴ Voir Kate Ferguson Ellis, *op. cit.*, p. X.

²⁸⁵ Voir *ibid.*, p. 7-8.

²⁸⁶ Voir Annexe C, illustration 5.

²⁸⁷ André Castaigne n'a cependant consacré aucune illustration à l'espace de la loge, bien que celui-ci soit emblématique du récit de Leroux. Les adaptations du roman remédieront cependant à cette lacune en lui accordant l'importance qui lui revient. Dans l'opéra d'Andrew Lloyd Webber (Broadway, 1986), le célèbre passage intitulé « The Angel of Music » se déroule dans la loge de la chanteuse, quelques instants avant que cette dernière ne disparaisse à travers son miroir.

²⁸⁸ « Il est d'une prodigieuse maigreur et son habit noir flotte comme une charpente squelettique [...] » (*FO*, p. 15).

environnement inconnu, rejetée de l'espace lui étant familier, la femme est ainsi victime du « pays des trappes » (*FO*, p. 276) au même titre que de l'« amateur de trappes » (*FO*, p. 276) lui-même. Ce phénomène prouvant que l'espace, par sa capacité à faire obstacle aux personnages, agit tel un actant, est d'ailleurs particulièrement palpable dans le dernier acte du récit (chapitres XIX à XXVI).

Christine Daaé, avant d'aboutir dans les souterrains où se déroule la confrontation finale entre les forces du bien et du mal, est victime d'un second enlèvement, qui survient cette fois lors d'une représentation de *Faust*²⁸⁹ : « C'est alors que, tout à coup, une brusque obscurité se fit sur le théâtre. [...] Mais Christine n'y était plus !... Qu'était-elle devenue ?... Quel était ce miracle ? [...] Où donc ? Où donc était passée Christine ? » (*FO*, p. 191-192). Afin de répondre à ces questions, qui s'accordent à celles posées par tout récit de chambre close (« Que s'est-il réellement passé ? Comment cela a-t-il pu se produire ? Et qui (ou quoi) a commis le crime ?²⁹⁰ »), Raoul entame ses recherches dans un espace communiquant avec les souterrains de l'Opéra. En se dirigeant instinctivement vers la loge, dans l'espoir d'y trouver un accès vers l'univers des dessous, une entrée pouvant le mener de l'autre côté du miroir, le vicomte comprend que les « chambres closes » ne sont pas que « jumelles », elles sont aussi « complices »²⁹¹, puisqu'elles se *parlent* :

Il appuie, il presse, il tâtonne... mais la glace, il paraît, n'obéit qu'à Erik... Peut-être les gestes sont-ils inutiles avec une glace pareille ?... Peut-être suffirait-il de prononcer certains mots ?... Quand il était tout petit enfant on lui racontait qu'il y avait des objets qui obéissent ainsi à la parole ! » (*FO*, p. 201-202).

Le jeune homme se heurte ici à la résistance de l'espace, qui garde jalousement les secrets de Christine et du fantôme. Seul le Persan, initié à la « science bizarre » (*FO*, p. 275) d'Erik, peut en percer le mystère et permettre à Raoul de rejoindre sa belle. Après être enfin parvenus à la « Demeure du lac » (*FO*, p. 255), les personnages masculins se buteront cependant à nouveau à des portes closes, le décor renouvelant ses obstacles en cours de route. Dans ces circonstances, la femme troquera le masque d'Alice – ne passe-t-elle pas de l'autre côté d'un

²⁸⁹ Gaston Leroux, en faisant survenir la disparition de Christine « à l'acte de la prison, dans le moment où elle invoquait l'aide du Ciel » (*FO*, p. 226), évoque par anticipation les événements qui se dérouleront à la fin du récit, alors que la femme sera retenue prisonnière dans les souterrains de l'Opéra. Cette mention de la « prison » participe également du leitmotiv évoqué précédemment.

²⁹⁰ Romain Brian, *loc. cit.*, p. 8.

²⁹¹ « The hidden passage behind Christine's mirrors by which Erik reaches her dressing room and down which Raoul and the Persian journey to find her in the phantom's deep chambers is the main transit-route in the novel between the "upper" and "lower" levels [...] » : Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 25.

miroir ? – pour celui d’Ariane, étant chargée de guider les hommes dans les dédales de ce labyrinthe souterrain :

Mais où êtes-vous donc ? demandait encore Christine... Il n’y a que deux portes dans ma chambre : la chambre Louis-Philippe, dont je vous ai parlé, Raoul ! ... une porte par où entre et sort Erik, et une autre qu’il n’a jamais ouverte devant moi et qu’il m’a défendu de franchir jamais, parce qu’elle est, dit-il, la plus dangereuse des portes... » (*FO*, p. 283-284).

En se faisant maître de l’espace, la protagoniste transcende son statut de victime pour atteindre celui d’héroïne²⁹². Grâce à ce énième rôle, elle se libère non seulement de l’emprise du fantôme, mais elle inverse également les rapports de force qui l’unissent à ses sauveurs. Raoul, déjà « si féminin, si naïf dans son amour passionné pour Christine²⁹³ », semble bien faible en comparaison de cette « brave et honnête fille » (*FO*, p. 326). Le courage de la chanteuse, en se manifestant au point culminant du récit, montre bien de quelle manière la femme, chez Gaston Leroux, se présente bien souvent comme « le personnage fort au détriment du héros masculin²⁹⁴ » : « Malgré l’horreur de la situation qui semblait définitivement les vouer à la mort, M. de Chagny et son compagnon furent sauvés par le dévouement sublime de Christine Daaé » (*FO*, p. 320). En surmontant ses peurs au sein de l’espace même qui les a vues naître, la cantatrice permet par ailleurs à la scène de crime de se faire le « lieu de [s]a rédemption²⁹⁵ ».

Mathilde Stangerson et Christine Daaé, bien qu’elles soient d’abord présentées comme de simples victimes, en regard des crimes commis à leur endroit, posent des actes qui leur

²⁹² À l’instar de Mathilde, Christine entretient une certaine complicité avec son agresseur, mais celle-ci se manifeste plutôt à travers une forme de pitié à son égard : « Enfin, après quinze jours de cette abominable captivité où je fus tour à tour brûlée de pitié, d’enthousiasme, de désespoir et d’horreur, il me crut quand je lui dis : *je reviendrai !* » (*FO*, p. 177). Muée par des sentiments contradictoires à l’endroit du fantôme (« Je l’ai en horreur et je ne le déteste pas » [*FO*, p. 165]), elle ne peut s’empêcher de rechercher sa présence, ce qui apparaît, aux yeux de Raoul, comme un non-sens total : « Christine, fit Raoul en se levant, vous dites que vous m’aimez, mais quelques heures à peine s’étaient écoulées, depuis que vous aviez recouvré votre liberté, que déjà vous retourniez auprès d’Erik ! » (*FO*, p. 177).

²⁹³ Nadine Berca et Caroline Doridot, *op. cit.*, p. 5. Cette « féminité », à laquelle s’est également intéressé Jerrold E. Hogle dans un passage intitulé « In-distinctions of Gender » (voir Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 12-14) est évoquée à plusieurs reprises dans le récit : « [Raoul] avait gardé de cette éducation purement féminine des manières presque candides, empreintes d’un charme que rien, jusqu’alors, n’avait pu ternir. [...] Il avait une petite moustache blonde, de beaux yeux bleus et un teint de fille » (*FO*, p. 29). Le narrateur ira même jusqu’à dire de ce « grand garçon » (*FO*, p. 66) qu’il « était pur comme une vierge qui n’a jamais quitté la maison de sa mère » (*FO*, p. 66).

²⁹⁴ Alfu, *op. cit.*, p. 69.

²⁹⁵ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 112.

permettent d'échapper à leur statut de « demoiselle en détresse ». La relation contradictoire qu'elles entretiennent avec leur agresseur, oscillant entre complicité et confrontation, les propulse au cœur même de l'intrigue. Le détective, en conséquence, ne saurait faire pleinement confiance à la femme de façon à résoudre l'énigme. Confronté au mutisme du corps, qui refuse de dévoiler ses secrets, il est alors contraint de faire parler le décor, témoin des événements : « C'est ce que je suis allé demander à la "Chambre Jaune" et la "Chambre Jaune" » m'a répondu ! » (*MCJ*, p. 296). Ce phénomène, qui tend à anthropomorphiser l'espace, oblige l'enquêteur à délaisser la froide logique au profit d'une réflexion sensible. Puisque son investigation emprunte souvent des directions inattendues, il doit se départir de l'intellectualisme pur au profit d'une part d'affectivité²⁹⁶. Le *témoignage* de la « chambre close », en lui indiquant les souffrances²⁹⁷ et les dilemmes de Mathilde et Christine, transforme le *sentiment vécu* en un mobile du crime : « Dans l'œuvre de Gaston Leroux, l'élément sentimental est fréquemment le principal moteur du roman²⁹⁸ ». La « chambre close », dans cette mesure, est bien plus qu'un « lieu clos cireux pour la haine et la mort²⁹⁹ », puisqu'elle est également dédiée à l'amour, aussi fou, aventureux ou impossible soit-il³⁰⁰.

4. Qui a aimé ?

4.1 *La figure de la femme fatale*

Gaston Leroux, en « fai[sant] écouter au lecteur des mélodies où les cœurs transpirent, chavirent, aiment ou haïssent jusqu'à en mourir³⁰¹ », s'écarte de la forme plus rigoureuse du récit policier classique³⁰². Contrairement aux récits de Poe, qui opposent « la raison des uns et

²⁹⁶ Cette part d'affectivité est très souvent évincée par les critiques du genre policier : « Leur idéal a été de chasser du roman-problème toute affectivité. Au fond de leur esthétique, il y a un dualisme qui sépare radicalement le sensible et l'intellectuel, le physique et le cérébral. Et toute la signification du roman policier classique est là » : Thomas Narcejac, *op. cit.*, p. 200.

²⁹⁷ Les récits policiers classiques ont « essayé par tous les moyens de gommer le cadavre, de le transposer en simple défunt et, puisqu'il demeure, malgré tout, au cœur de l'enquête, d'effacer toute trace de souffrance autour de lui » : *ibid.*, p. 192.

²⁹⁸ Alfu, *op. cit.*, p. 69.

²⁹⁹ Jean-Philippe Marty, *loc. cit.*, p. 23.

³⁰⁰ Voir Alfu, *op. cit.*, p. 69.

³⁰¹ Nadine Berca et Caroline Doridot, *op. cit.* p. 2.

³⁰² Marc Lits, *op. cit.*, p. 110.

l'émotivité des autres³⁰³ », l'auteur du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra*, entremêle allègrement les pôles positif (information) et négatif (émotion)³⁰⁴ du genre qu'il investit. Le détective doit ainsi s'adapter au double processus de résolution qui sous-tend l'intrigue et qui relève, à la fois, du concret et de l'abstrait. À partir des indices matériels recueillis sur la scène du crime et d'une série d'observations empiriques, il s'agit d'abord d'expliquer rationnellement le méfait commis en répondant à la question suivante : « Comment l'assassin s'est-il enfui de la chambre close ? ». Le processus d'investigation emprunte ensuite des voies moins sûres, puisque l'enquêteur est confronté au domaine du sentimental. Afin d'exposer le « Pourquoi ? » du crime, c'est-à-dire les motifs du criminel et de sa victime-complice, il est contraint de s'intéresser à des éléments de nature spéculative, tels que des sous-entendus, des non-dits, des gestes suspects, des émotions ayant été ressenties dans des circonstances inattendues³⁰⁵ : « Le travail du détective est semblable à celui qu'exige de nous la vie quotidienne : un travail de critique des *traces sensibles* qui fait intervenir des jugements moraux³⁰⁶ ». S'opère alors un glissement du logique vers le psychologique, ce qui tend à dramatiser le récit³⁰⁷.

Les deux trames narratives présentes dans la diégèse, bien qu'elles semblent évoluer en parallèle, se croisent dans la « chambre close » au point de s'y confondre : le décor offrant alors des réponses au rationnel alors que le corps élucide l'irrationnel :

[T]out corps féminin est phantasmatiquement lieu de passe, objet de transaction et de transition, entre Éros et Thanatos ; ces données violentes du roman policier, cette exhibition du charnel ne s'accomplissent pleinement que grâce à la mise en perspective du décor comme extension et complémentarité.³⁰⁸

Mathilde et Christine, sujets des convoitises masculines, sont ainsi à l'origine des diverses intrigues qui peuplent les récits. En « organis[ant] le roman policier autour de la femme convoitée³⁰⁹ », Gaston Leroux fait du corps – et du décor qui le complète – l'« l'interdit

³⁰³ Michel Forest, « Présentation de l'œuvre », *loc. cit.*, p. 188.

³⁰⁴ Voir Thomas Narcejac, *op. cit.*, p. 217-222.

³⁰⁵ À titre d'exemple, Rouletabille développe des soupçons à l'égard de Mathilde en voyant son soulagement lorsqu'elle apprend la fuite de l'assassin : « Je l'ai compris cette nuit-là à la physionomie soudain rayonnante de Mlle Stangerson quand elle eut appris *qu'il avait échappé* » (*MCJ*, p. 225).

³⁰⁶ Jean Roudaut, « "Enfer et mastic" ou Gaston Leroux en relief », *Ce qui nous revient. Autobiographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 73.

³⁰⁷ Le glissement de la « culture de l'investigation à la culture de la victimologie » (*ibid.*) se faisant encore plus patent.

³⁰⁸ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 9.

³⁰⁹ Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraire à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, *op. cit.*, p. 101.

majeur [...], objet de tous les dévoiements amoureux, donc potentiellement criminels³¹⁰ ». En provoquant volontairement ou involontairement le désir, et en poussant par le fait même les hommes à la violence, les protagonistes ajoutent à leur rôle de complice celui de tentatrice : « La Femme, en effet, de par les rapports qu'elle entretient avec les autres fonctions du récit, est sacrée et interdite, et en même temps belle à ravir³¹¹ ». De façon à justifier l'intérêt exercé par les protagonistes féminins, leurs charmes sont fréquemment commentés dans les œuvres à l'étude.

Les descriptions consacrées à la personne de Mathilde témoignent, pour leur part, d'une hésitation entre deux types de représentation, une l'associant à la figure de la « jeune fille » et une autre, à celle de la « femme » : « Mlle Stangerson [était une] personne d'un certain âge (elle devait avoir dans les trente-cinq ans), mais encore remarquablement jolie » (*MCJ*, p. 49). Gaston Leroux, en regard des préjugés de son époque³¹², est confronté à la nécessité de rendre son héroïne désirable bien qu'elle « n'a[it] même plus la jeunesse » (*PDN*, p. 86)³¹³. Pour ce faire, l'auteur peint d'abord la Mathilde d'autrefois, cette Mathilde qui « était plus jolie qu'on ne saurait l'imaginer [et qui] tenait à la fois toute la grâce parisienne de sa mère [...] et toute la splendeur, la richesse du jeune sang américain de son grand-père paternel » (*MCJ*, p. 66). Ce portrait, en étant l'un des premiers à se graver dans l'esprit du lecteur, détient tout au long du récit un effet de prégnance sur ceux qui le suivront. Les autres passages descriptifs ne feront ainsi qu'ajouter à cette image hautement flatteuse, qui fige la beauté de Mathilde dans le temps : « Cette vierge, qui avait alors trente-cinq ans et qui en paraissait à peine trente, consacrée tout entière à la science, soulevait encore l'admiration par son impériale beauté, restée intacte, sans une ride, victorieuse du temps et de l'amour... » (*MCJ*, p. 127).

³¹⁰ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, op. cit., p. 195.

³¹¹ Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, op. cit., p. 126.

³¹² Dans la littérature du tournant-du-siècle, les « vieilles filles » – statut auquel l'âge de Mathilde semble la condamner – étaient en effet souvent déconsidérées : voir Yvonne Knibielhler et al., *De la pucelle à la minette : les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris, Éditions Messidor/Temps Actuels, coll. « La passion de l'histoire », 1983, p. 139. Or Gaston Leroux ne s'inscrit pas dans cette tendance, comme en témoigne sa pièce intitulée *Le Lys* (1908), écrite en collaboration avec Pierre Woolf, et à qui il dédicacera *Le Parfum de la dame en noir* : « À Pierre Woolf. En souvenir affectueux de notre ardente collaboration en cette année qui a vu éclore *Le Lys* » (*PDN*, p. 5).

³¹³ L'âge de Mathilde doit également s'accorder logiquement avec celui de son fils Rouletabille, qui a 18 ans au début du récit : voir Jean-Pierre Naugrette, « Préface au *Mystère de la chambre jaune* », loc. cit., p. 34.

Un tel intérêt pour le passé, et son influence sur le présent, est également exploité dans les illustrations. Malgré certaines différences, ces dernières s'accordent pour concéder à Mathilde un certain attrait. La première représentation picturale³¹⁴, jointe au quatrième chapitre des éditions Pierre Lafitte, peint l'héroïne à la façon d'une « jeune fille en fleur », en recréant fidèlement le passage suivant : « Vingt ans, adorablement blonde, des yeux bleus, un teint de lait, rayonnante, d'une santé divine, Mathilde Stangerson était une des plus belles filles à marier de l'ancien et du nouveau continent » (*MCJ*, p. 66). La femme, dont le regard contemple doucement le spectateur, y apparaît ainsi cheveux dénoués – sa chevelure « adorablement blonde » cascading sur ses épaules dénudées – et vêtue d'une robe au décolleté révélateur. Ces charmes, qui transcendaient déjà les espaces de l'« ancien et du nouveau continent » ainsi que le temps³¹⁵, franchissent ici les frontières de l'image pour atteindre le spectateur. Ce dernier, qui était accoutumé à ce point du récit à l'Ange du foyer et à la scientifique, est alors confronté à une image plaçant Mathilde à mi-chemin entre la figure de la vierge et de la séductrice. Envoûtante tout en étant inaccessible, elle se présente comme un véritable « marbre vivant, [une] antique divinité, [une] froide beauté païenne » (*PDN*, p. 11), capable de « suscit[er], sur ses pas, [...] un discret murmure d'admiration extasiée » (*ibid.*). Le caractère emphatique de cette représentation contraste avec la facture plus sobre de la seconde illustration³¹⁶, ornant cette fois la page titre du « Secret de M^{elle} Stangerson »³¹⁷. L'héroïne adopte cette fois une posture simulant la réflexion, voire l'inquiétude ; toute la sensualité est évincée au profit de la raison, le spectateur étant appelé à s'interroger sur l'objet de la pensée féminine. Les deux images présentées, en s'intéressant respectivement aux domaines du physique et du psychologique, évoquent par métonymie la structure binaire du récit de Leroux. Le lecteur, mis en présence de la beauté de Mathilde, croit d'abord que le mystère repose uniquement sur le corps, avant de comprendre – face au portrait d'une Mathilde pensive – qu'il relève également du domaine de la pensée.

³¹⁴ Voir Annexe B, illustration 5.

³¹⁵ En guise d'exemple, le personnage de Robert Darzac fit une « cour assidue » (*MCJ*, p. 49) à Mathilde pendant sept ans, ce qui lui valut le surnom d'« éternel fiancé » (*MCJ*, p. 67). Quant à Arthur Rance – un Américain qui fit la connaissance de Mathilde alors qu'elle se trouvait à Philadelphie –, il « nourri[t] pendant de [...] longues années un amour sans espoir pour Mlle Stangerson » (*PDN*, p. 57), au point où son désespoir le poussa à devenir alcoolique (voir *MCJ*, p. 219).

³¹⁶ Voir Annexe B, illustration 6.

³¹⁷ Je rappelle ici que les éditions Pierre Lafitte ont fait paraître *Le Mystère de la chambre jaune* en deux volumes, respectivement intitulés « Le drame du Glandier » et « Le secret de Mlle Stangerson ».

Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, les caractéristiques archétypales utilisées pour définir Mathilde réapparaissent en la personne de la « Marguerite nouvelle » : « Raoul regardait les yeux bleus et la chevelure dorée de Christine » (*FO*, p. 69-70). À cette beauté classique, fidèlement reproduite dans la cinquième illustration³¹⁸ d'André Castaigne, s'ajoute l'attrait d'une « fraîche jeunesse » (*FO*, p. 100) qui faisait tant « défaut » à l'héroïne du *Mystère de la chambre jaune*. Les cheveux blonds de la femme, ses yeux clairs, son teint de lait et sa fine taille, qui lui méritent le titre de « sublime et mystérieuse cantatrice » (*FO*, p. 333) au cours du récit, représentent autant de traits juvéniles susceptibles d'ensorceler le vicomte de Chagny :

Son sein qui renferme un cœur sincère se soulève doucement. 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 candide. Le vêtement de fourrure est entrouvert sur une taille souple, sur la ligne harmonieuse de son jeune corps plein de grâce (*FO*, p. 73).

L'évocation de la Norvège natale (« tout là-haut vers le nord du monde »), dans ce passage, provoque la résurgence d'une idée évoquée précédemment, soit l'association entre « femme » et « foyer ». Si les charmes de la chanteuse fascinent tant, c'est parce qu'ils détiennent le pouvoir d'évoquer le passé. Tout contact avec Christine, que Raoul connut alors qu'il n'était encore qu'un garçon, lui rappelle évidemment ses premières amours³¹⁹ : « La première fois que Raoul avait revu Christine à l'Opéra, il avait été charmé par la beauté de la jeune fille et par l'évocation des douces images d'autrefois [...] » (*FO*, p. 72). À l'instar de Rouletabille, pour qui le « parfum de la dame en noir » provoque la réapparition des souvenirs, c'est également une odeur féminine qui déclenche la mémoire du vicomte : « Tout le long du voyage, il relut le billet de Christine, il en respira le parfum ; il ressuscita la douce image de ses jeunes ans » (*FO*, p. 66). En éveillant le passé en même temps que le désir, le parfum « nous [fait] voyage[r] dans le temps, l'espace, la psyché des personnages³²⁰ ». Il évoque l'ailleurs de la Scandinavie, transporte le lecteur dans les chambres féminines – puisqu'elles

³¹⁸ Voir Annexe C, illustration 5.

³¹⁹ L'amour qui unit Christine à Raoul est né pendant leurs années d'adolescence, comme en témoigne l'analepse suivante : « Raoul s'approcha de la jeune fille et l'embrassa d'un baiser qu'elle n'évita point. [...] Elle éprouvait des sentiments qui s'agitaient dans son cœur adolescent pour la première fois. Raoul vint la rejoindre et ils causèrent jusqu'au soir, dans un grand embarras. Ils étaient tout à fait changés, ne reconnaissaient point leurs personnages, qui semblaient avoir acquis une importance considérable » (*FO*, p. 71).

³²⁰ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, op. cit., p. 152.

en sont imprégnées – et ensorcelle les protagonistes masculins par sa capacité de « communier [avec] l'essence même de la féminité³²¹ » :

Oui, quand on avait saisi une fois cette mélancolique et captivante, et adorablement désespérante odeur, – eh bien, c'était pour la vie ! et le cœur devait en être embaumé, si c'était un cœur de fils, comme celui de Rouletabille ; ou embrasé, si c'était un cœur d'amant, comme celui de M. Darzac ; ou empoisonné, si c'était un cœur de bandit, comme celui de Larsan... » (*PDN*, p. 153).

Grâce au parfum se rencontrent, en Mathilde et Christine, « les figures fusionnelles de la femme et de la fleur³²² », qui relèvent également de l'imaginaire de l'Ange du foyer³²³. L'héroïne du *Fantôme de l'Opéra*, en possédant à la fois le charme et la candeur, la séduction et la naïveté, s'apparente également à la figure de la « femme-enfant »³²⁴, un personnage tenant simultanément de l'ange et du démon. Le souvenir de la « petite fée » rencontrée au bord de la mer (voir *FO*, p. 68) se superpose ainsi, dans l'esprit de l'amant, à l'image d'une chanteuse dont la « voix magique lui avait arraché le cœur » (*FO*, p. 31) :

[N]'est-ce pas qu'il est inutile d'avoir une joue aussi fraîche, un front aussi timide et toujours prêt à se couvrir du voile rose de la pudeur pour passer dans la nuit solitaire, au fond d'un coupé de luxe, en compagnie d'un mystérieux amant ? N'est-ce pas qu'il devrait y avoir des limites sacrées à l'hypocrisie et au mensonge ?... Et qu'on ne devrait pas avoir les yeux clairs de l'enfance quand on a l'âme des courtisanes ? (*FO*, p. 118).

L'antithèse qui occupe la dernière ligne, en opposant les « yeux clairs de l'enfance » à « l'âme des courtisanes », rend habilement compte du caractère insaisissable de Christine. Raoul lui-même, rongé par sa jalousie à l'endroit du fantôme, ce « mystérieux amant » qu'il considère comme un rival, est incapable de discerner le vrai du faux, l'illusion de la réalité, ce que lui dicte son cœur de ce que lui indiquent les apparences. La beauté de la chanteuse, à l'instar de celle de Mathilde, est trompeuse.

Les héroïnes de Leroux, tout en se refusant à jouer clairement les séductrices, possèdent cependant un immense pouvoir de séduction sur ceux qui les entourent. Déjà détentrices d'un

³²¹ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 152.

³²² *Ibid.*, p. 153.

³²³ « L'épouse parfaite partage avec les fleurs les caractéristiques de la vie végétative ; la femme pure est soumise, passive, malléable, capable d'initier et non de créer » : Michel Audrin, *op. cit.*, p. 84.

³²⁴ J'utilise cette expression en m'inspirant du roman de Catulle Mendès intitulé *La femme-enfant* (1891). Dominique Laporte, dans son introduction à l'œuvre, définit cette figure à la manière d'« un corps mi-adolescent, mi-adulte, mi-vierge, mi-prostitué, mi-hystérique, mi-sexuel ou, encore, mi-angélique, mi-bestial » : Dominique Laporte, introduction à *La Femme-enfant* de Catulle Mendès, Lyon, Palimpseste, coll. « Singuliers », 2007. Disponible en ligne : http://www.fabula.org/actualites/catulle-mendes-la-femme-enfant_20825.php (page consultée le 12 mars 2014).

savoir potentiellement dangereux, elles contrôlent également l'amour qui, comme le souligne Alfu, « peut être une arme³²⁵ ». Le lecteur assiste ainsi, à la lecture des deux œuvres, à un « processus d'érotisation de l'enquête³²⁶ », cette dernière étant « traversé[e] par la diagonale du désir, de l'empêchement, de l'obstacle³²⁷ ». Pour les hommes qu'elles poussent à l'exploit, pour le « héros [qui] la rencontre à la fin d'une longue démarche et d'une recherche périlleuse³²⁸ », les femmes s'apparentent à ces belles dames des temps jadis, mais pour ceux qu'elles mènent à la déchéance, qu'elles conduisent jusqu'au crime, elles sont de véritables « femmes fatales »³²⁹ :

Qu'a donc cette femme de si étonnant pour avoir inspiré des sentiments aussi chevaleresques et aussi criminels à des cœurs d'hommes, pendant de si longues années ?... Eh quoi ! la voilà donc cette femme pour laquelle, policier, on tue ; pour laquelle, sobre, on s'enivre ; et pour laquelle on se fait condamner, innocent ? (*PDN*, p. 86).

Les divers regards qui se posent sur les femmes, tels autant de miroirs, leur renvoient ainsi d'innombrables images de leur propre visage. De ces reflets mouvants et déroutants, il semble impossible de capturer l'essence, de figer le sens. La multiplicité associée aux protagonistes féminines provient non seulement des gestes qu'elles commentent, mais également du point de vue adopté sur elles : « Dans le cas de la femme on va voir s'introduire la dualité (ou l'inversion), à la fois dans les "sentiments" *ressentis par elle*, et dans ceux *éprouvés à son égard*³³⁰ ».

Si, pour elles, on tue, on s'enivre, on se fait condamner, c'est que le criminel n'est pas le seul à avoir les « mains tachées de sang³³¹ ». Après avoir joué les prêtresses domestiques, en « fai[sant] de la demeure familiale un lieu sacré³³² », les femmes deviennent « fatale[s]-à l'homme³³³ ». Deux grandes représentations de la féminité, telles que les a offertes le XIX^e siècle, se combinent en Mathilde et Christine ; à mi-chemin entre l'Ange et la Bête³³⁴, elles

³²⁵ Alfu, *op. cit.*, p. 69.

³²⁶ Daniel Couégnas, « Structures et thèmes de l'énigme dans *Les Aventures de Rouletabille* », *loc. cit.*, p. 126.

³²⁷ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 198.

³²⁸ Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, *op. cit.*, p. 102.

³²⁹ « De ce fait, ressurgit chez Leroux le thème de la femme fatale, de la vamp [...] » : Alfu, *op. cit.*, p. 69-70.

³³⁰ Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, *op. cit.*, p. 122.

³³¹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 16.

³³² Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 28.

³³³ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 17.

³³⁴ Voir *ibid.*

sont célébrées pour leurs vertus tout en étant condamnées pour avoir suscité le désir chez l'homme³³⁵ : « Bien entendu, même parmi les anges, il y a divers degrés de vertu, et si l'angélisme est dans la nature de la femme, on trouve tout de même beaucoup de prêtresses domestiques encore trop réceptives au chant des sirènes du monde profane³³⁶ ». Les femmes sont ainsi tenues responsables des tourments masculins. Coincés au cœur d'un triangle amoureux, les hommes souffrent en effet de voir leurs faveurs refusées, ou pire, concédées à leur adversaire, Darzac et Ballmeyer se battant pour Mathilde, alors que Raoul et Erik en font de même pour Christine :

Quand il la releva, des larmes coulaient abondantes au long de son jeune visage, de vraies et lourdes larmes, comme en ont les enfants jaloux, des larmes qui pleuraient sur un malheur [...] commun à tous les amants de la terre et qu'il précisa tout haut : « Qui est cet Erik ? » (FO, p. 132).

Articulée autour de cette rivalité, la romance qui sous-tend les récits à l'étude respecte en tous points le « programme narratif³³⁷ » du roman sentimental, autre genre mobilisé par Leroux. Seule la prémisse diffère d'un roman à l'autre, *Le Mystère de la chambre jaune* présentant une « fable [où] l'un des partenaires est déjà marié³³⁸ » tandis que *Le Fantôme de l'Opéra* lance plutôt ses péripéties à partir d'un couple de célibataires qui découvrent l'amour³³⁹. La rivalité entre l'amant désiré et l'« indésirable » constitue cependant, dans les deux cas, l'obstacle majeur au bonheur de la femme, « figure centrale du genre³⁴⁰ ». Cette « disjonction », qui forme à elle seule une micro-intrigue, prend place dans la « chambre close », centre névralgique des rencontres amoureuses. Dans ses appartements, Mathilde reçoit successivement la visite de Ballmeyer et Darzac, en prenant soin que les rivaux ne se

³³⁵ Voir Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 154.

³³⁶ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 39.

³³⁷ « Le déroulement du programme narratif s'opère à partir de trois *invariants* globaux (cf. Umberto Eco) : 1. *La première rencontre des amants*. 2. La *disjonction* qui oppose à la réalisation de leur amour [des] obstacles externes ou/et internes. 3. La *conjonction* qui finalement les unit dans le bonheur ou dans la mort » : Ellen Constans, « Images de la femme dans le roman sentimental », *Belphégor. Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 8, n° 2, septembre 2009. Disponible en ligne (page consultée le 23 juin 2014) : http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47770/08_02_consta_images_fr_cont.pdf?sequence=1.

³³⁸ Voir Ellen Constans, « Roman sentimental, roman d'amour. Amour... toujours », *loc. cit.*

³³⁹ *Ibid.* De nombreux passages du *Fantôme de l'Opéra* mettent d'ailleurs en scène le flirt entre les deux amants : « Mademoiselle, répondit le jeune homme qui mit un genou en terre et déposa un ardent baiser sur la main de la diva, mademoiselle, je suis le petit enfant qui est allé ramasser votre écharpe dans la mer » (FO, p. 34).

³⁴⁰ Ellen Constans, « Images de la femme dans le roman sentimental », *loc. cit.*

rencontrent jamais face à face. Si les rendez-vous avec le premier se transforment en cauchemars, ils donnent plutôt lieu à des crises de larmes dans le second cas³⁴¹ :

À ce moment, un appel désespéré retentit : « Robert !... Robert !... »
 Nous reconnûmes la voix de Mlle Stangerson, et, à cet accent de douleur, pas un de nous ne frissonnât. Larsan lui-même, cette fois, en pâlit. Quant à M. Darzac, répondant à l'appel, il s'était déjà précipité dans la chambre... (MCJ, p. 253)

La loge de Christine est également le lieu d'une tension trouble, d'une jalousie dévorante. C'est là que Raoul découvre qu'il a un rival, un adversaire qui se présente de surcroît sous une forme évanescence et qui semble détenir un étrange pouvoir sur l'objet de son désir. Le vicomte, également freiné dans ses espoirs par une différence de classe sociale, obstacle fort répandu dans le genre³⁴², est celui à travers lequel s'exprime le mieux l'influence du roman sentimental³⁴³. L'auteur tend en effet à « glorifie[r] les souffrances [qu'il] sub[it] pour accéder au bonheur³⁴⁴ » : « Le nom sacré de son amour lui jaillit des lèvres et du cœur. Il ne put le retenir ! [...] Il jeta un regard désespéré au ciel, aux étoiles ; il heurta du poing sa poitrine en feu ; il aimait et il n'était pas aimé ! » (FO, p. 117), « De ses doigts crispés, glissés sur sa poitrine, où battait son cœur jaloux, Raoul se déchirait la chair » (FO, p. 121). Si les amours du monstre sont tristes³⁴⁵, puisqu'elles sont impossibles, il en va autant pour Raoul, qui verse, à la manière de Darzac, quelques larmes sur son affreux destin.

Même s'il récupère les figures et les thèmes d'un genre « corseté dans ses conventions formelles et de contenu³⁴⁶ », l'auteur parvient à faire preuve de créativité en ce qui concerne les obstacles qui ponctuent le parcours amoureux en utilisant les crimes perpétrés dans la « chambre close ». Ceux-ci permettent, d'une part, au criminel d'éloigner la femme du rival et, d'autre part, à Leroux de retarder la « conjonction ». La réunion des amants doit coïncider

³⁴¹ « Spectacle déchirant : Mlle Stangerson, dont le visage avait la pâleur de la mort, s'était soulevée sur sa couche, malgré les deux médecins et son père... Elle tendait des bras tremblants vers Robert Darzac sur qui Larsan et le gendarme avaient mis la main... Ses yeux étaient grands ouverts... elle voyait... elle comprenait... sa bouche sembla murmurer un mot... un mot qui expira sur ses lèvres exsangues... un mot que personne n'entendit... et elle se renversa, évanouie » (MCJ, p. 253-254). Le détective lui-même, bien qu'il soit le représentant de la froide raison, sera ému par le dévouement de Darzac à l'égard de Mathilde : « Il souffrait. J'eus pitié de lui, d'autant plus que je me rendais parfaitement compte qu'il se ferait tuer plutôt que de me dire qui était l'assassin » (MCJ, p. 214).

³⁴² Voir Ellen Constans, « Roman sentimental, roman d'amour. Amour... toujours », *loc. cit.*

³⁴³ Raoul de Chagny se comparera même à « un prince aventureux qui a franchi la limite défendue d'un conte de fées et qui ne doit plus s'étonner d'être la proie de phénomènes [...] déchaînés par amour » (FO, p. 132).

³⁴⁴ Ellen Constans, « Images de la femme dans le roman sentimental », *loc. cit.*

³⁴⁵ « Les tristes amours du monstre » (FO, p. 273).

³⁴⁶ Voir Ellen Constans, « Roman sentimental, roman d'amour. Amour... toujours », *loc. cit.*

avec le dévoilement du mystère, dans un climax où s'entremêlent pour la première fois raison et sentiments.

4.2 *La chambre nuptiale*

Les héroïnes de Gaston Leroux, qu'elles soient objets aimés ou sujets aimants, emportent donc incontestablement la « chambre close » dans leur sillage : « Portée par l'imaginaire amoureux, nourrie de références érotiques et funèbres, la chambre féminine, [...] est le lieu du secret, du lent cheminement vers le corps qui s'y est retiré³⁴⁷ ». L'espace clos, déjà considéré comme une scène de crime, se trouve ainsi au carrefour des forces antagonistes du récit, soit la raison et l'émotion.

Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, toutes les rencontres entre Mathilde et son agresseur donnent lieu à des contradictions : « Quel terrible rendez-vous est donc celui-ci ? Rendez-vous de crime ? À coup sûr, pas rendez-vous d'amour, car Mlle Stangerson adore M. Darzac, je le sais » (*MCJ*, p. 179). Si l'espace, comme le soupçonne Rouletabille, n'est rien de plus pour la victime qu'un lieu marqué par la violence, il apparaît cependant aux yeux du criminel comme étant réservé à l'amour. Le mari, désireux de regagner celle « qu'il [...] aimait toujours » (*MCJ*, p. 310), comme le fils avant lui de retrouver la mère, est irrémédiablement attiré par la « Chambre Jaune » et sa jumelle, l'appartement du Glandier :

« Mais qu'est-ce que Larsan, demanda le président, venait faire dans cette chambre ? Pourquoi a-t-il tenté d'assassiner à deux reprises Mlle Stangerson ? – Parce qu'il l'adorait, m'sieur le président... – Voilà évidemment une raison... – Oui, m'sieur, une raison péremptoire. Il était amoureux fou... et à cause de cela, et de bien d'autres choses aussi, capable de tous les crimes » (*MCJ*, p. 287).

La passion de Ballmeyer n'a ainsi d'équivalent que sa brutalité à l'endroit de Mathilde. Son intention première, qui est de faire renaître en son épouse les sentiments du passé, se transforme rapidement en tentative d'assassinat lorsqu'il est confronté à la résistance de la femme. Sa jalousie envers son rival, exacerbée par le fait que « Mlle Stangerson consentait enfin à "couronner l'inextinguible flamme de M. Robert Darzac" » (*MCJ*, p. 67) en se fiançant à lui, explique également son caractère violent : « [I]l la frappe... avec la pensée arrêtée de faire monter l'autre sur l'échafaud ! » (*MCJ*, p. 312). Tous ces passages, étant rapportés et non

³⁴⁷ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, op. cit., p. 102.

présentés au lecteur, laissent cependant planer le doute quant à la véritable nature des méfaits commis contre Mathilde³⁴⁸. L'adaptation théâtrale du roman, en offrant pour la première fois un accès direct aux événements se déroulant dans la « chambre close », propose son propre point de vue sur la question. Dans cette œuvre, où la dimension sentimentale est exacerbée au détriment du policier, Gaston Leroux substitue clairement Éros à Thanatos : « LARSAN, *ironique*. – Je souis venu pour te parler d'amour et tou ne parles que de mort... changeons de conversation...³⁴⁹ ». La treizième scène de l'acte III, pendant laquelle l'assassin pénètre dans l'appartement de Mathilde, est ainsi ponctuée de (maladroites) déclarations d'amour, le criminel cherchant en vain à reconquérir son épouse :

Ah ! comprends donc que j'ai t'ai rêvée comme ça, dans mes bras, pendant quinze ans de bagne !... car ne dis pas que tu ne m'as pas aimé !... Rappelle-toi !... Souviens-toi de nos baisers, de nos caretzé !...
*Ses mains tremblantes montent le long du visage de morte de Mathilde. Il veut l'embrasser.*³⁵⁰

Dans cette séquence, qui culmine par une tentative d'enlèvement plutôt que dans le sang³⁵¹, l'espace devient le témoin de la confrontation entre les personnages. Alors que Mathilde cherche du secours dans le décor (« *Mathilde s'est reculée un peu du côté de la cheminée, elle a jeté un coup d'œil de ce côté*³⁵² »), Larsan se meut dans la pièce comme s'il s'agissait de la sienne : « *Mathilde s'est laissée tomber sur le divan, il se glisse près d'elle*³⁵³ », « *Il se glisse davantage vers elle sur le divan, elle recule, détournant la tête*³⁵⁴ ». L'espace, tel que décrit dans les didascalies, participe de la gestuelle amoureuse et du rituel établi entre les époux en influençant directement les acteurs et en déterminant leur comportement³⁵⁵. À l'instar du roman, dans lequel les personnages et les décors s'inter-nourrissent, il existe une « continue

³⁴⁸ Selon l'un des personnages du récit – M. de Marquet – « le crime apparaît basement passionnel » (*MCJ*, p. 132), ce qui a fait dire au critique Stéphane Lojkine qu'il s'agissait d'un viol (Voir Stéphane Lojkine, *op. cit.*, p. 77). Le critique Jean-Pierre Naugrette a également avancé cette idée dans le dossier qu'il consacre au *Mystère de la chambre jaune* : « [E]lle partage un secret avec son propre agresseur : un secret ambigu, qui relève d'une sexualité où le viol, l'attentat, [...] se mêle d'une fascination pour un assassin [...] » : Jean-Pierre Naugrette, « Dossier sur *Le Mystère de la chambre jaune* », *loc. cit.*, p. 317.

³⁴⁹ Gaston Leroux, « Le Mystère de la chambre jaune », *Aventures incroyables*, *loc. cit.*, p. 1174. Dans ce passage, les particularités orthographiques simulent l'accent de l'assassin.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 1175.

³⁵¹ Voir *ibid.*, p. 1176.

³⁵² *Ibid.*, p. 1174.

³⁵³ *Ibid.*, p. 1175.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ « Enfin et surtout, elle subsiste au concept de lieu la notion de milieux, qui influent directement sur la vie des personnages, déterminent leur comportement expliquent leur caractère, leurs habitudes et leurs manies. L'homme ne peut être extrait des lieux, de l'ambiance, de l'atmosphère, dans lesquels il vit » : Denis Bablet, *op. cit.*, p. 110.

interrelation entre le décor et l'acteur, un perpétuel mouvement dynamique de l'un à l'autre, un échange vital³⁵⁶ », au sein de la pièce.

En adaptant son œuvre pour le théâtre, Gaston Leroux ne fait cependant qu'exacerber une tendance déjà à l'œuvre dans le roman lui-même. Tout comme *Le Fantôme de l'Opéra*, fréquemment transposé sur scène ou au cinéma, *Le Mystère de la chambre jaune* est « sur la voie de la *théâtralisation*³⁵⁷ », phénomène qui s'explique non seulement par le passé dramaturgique de l'auteur³⁵⁸, mais également par ses affinités avec le roman populaire. Le genre feuilletonnesque, puisqu'il convient de le préciser, mise en effet sur le dialogue puisque le « tiré à la ligne [...] tend à *transformer la phrase en réplique*³⁵⁹ ». Les romans de Leroux sont truffés de dialogues, toute action étant nécessairement racontée par un personnage³⁶⁰, auquel le narrateur cède momentanément la parole. Dans la première œuvre, c'est ainsi Sainclair, Rouletabille, Mathilde et M. de Marquet³⁶¹ qui se relaient pour relater les événements alors que Christine, Raoul, le Persan et les directeurs de l'Opéra héritent du même rôle dans le second récit. Tour à tour, ces « incorrigibles bavards³⁶² » vont s'exprimer au sujet de la « chambre close » qui, elle, demeure silencieuse : « L'obsession de la parole n'est donc aussi qu'une obsession de la parole interminable : parler c'est exister, se taire, voilà le danger³⁶³ ».

Ne pouvant révéler de lui-même ses secrets, l'espace donne plutôt à voir, puisqu'il est codifié comme le décor de théâtre. Très souvent, les protagonistes se font spectateurs, le thème

³⁵⁶ Denis Bablet, *op. cit.*, p. 113.

³⁵⁷ Jean-Claude Vareille, *Le roman populaire français (1789-1914) : idéologies et pratiques*, Limoges, PULIM/ Nuit blanche, coll. « Littératures en marge », 1994, p. 225.

³⁵⁸ Ce sont d'ailleurs les échecs répétés de Leroux au théâtre qui lui firent embrasser la carrière de romancier : voir Francis Lacassin, « Gaston Leroux et les feux de la rampe », *loc. cit.*, p. 1085.

³⁵⁹ Jean-Claude Vareille, *Le roman populaire français (1789-1914) : idéologies et pratiques*, *op. cit.*, p. 225.

³⁶⁰ « [L]es actions *passent, se manifestent prioritairement par et dans la parole des personnages* (ce qui est évidemment le cas du théâtre [...]) » : *ibid.*, p. 230. Céder la parole à ses personnages est également un héritage du genre fantastique, dont il sera question au chapitre 2 : « Comme le fait remarquer Todorov, le narrateur représenté convient le mieux au genre fantastique, car "la première personne *racontante* est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage" » : Elizabeth M. Knutson, *loc. cit.*, p. 418.

³⁶¹ M. de Marquet, quoiqu'il s'agisse d'un personnage secondaire, a intéressé quelques critiques en raison de son obsession pour le théâtre : « M. de Marquet [...] n'avait eu, toute sa vie, qu'une passion : celle de l'art dramatique » (*MCJ*, p. 52). Lui-même auteur à temps perdu (voir *MCJ*, p. 51), il avouera avoir été fasciné par le « drame du Glandier » en raison de son potentiel dramatique : « Dans sa carrière de magistrat, il ne s'était véritablement intéressé qu'aux affaires susceptibles de lui fournir au moins la matière d'un acte [...]. L'affaire de la "Chambre Jaune", par son côté inexplicable, devait séduire un esprit aussi... littéraire » (*MCJ*, p. 52). Voir à ce sujet Stéphane Lojkine, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », *loc. cit.*, p. 78.

³⁶² Jean-Claude Vareille, *Le roman populaire français (1789-1914) : idéologies et pratiques*, *op. cit.*, p. 230.

³⁶³ *Ibid.*, p. 230.

de la « vue » étant constamment réitéré dans les passages consacrés à la « chambre close ». Rouletabille et Raoul, lorsqu'ils assistent aux visites de l'assassin dans les appartements féminins, donnent l'impression qu'ils se tiennent dans les coulisses d'un théâtre : « Mes yeux, entre les rideaux, voient » (*MCJ*, p. 186), « Raoul, qui regardait prudemment, derrière son rideau, n'en pouvait croire ses yeux qui ne lui montraient rien » (*FO*, p. 129). Un tel désir de « voir », dans les romans, s'explique par une nécessaire soif de « savoir », la vue étant aussi, sinon plus, vitale à la compréhension que la parole, puisqu'elle pallie aux manques : « Ah ! voir et savoir, sans troubler le silence ! (*MCJ*, p. 179), « Il voulait voir ! Il voulait savoir !... Quelque chose lui disait qu'il allait assister à une partie du mystère et qu'il allait commencer à comprendre peut-être... » (*FO*, p. 128). En un sens, les dimensions policière et théâtrale du récit se font ici concurrence, puisque « la première vise à résoudre le mystère, la seconde à la préserver³⁶⁴ ».

En faisant de l'espace clos le lieu d'un « spectacle "oculaire"³⁶⁵ », Leroux déjoue également le principe selon lequel le récit policier « projet[te] la scène en dehors de la narration, en dehors de la sphère même de la représentation³⁶⁶ ». Dans le roman à énigme, le crime est généralement perpétré *avant* le début du récit, puisque la découverte du cadavre occupe l'incipit. La « chambre close » devient alors un espace vide d'actions, puisqu'elle porte seulement les traces d'un conflit. En y transposant un drame amoureux, Gaston Leroux la propulse également au cœur des péripéties ; espace du spectaculaire³⁶⁷, la « chambre close » n'est plus qu'un simple déclencheur, mais bien un lieu catalyseur où l'amour et la haine se marient.

C'est notamment le cas dans *Le Fantôme de l'Opéra*, dans lequel la loge de Christine et la « chambre Louis-Philippe » assistent et participent à des amours naissantes plutôt que mourantes (comme celles de Mathilde et de Ballmeyer). Dès l'avant-propos du récit, le narrateur promet à son lecteur de lui faire « [v]ivre, dans leurs plus petits détails, [des] heures de pur amour et d'effroi » (*FO*, p. 12). Dans les « chambres closes », où même les objets sont

³⁶⁴ Jean-Pierre Naugrette, « Préface au *Mystère de la chambre jaune* », *loc. cit.*, p. 14-15.

³⁶⁵ C'est plus précisément le propre du mélodrame : « Le mélodrame, pour reprendre une formule de Théophile Gautier, est un spectacle "oculaire", entièrement voué au spectaculaire : un théâtre d'action et d'acteurs » : Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 111.

³⁶⁶ Stéphane Lojkin, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », *loc. cit.*, p. 69.

³⁶⁷ « [L]e terme *mélodrame* évoque volontiers le drame passionnant et spectaculaire de l'innocence persécutée et de la vertu triomphante » : Peter Brooks, *op. cit.*, p. 38.

imprégnés des fragrances féminines³⁶⁸, la violence emprunte ainsi les voies de la passion. Le vicomte et le fantôme, qui participent d'un triangle amoureux³⁶⁹, s'y affrontent dans l'espoir de gagner le cœur de Christine :

Une idée traversa la cervelle embrasée de Raoul : Évidemment la Daaé voulait rester seule *pour lui* ! [...] Il venait de percevoir, dans la loge, *une voix d'homme*, qui disait sur une intonation singulièrement autoritaire : « Christine, il faut m'aimer ! » [...]. 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 (*FO*, p. 35).

Espace par excellence du rendez-vous galant³⁷⁰, la « chambre close » est empreinte simultanément des marques de l'amour et de la haine, de l'espoir et de la souffrance : « Ses pas l'avaient conduit dans ce lieu où il avait commencé de souffrir » (*FO*, p. 128). Dans ce passage, l'image du lieu se substitue à l'émotion ressentie, la simple présence de Raoul dans la loge suffisant à raviver sa douleur. En pénétrant dans l'espace, le vicomte se heurte également à la forme désincarnée de son rival, soit la Voix, que Christine ne peut oublier : « Ma première pensée [...] fut en même temps pour vous et pour la Voix, car vous étiez, à cette époque, les deux égales moitiés de mon cœur » (*FO*, p. 157)³⁷¹.

La quête du corps, dans ces circonstances où les hommes entrent en concurrence directe au sein de la « chambre close », se transforme nécessairement en une conquête du décor. La lutte pour l'amour de la femme se déplace vers un combat pour la maîtrise de l'espace, qui ne saurait contenir trois cœurs à la fois : « Si vous ne l'aimiez pas, vous ne craindriez pas de vous

³⁶⁸ « [I] ne songea même point à dérober un ruban qui lui eût apporté le parfum de celle qu'il aimait » (*FO*, p. 37).

³⁶⁹ *Le Mystère de la chambre jaune* mettait également en scène un triangle amoureux à travers les figures de Mathilde, Ballmeyer et Darzac.

³⁷⁰ Les rencontres entre Christine et Raoul (« Ceci se passait l'après-midi, dans la loge de la chanteuse où elle lui [Raoul] donnait tous ses rendez-vous et où ils s'amusaient à de véritables dînettes autour de trois biscuits » [*FO*, p. 141]), se déroulent ainsi dans la loge, tout comme celles avec Erik : « Le lendemain, reprit Christine avec un profond soupir, je revins dans ma loge toute pensive. La Voix y était. Ô mon ami ! Elle me parla avec une grande tristesse. Elle me déclara tout net que, si je devais donner mon cœur sur la terre, elle n'avait plus, elle, la Voix, qu'à remonter au ciel » (*FO*, p. 155).

³⁷¹ La femme, à un point du récit, sera d'ailleurs fiancée à ces « deux moitiés de [s]on cœur » (à l'instar de Mathilde Stangerson, qui était fiancée à Darzac tout en étant mariée à Ballmeyer) : « [J]e lui avais répondu que [...] j'étais devenu par cela même, et de sa bonne volonté, son fiancé et qu'elle n'avait pas besoin de deux fiancés » (*FO*, p. 326). Tout en arborant à son doigt l'anneau d'or du fantôme, symbole des aspirations matrimoniales de ce dernier (voir *FO*, p. 135), Christine propose à Raoul de s'unir en secret (voir *FO*, p. 140). Ces actions contradictoires s'expliquent par leur caractère illusoire. Comme dans la « chambre Louis-Philippe », où elle *jouait* la petite épouse, la chanteuse se contente de simuler son mariage avec Raoul : « Nous allons jouer au futur petit mari et à la future petite femme ! » (*FO*, p. 140). Rapidement piégée à son propre jeu, elle trouvera refuge dans l'espace même qui l'a faite prisonnière.

trouver, dans votre loge, seule avec lui et avec moi ! » (*FO*, p. 156). En remplaçant quelques références à l'être aimé par des renvois à la « chambre close » (« le gouffre où tout son désir tend... » [*FO*, p. 200]), Gaston Leroux fait du lieu le nouvel objet du désir masculin :

Leroux ne peut témoigner du grand désordre des corps amoureux qu'en euphémisant et en déplaçant ce désordre de l'être vers l'objet, du corps vers le décor ; la loge de Christine, épice de convergences érotiques et heuristiques, en est plus que l'exemple, l'archétype.³⁷²

En conduisant Christine dans l'univers où il est roi et maître, le personnage du fantôme prouve qu'il comprend, mieux que quiconque³⁷³, l'importance de ces voies de passage entre l'être et son milieu : « Je lui demandai pourquoi, puisqu'il m'aimait, il n'avait point trouvé d'autre moyen de me le faire savoir que de m'entraîner avec lui et de m'enfermer dans la terre ! » (*FO*, p. 169). L'amour impossible qui l'unit à la femme ne saurait en effet se réaliser ailleurs que dans les souterrains de l'Opéra, cet univers factice où « [c]e qui apparaît comme réel est faux, ce qui est faux (le fantôme) est en fait existant³⁷⁴ ». En qualifiant l'espace de « chambre des fiançailles » (*FO*, p. 313), au moment même où il découvre « que l'on peut tuer par amour³⁷⁵ » (« – Il vous aime donc bien ? – Jusqu'au crime ! » [*FO*, p. 164]), Erik tente à nouveau de déguiser la véritable nature de l'espace ; son île souterraine n'étant, en réalité, qu'une vaste *scène* tragique où le crime devient un spectacle. En s'échangeant finalement un chaste baiser³⁷⁶ au sein de la « chambre close », la femme fatale et son amant démoniaque (« Demon Lover³⁷⁷ ») couronnent, par un geste scellant leur « infernal amour » (*FO*, p. 317), un phénomène qui traverse le récit de la première à la dernière page, soit celui de la « coprésence des contraires³⁷⁸ ».

³⁷² Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscur clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, op. cit., p. 41.

³⁷³ Raoul, contrairement à son rival, ne parviendra jamais à asseoir son emprise sur l'espace. Christine elle-même, qui détient le pouvoir d'accorder ou de refuser l'accès à sa loge, lui fera ainsi obstacle, craignant une confrontation avec le fantôme : « Elle étendit d'un geste tragique ses deux bras, qui mirent une barrière de chair blanche sur la porte. "Au nom de notre amour Raoul, vous ne passerez pas !..." » (*FO*, p. 125). La volonté de la femme s'accorde ici à la clôture de l'espace, corps et décor formant autant d'entraves complémentaires aux aspirations du vicomte.

³⁷⁴ Jean Roudaut, *loc. cit.*, p. 84.

³⁷⁵ Daniel Couégnas, « Structures et thèmes de l'énigme dans *Les Aventures de Rouletabille* », *loc. cit.*, p. 126.

³⁷⁶ « [J]e l'ai [...] embrassée, comme ça... sur le front...! Ah ! que c'est bon, dagora, d'embrasser quelqu'un ! » (*FO*, p. 328).

³⁷⁷ Harriet Hawkins, « Some Parables of a Woman's Talent : Angels of music, demon lovers and red shoes », *Classics and Trash : Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres*, Toronto/Buffalo, University of Toronto Press, coll. « Theory/culture series », 1990, p. 49.

³⁷⁸ Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscur clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, op. cit., p. 56.

De la scène de crime à la chambre nuptiale, les lieux clos qui accueillent Mathilde et Christine semblent dotés d'un terrible pouvoir de séduction. Espaces aimantés³⁷⁹, ils attirent ainsi à eux les corps aimants comme les figures aimées, et permettent par le fait même à l'auteur de déplacer l'une des questions fondamentales du récit à énigme, le célèbre « Qui a tué ?³⁸⁰ » se mutant, chez lui, en un « Qui a aimé ? ».

Enivrante et séduisante, la « chambre close » chez Leroux ne se contente pas de défier les lois de la raison, puisqu'elle mène également à la ruine tous ceux qui osent s'en approcher. Voilà ce qui la rend si dangereuse, bien plus que chez les prédécesseurs. Les détectives, s'ils savent résister aux attaques menées contre leur esprit, ce qu'ont prouvé les héros de Poe et de Conan Doyle, sont en effet bien plus démunis quand il s'agit de protéger leur cœur. Incapables de comprendre l'espace par la simple logique, ils se retrouvent à leur tour prisonniers de ses murs. La victime n'est ainsi pas toujours celle que l'on croit ; en franchissant le seuil de cette « chambre fatale » (*MCJ*, p. 150), ce sont les personnages masculins et le lecteur qui en deviennent les victimes alors que la femme, elle, se fait criminelle. L'espace devient ici le lieu d'un renversement, puisqu'il appelle les personnages à s'échanger leur rôle.

En choisissant d'articuler ses romans autour de femmes vivantes, alors que les ancêtres s'attachaient plutôt à des « belles mortes », Gaston Leroux permet à la scène du crime, autrefois lieu de l'absence, entièrement rejetée vers le passé, de s'emplier d'une présence effective. Son caractère mortifère peut ainsi être réactualisé à tout instant, même après le crime initial, ce que montre bien l'auteur en multipliant les attaques contre ses personnages. Jadis consacrée à l'ordre, puisqu'elle pouvait être maîtrisée et contrôlée, la « chambre close » est alors occupée par le désordre³⁸¹. L'inscription d'un enjeu passionnel au sein des récits vient en effet brouiller les règles du jeu : « La passion est vue par les autorités morales et sociales [...] et par l'idéologie dominante comme désordre, trouble psychologique et psychique qui menace/risque de menacer l'ordre familial et social³⁸² ».

Enfin, en faisant trôner au sein de la « chambre close » la figure de la « femme fatale », corps féminin désirant, l'auteur en fait aussi un espace à double tranchant. Au début des récits,

³⁷⁹ Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscur clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 25.

³⁸⁰ J'emprunte cette expression au titre d'un ouvrage de Pierre Bayard (*Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Minuit, 1998).

³⁸¹ Voir Yves Reuter, *op. cit.*, p. 46.

³⁸² Voir Ellen Constans, « Images de la femme dans le roman sentimental », *loc. cit.*

alors que Mathilde et Christine apparaissent sous les traits de la prêtresse domestique, leur vertu les élevait au rang de victimes innocentes. Or, au fil des pages, la sexualité féminine devient de plus en plus menaçante. Dangereuse, il faut alors l'enfermer, puisqu'il s'agit là du seul moyen de prémunir les hommes contre son étourdissant parfum. Dissimulée sous le masque de l'ange, la tentatrice doit ainsi être mise en quarantaine, tenue à l'écart d'un monde dont elle bouleverse l'ordre : « [La femme] attend sa proie dans l'ombre, avec une tranquillité proprement divine³⁸³ ».

Les « chambres closes », en s'attaquant à ce qui leur est extérieur, prouvent qu'elles sont douées d'une part d'autonomie qui leur permet d'influencer directement l'intrigue. L'*ouverture* de ces espaces, qui devraient par nature être *fermés*, plonge en effet les personnages « dans un enfer sans mesure³⁸⁴ » dès le début des récits. Tels ces coffres truqués utilisés par les magiciens, le château du Glandier et le Palais Garnier respirent une énergie mystérieuse, abritent une force destructrice capable d'emporter, d'un même souffle, hommes et femmes, bons et méchants, détective et lecteur.

Comme au théâtre, ce genre qu'affectionnait tant Gaston Leroux³⁸⁵, le décor influence ainsi directement les corps : « [L]es épreuves sont nombreuses et dangereuses et parfois les chambres se font tombes, se refermant non pas sur la vie, mais sur la raison ou sur l'espérance ou sur le génie de ces femmes³⁸⁶ ». Alors que les protagonistes féminines arborent successivement (et parfois simultanément) les masques de la fille et de la mère, de la victime et de la complice, de l'Ange du foyer et de la tentatrice, les « chambres closes » se dotent de nouveaux titres ; elles deviennent refuge et prison, loge et laboratoire, scène de crime et lieu de l'amour.

L'énergie de la « chambre close », si elle ensorcelle d'abord la femme qui y repose, s'étend rapidement au-delà de ses murs. Un tel mouvement rend compte de la manière dont le

³⁸³ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 17-18.

³⁸⁴ Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscurité" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 14.

³⁸⁵ « Le journalisme était pour lui [Leroux] tout à la fois un moyen de survivre, de satisfaire ses curiosités et surtout d'engranger les ingrédients nécessaires pour accomplir ce qu'il croyait être sa véritable vocation : auteur dramatique » : Francis Lacassin, « Gaston Leroux et les feux de la rampe », *loc. cit.*, p. 1085.

³⁸⁶ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 104.

privé, chez Leroux, empiète progressivement sur le public, en grugeant l'espace qui lui appartient pour repousser ses propres frontières. Concrètement, ce phénomène s'incarne à travers l'exploitation de divers genres littéraires, consacrés à la raison ou à l'émotion. Les genres axés sur la passion, comme le mélodrame et le roman sentimental, ainsi qu'une forme plus intime d'expression, soit la correspondance, cohabitent avec le discours scientifique, historique et le roman policier, dont les visées explicatives sont tournées vers le lecteur. Les premiers, en occupant le terrain ordinairement réservé aux seconds, permettent à Leroux d'exacerber une contradiction qui se trouve au cœur même de la fiction policière³⁸⁷. Tout en aspirant à une forme d'objectivité et en prétendant réduire tout indice, toute trace sensible à des données analysables et quantifiables, le roman à énigme se consacre à « la vie intime, voire secrète des personnages³⁸⁸ ». Il invite son lecteur à poser un « regard indiscret sur la vie des autres³⁸⁹ », à s'immiscer dans le particulier. En s'intéressant ainsi au « cercle intime [et à] ses pratiques (la famille, la maison, la sexualité)³⁹⁰ », le récit policier porte sur le devant de la scène le microscopique³⁹¹. La « chambre close », en tant que micro-espace réservé par nature à l'intimité, est en quelque sorte emblématique de cette focalisation extrême sur la sphère privée, focalisation qui « a pour effet de réaffirmer l'autonomie et les limites de cette sphère [tout en] signalant les dangers qu'il y aurait à soulever le voile³⁹² ». De ces dangers, incarnés par la peur de voir surgir de la « chambre close » des fantômes du passé, des forces qu'on croyait avoir maîtrisées, il sera question au chapitre 2, intitulé « Les boîtes de Pandore ».

³⁸⁷ Jacques Dubois, « Naissance du récit policier », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 60, nov. 1985, p. 54.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*, p. 54-55.

CHAPITRE II

Les boîtes de Pandore

L'espace de la « chambre close », en regard du singulier alliage qu'il forme avec le corps et l'esprit féminins, se présente d'abord au lecteur du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra* comme un objet de curiosité et de savoir, sa « matérialité » générant une part de « textualité » au sein des récits. Le mystère qui l'entoure, en lui conférant un caractère énigmatique, fait de lui un lieu incertain : suspendu entre le temps (ici/ailleurs) et l'espace (présent/passé), la réalité et l'imaginaire, la vie et la mort, il est d'autant plus susceptible de nourrir le suspense.

Cette énergie inquiétante, libérée dès l'instant où les protagonistes masculins forcent l'accès de la « chambre close »³⁹³, lui confère d'ailleurs les allures d'une boîte de Pandore. Mathilde et Christine, terrées au fond de cette boîte, en sont délivrées en même temps que les maux qui s'y cachent. Sous le coup de ces grands malheurs – qui en de rares occasions se transforment en grandes joies³⁹⁴ –, tous les personnages, sans distinction ni restriction aucunes, sont emportés par une tempête vertigineuse ; alors que certains font l'expérience du chagrin et de la souffrance, d'autres se retrouvent enchaînés à une passion criminelle et quelques-uns, enfin, sombrent dans la folie. L'espace se transforme ainsi en un enfer où les personnages ne cessent de descendre, comme ces malheureux qui s'aventurent dans les souterrains du Palais Garnier : « Satan vient des dessous, de même qu'il s'y enfonce. Les lumières de l'enfer s'en échappent, les chœurs des démons y prennent place » (*FO*, p. 247). Chez Gaston Leroux, hommes et femmes sont confrontés aux frontières mouvantes de l'espace, tour à tour palpables et désincarnées.

De façon à faire planer une aura de mystère sur ses espaces, le romancier a recours à l'illusion, qu'il emprunte au gothique et au fantastique, ainsi qu'à une part de spectaculaire,

³⁹³ L'ouverture de la « chambre close » est provoquée par la perpétuation du crime. Le criminel, en transformant un appartement privé en une « scène de crime », attire en effet l'attention du détective et du lecteur sur cet espace.

³⁹⁴ Certains personnages bénéficieront de l'ouverture du lieu clos. Cela permet par exemple de réunir Mathilde et son fils disparu ainsi que Christine et son père décédé, qui s'incarne sous la forme, trompeuse certes, de la « Voix ».

héritée du feuilleton ; l'espace, dans ces circonstances, devient alors synonyme d'aliénation et de dégénérescence et, en se refermant sur les personnages, se fait prison, labyrinthe ou tombe.

1. La chambre mentale

1.1 *L'espace horla*³⁹⁵

Les frontières de la « chambre close », aussi troubles que ces lignes peintes à l'aquarelle et qui, une fois baignées d'eau, se confondent, s'estompent, deviennent indistinctes, appartiennent en partie au domaine de la pensée. C'est ce qui explique qu'il est aussi difficile d'en tracer les contours, d'en repérer les limites. À l'instar du détective, qui demande aux indices sensibles « *d'entrer dans le cercle qu'avait dessiné [s]a raison* » (MCJ, p. 201) et qui se retire ainsi dans un espace psychique afin de mettre de l'ordre dans ses idées, un « cercle magique [...] entoure la femme³⁹⁶ », un cercle vicieux qui semble contenir, comme chez les sorcières, les forces destructrices de l'univers. Mathilde et Christine érigent en effet autour d'elles des murs faits de matériaux évanescents et dont l'architecture correspond à une sorte de « chambre mentale ».

Le critique Stéphane Lojkine a d'ailleurs relevé cette correspondance entre la « chambre matérielle du crime³⁹⁷ » et la « chambre de l'esprit³⁹⁸ » en se contentant, cependant, de l'associer, dans une perspective psychanalytique, aux personnages masculins : « Le cerveau de Rouletabille devient alors le lieu où s'explique et, par là, se rejoue le viol de Mlle Stangerson, identifiant le cercle de la raison au sexe de la mère³⁹⁹ ». Une telle hypothèse évince malheureusement l'esprit féminin de l'équation au profit du corps. En m'employant à inclure la pensée de Mathilde et de Christine dans mon analyse, je tenterai de montrer comment « la véritable aventure est mentale et non plus physique⁴⁰⁰ » chez Gaston Leroux, certains

³⁹⁵ Nathalie Prince, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotopologie" du fantastique fin-de-siècle », *loc. cit.*, p. 434.

³⁹⁶ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 197.

³⁹⁷ Stéphane Lojkine, « Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux », *loc. cit.*, p. 186.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ Stéphane Lojkine, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », *loc. cit.*, p. 80.

⁴⁰⁰ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 164.

« évènements n'ad[venant] plus que dans la chambre de l'esprit⁴⁰¹ ». Si le décor tend à s'anthropomorphiser, c'est non seulement par sa relation au corps féminin, telle qu'elle fut décrite au premier chapitre, mais également par les rapports qu'il entretient avec la tête des protagonistes, tête que ces dernières semblent parfois condamnées à perdre.

La prédilection des femmes pour les espaces clos, qui permet une forme de repli sur soi, s'explique en partie par la peur qui les tenaille. En s'isolant, Mathilde et Christine imitent les personnages des romans fantastiques, qui « s'installent dans une manière de maison close, de temple secret, et s'affranchissent du monde en donnant un tour de clé derrière eux⁴⁰² ». À leur angoisse première, associée au surgissement du crime, s'ajoute une crainte seconde dans les récits, liée cette fois à la répétition, à la réapparition de la violence. La *réalité* de l'assassinat ou de l'enlèvement se confond ainsi avec sa *virtualité*, l'esprit féminin générant une part des frayeurs qui le retiennent prisonnier dans une chambre forte : « [L]a virtualité du raisonnement est la virtualité même du dispositif de la chambre ; la brutalité de la chambre est à la fois brutalité du crime et brutalité de l'esprit⁴⁰³ ». Depuis l'incident de la « Chambre Jaune », Mathilde Stangerson est hantée⁴⁰⁴, à tous moments du jour et de la nuit, par le souvenir de l'affreux attentat auquel elle fut confrontée : « Elle a, depuis la nuit criminelle, des craintes, des peurs soudaines fort compréhensibles » (*MCJ*, p. 193). L'espace, en rappelant perpétuellement à la femme les violences subies, permet ici de « raviver certaines peurs viscérales⁴⁰⁵ ». C'est ainsi lui qui est en partie à l'origine de l'angoisse⁴⁰⁶ ressentie par Mathilde, comme s'il se substituait au criminel. À l'aide de la « chambre close », Leroux développe, à l'instar des auteurs fantastiques du XIX^e siècle, une « conception anthropomorphe du lieu, centre de phénomènes étranges, menaçants, parfois même criminels⁴⁰⁷ ». Pour le critique Marc Lits, l'espace emblématique du roman policier est en quelque sorte un avatar du lieu de prédilection du genre fantastique : « Le cadre ordinaire du

⁴⁰¹ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁰² Nathalie Prince, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotopologie" du fantastique fin-de-siècle », *loc. cit.*, p. 432.

⁴⁰³ Stéphane Lojkine, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », *loc. cit.*, p. 73.

⁴⁰⁴ La moindre mention du drame suffit à la replonger dans son effroi, voire à provoquer une réaction physique : « Ah ! comme la malheureuse tremble... Elle tremble au récit fantastique que son père lui fait » (*MCJ*, p. 194).

⁴⁰⁵ Valérie Triter, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2001, p. 55.

⁴⁰⁶ Voir Fabienne Claire Caland, « Partition, répartition et fonctions de l'espace dans la littérature fantastique », *Littérature et espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2001, p. 455.

⁴⁰⁷ Valérie Triter, *op. cit.*, p. 56.

conte fantastique est un local hanté par un fantôme ; le problème policier le plus commun est celui de la chambre close enveloppée de mystère⁴⁰⁸ ».

Associée aux thématiques de la claustration, de l'enfermement et de la persécution⁴⁰⁹, la « chambre close » entretenait d'ailleurs dès ses débuts des liens avec le récit surnaturel⁴¹⁰. Les affinités avec ce genre sont soulignées par Leroux⁴¹¹, qui rappelle sans cesse à son lecteur le caractère extraordinaire du drame du Glandier, à l'aide d'expressions telles que « crime surnaturel » (*MCJ*, p. 35), « Incroyable, insondable, inexplicable affaire » (*MCJ*, p. 54), « mystère du diable » (*MCJ*, p. 85), « fantastique astuce de l'assassin » (*MCJ*, p. 187).

Prisonnière d'un espace qui « dépasse toute imagination » (*MCJ*, p. 39), Mathilde échoue à le faire entrer à l'intérieur des limites que lui indique son esprit scientifique. Peu à peu, elle succombe à son pouvoir « maléfique [et] délétère⁴¹² » qui la paralyse au point de la plonger dans le mutisme. Après la terreur, c'est le silence qui s'empare ainsi de l'héroïne du *Mystère de la chambre jaune* et qui en fait une « femme invisible et muette » (*MCJ*, p. 195). En ce sens, si l'angoisse permet d'ériger le premier mur de la « chambre mentale », c'est sur la base de la parole, ou plutôt de l'absence de parole, que se construit le second : « [J]e la vois enfin, chez elle, dans sa chambre, dans cette chambre où elle n'a pas voulu me recevoir... dans cette chambre où elle se tait, où elle continue de se taire » (*MCJ*, p. 195). Selon Jean-Pierre Naugrette, l'énigme repose en partie sur « le mutisme de la victime, qui s'enferme à la fois dans sa chambre et son silence⁴¹³ ». En se refusant catégoriquement à dévoiler au

⁴⁰⁸ Marc Lits, *op. cit.*, p. 129-130.

⁴⁰⁹ Voir Françoise Dupeyron-Lafay, « Le gothique urbain dans *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) de Thomas de Quincey et *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson », *Poétiques de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, textes réunis par Françoise Dupeyron-Lafay et Arnaud Huftier, Paris, Michel Houdiard Éditeur/Centre d'études et de recherche sur les littératures de l'imaginaire, 2007, p. 153.

⁴¹⁰ Voir Marc Lits, *op. cit.*, p. 129.

⁴¹¹ Chaque attaque commise contre Mathilde est même ponctuée par le « cri de la "Bête du Bon Dieu" » (*MCJ*, p. 36) en provenance du parc du Glandier. Autour du pavillon où se trouve la « Chambre Jaune », certains personnages prétendent avoir entendu des « bruits insolites » (*MCJ*, p. 103) et avoir vu « deux ombres qui tournaient autour de l'étang » (*MCJ*, p. 103). Tous ces petits détails accentuent l'atmosphère fantastique qui plane autour du crime. Éventuellement, le détective fournira une explication logique à ces phénomènes, ce qui permettra d'affirmer la prépondérance du genre policier sur le fantastique : « Le fantastique est le lieu même de l'ambiguïté, de la non-solution, de la foi superstitieuse, alors que le récit d'énigme criminelle tendra tous ses efforts vers la résolution de cette énigme, vers l'explication finale » : Marc Lits, *op. cit.*, p. 130.

⁴¹² Françoise Dupeyron-Lafay, *loc. cit.*, p. 153.

⁴¹³ Jean-Pierre Naugrette, « Préface au *Mystère de la chambre jaune* », *loc. cit.*, p. 21.

détective ce qu'elle sait⁴¹⁴, Mathilde nuit à la seule personne – en dehors d'elle-même – qui saurait la sauver et elle se sépare ainsi d'une possible guérison : « Elle nous regarde maintenant... mais de loin... comme si nous n'étions pas dans sa chambre » (*MCJ*, p. 195). Impuissante par rapport à cette terreur, Mlle Stangerson ne peut qu'assister à la rapide progression des ténèbres au sein de son esprit, celles-ci se substituant aux lumières de la science.

De façon à combattre cette terreur qui emplit ses pensées, l'héroïne du *Fantôme de l'Opéra* adopte une attitude différente de celle de Mathilde. Plutôt que de se terrer dans sa loge, elle trouve refuge sur le toit de l'Opéra en compagnie de son amant, croyant que l'ombre terrifiante du fantôme ne saurait la poursuivre jusque-là :

Et cependant, ici, nous ne courons aucun danger ; nous sommes chez nous, chez moi, dans le ciel, en plein air, en plein jour. 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 jour... (*FO*, p. 151).

Bien qu'elles soient nées dans la loge, les craintes de la chanteuse se sont ensuite déplacées vers son esprit, ce qui rend vaine toute tentative de fuite. Sa peur, mieux qu'Erik dont elle est le substitut, peut ainsi la pourchasser dans des espaces aussi opposés, sur le plan géographique, que les dessus et les dessous.

La troisième aquarelle d'André Castaigne⁴¹⁵, consacrée à cette scène d'évasion dans les hauteurs, témoigne à son tour du caractère intrinsèquement psychologique de l'épouvante. Christine et Raoul y apparaissent enlacés au pied d'une immense statue qui occupe la majeure partie de l'image, alors qu'à l'horizon serpente la Seine, peinte en plongée sous les reflets du soleil couchant. Perché tel un oiseau de mauvais augure, le fantôme observe le couple d'un œil menaçant, cerclé de noir :

L'émotion qui les étreignait était telle qu'ils ne virent point, ou plutôt qu'ils ne sentirent point se déplacer, à quelques pas d'eux, l'ombre rampante de deux grandes ailes noires qui se rapprocha, au ras des toits, si près, si près d'eux, qu'elle eût pu, en se refermant sur eux, les étouffer... (*FO*, p. 154).

L'« ombre rampante », telle que définie dans le passage précédent, semble porteuse d'une dimension allégorique ; la peur, de la même façon que cette forme, peut en effet étouffer les

⁴¹⁴ Rouletabille est obsédé par ce silence, comme en témoignent les trois passages suivants : « J'écoute. Rien ! Aucun bruit, pas même celui d'une respiration. Ah ! savoir ce qui se passe dans le silence qui est derrière cette porte ! » (*MCJ*, p. 178), « Ah ! savoir ce qui se passe dans cette chambre !... connaître le silence de cette chambre ! » (*MCJ*, p. 180).

⁴¹⁵ Voir Annexe C, illustration 3.

personnages tout en demeurant imperceptible. Dans la représentation picturale, Christine tourne son regard – contrairement à Raoul et à Erik – vers le spectateur, en l’invitant ainsi à partager son effroi. L’illustrateur mise ici sur le détail qui, comme dans le genre fantastique, inquiète et « constitu[e] la fissure par où s’introdui[t] la peur, l’étrange⁴¹⁶ ». Les yeux effrayés de la femme, plus que le décor lui-même, suffisent à créer une atmosphère inquiétante, l’horreur jaillissant ici de l’intériorité du personnage plus que des objets figurés⁴¹⁷.

Après s’être vu confier le rôle de refuge, de chez-soi, le château du Glandier et le Palais Garnier s’écartent progressivement de leur fonction première en flirtant avec l’illusion. Dans cette mesure, Leroux ne tarde pas à introduire une brèche au sein de l’espace réglé de la maison, à le rendre étranger à l’Ange du foyer lui-même. En insistant d’entrée de jeu sur la domestication de l’espace à l’aide de la figure de la « petite épouse », l’auteur préparait le terrain pour le renversement qui allait suivre. Dans *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Fantôme de l’Opéra*, l’« intérieur chéri, [...] apprêté⁴¹⁸ » est constamment violenté ; des crimes qui défient la logique s’y commettent contre la personne même qu’il est chargé de protéger, la femme. Cette violence, qui représente une « intrusion sauvage [d’]altérité⁴¹⁹ », provoque un malaise au sein du lieu clos : « [L]’espace domestique est devenu un espace sauvage, l’intime est devenu étranger. Ce qui est géographiquement le plus proche devient le plus angoissant⁴²⁰ ».

Le basculement vers l’étrange, capable d’aliéner la femme à ce qui lui est familier, est une manière pour Leroux d’accentuer la tension au sein de ses récits. L’auteur joue ainsi sur la sensibilité du lecteur, en provoquant chez lui l’effroi et la terreur. De la même façon, les protagonistes vivent une expérience subjective marquée par la peur. Mathilde et Christine ne

⁴¹⁶ Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 183.

⁴¹⁷ Cette bataille contre la raison est d’autant plus palpable au sein du *Parfum de la dame en noir*, Mathilde y étant confrontée à la « résurrection continuelle et surnaturelle d’un Larsan qui n’exist[e] que dans son cerveau malade » (*PDN*, p. 82). Tout au long du récit, elle deviendra ainsi la victime de son propre esprit : « Elle criaît déjà : "Au secours !" au secours contre elle, *contre sa pensée !...* » (*PDN*, p. 259). Comme dans le genre fantastique, « la peur naît en l’absence de tout objet effrayant et sans réelle cause objective » : Nathalie Prince, « Per retro : la littérature fantastique des années 1880-1900 », *Petit musée des horreurs : nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. XVI.

⁴¹⁸ Voir Nathalie Prince, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotologie" du fantastique fin-de-siècle », *loc. cit.*, p. 437.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 437. Le genre fantastique est d’ailleurs « conçu comme l’apparition, le surgissent de faits surnaturels au sein de la réalité quotidienne, [il] accentue l’étrangeté du monde extérieur » : Nathalie Prince, « Per retro : la littérature fantastique des années 1880-1900 », *loc. cit.*, p. XVI.

réagissent cependant pas d'une manière identique face au surgissement du surnaturel ; alors que la première semble démunie face à ce qui contrevient à la logique, la seconde agit concrètement dans l'espoir d'échapper à ses frayeurs. La fuite de Christine vers les hauteurs, évoquée précédemment, n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'attitude du narrateur du *Horla* de Guy de Maupassant. Terrassé par l'« inquiétante étrangeté⁴²¹ » qui a gagné sa demeure, ce dernier se rend au Mont-Saint-Michel, puis à Paris et à Rouen, afin de ne pas perdre la tête. La cantatrice aura le même réflexe lorsque, pour échapper à une manifestation surnaturelle, elle succombera à l'appel de l'ailleurs : « "Plus haut, dit-elle seulement...encore plus haut !..." Et elle l'entraîna vers les sommets ! » (*FO*, p. 148), « Bientôt, nous irons plus loin et plus vite que les nuages, au bout du monde » (*FO*, p. 149). La réflexion des personnages est simple ; puisque l'apparition, l'inadmissible s'insinue dans le lieu clos⁴²², il suffit de gagner un vaste espace pour y résister. Comme Christine, selon laquelle « on ne connaît que sur les toits la vie libre⁴²³ », le héros du *Horla* se compare à « un prisonnier qui trouve ouverte, par hasard, la porte de son cachot⁴²⁴ » lorsqu'il s'enfuit loin, très loin de l'« Être Invisible et Redoutable⁴²⁵ » qui le hante. Gaston Leroux rendra d'ailleurs hommage à la créature de Maupassant en disant, au sujet du fantôme de l'Opéra⁴²⁶ : « [T]out mon être se tendit vers l'Invisible, *l'invisible qui nous jouait de la musique* » (*FO*, p. 84). En regard des similitudes entre les deux textes quant à l'exploitation de l'espace, il serait ainsi possible d'affirmer que la « chambre close », dans *Le Fantôme de l'Opéra*, est utilisée tel un « espace horla⁴²⁷ », puisqu'elle « tend à devenir *le monstre lui-même*⁴²⁸ ».

Entre « ordre moral [et] ordre matériel » (*M CJ*, p. 98), refuge et prison, l'espace de la « chambre close » apparaît véritablement comme un seuil au sein des récits ; en s'y engouffrant, les personnages risquent constamment de basculer vers un univers imaginaire, là où les événements acquièrent parfois une dimension onirique. À la merci de leurs propres

⁴²¹ Nathalie Prince, « Per retro : la littérature fantastique des années 1880-1900 », *loc. cit.*, p. XVII.

⁴²² Voir *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, *op. cit.*, p. 299.

⁴²³ Jean Roudaut, *loc. cit.*, p. 84.

⁴²⁴ Guy de Maupassant, « Le Horla (2) », *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, GF Flammarion, 1984 [1897], p. 73.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁴²⁶ « Il pensait moins à Christine qu'*autour* de Christine, et cet "autour" était si diffus, si nébuleux, si insaisissable, qu'il en éprouvait un très curieux et très angoissant malaise » (*FO*, p. 81).

⁴²⁷ Nathalie Prince, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotopologie" du fantastique fin-de-siècle », *loc. cit.*, p. 434.

⁴²⁸ Jean Fabre cité dans *ibid.*, p. 439.

sens, qui envoient des signaux aussi contradictoires que déroutants, les femmes sont bien souvent victimes d'hallucinations. Afin de comprendre la fuite de l'assassin hors de la « Chambre Jaune », Rouletabille doit ainsi inclure certaines de ces chimères, nées de l'esprit féminin, dans le processus d'élucidation. Grâce au « détail de trop » (le cheveu de Mlle Stangerson), le détective avance l'hypothèse suivante, destinée à bouleverser les fondations de l'espace :

Ceci, monsieur le président, est un cheveu, un cheveu blond maculé de sang, un cheveu de Mlle Stangerson... Je l'ai trouvé collé à l'un des coins de marbre de la table de nuit renversée... Ce coin de marbre était lui-même maculé de sang. Oh ! un petit carré rouge de rien du tout ! Mais fort important ! car il m'apprenait, ce petit carré de sang, qu'en se levant, affolé, de son lit, Mlle Stangerson était tombée de tout son haut et fort brutalement sur ce coin de marbre qui l'avait blessée à la tempe, et qui avait retenu ce cheveu [...] » (MCJ, p. 296).

En indiquant au détective que la blessure de la femme est de nature accidentelle – celle-ci s'étant blessée au moment de sa chute –, le cheveu rend compte d'une donnée cruciale : la victime, *pendant* la fermeture de l'espace, était seule. Rouletabille en déduit ainsi que le réveil brutal de Mlle Stangerson et les horribles cris entendus par les témoins au moment du drame n'ont pu être provoqués que par un cauchemar : « Quant aux cris d'abord : du moment où il n'y a pas d'assassin dans la chambre, *il y avait forcément cauchemar dans la chambre !* » (MCJ, p. 295). Dispositif répandu du fantastique, le rêve est un phénomène par lequel certaines images s'imposent à l'esprit au point « où la réalité se dissout, disparaît, submergée, pendant qu'à sa place le songe acquiert l'écrasante solidité de la matière⁴²⁹ ». En perdant contact avec la réalité, la raison du personnage est nécessairement altérée. En substituant la présence concrète du criminel par sa manifestation imaginaire, l'esprit de Mathilde en vient ainsi à remplacer l'espace concret de la « chambre close » par un espace inventé, existant uniquement dans l'univers du songe : « Mlle Stangerson s'est endormie, hantée par l'abominable scène de l'après-midi... elle rêve... le cauchemar précise ses images rouges... elle revoit l'assassin qui se précipite sur elle » (MCJ, p. 295). En prenant forme dans la tête de Mathilde, ses illusions mènent à la « ruine [de son] édifice rationnel » (MCJ, p. 192), les certitudes scientifiques qui peuplaient son esprit étant remplacées par une série d'incertitudes grâce auxquelles la réalité côtoie constamment la fiction : « Cauchemar, coup de revolver... Mlle Stangerson, dans un état moral affreux, est réveillée » (MCJ, p. 295).

⁴²⁹ *Dictionnaire des genres et des notions littéraires, op. cit.*, p. 304.

La logique est également assiégée dans *Le Fantôme de l'Opéra*, le décor théâtral du Palais Garnier et le caractère superstitieux de Christine Daaé suffisant à gorger son esprit de nombreuses fantasmagories. En la rendant vulnérable aux influences extérieures⁴³⁰, son « âme tendre et crédule [et] l'éducation primitive qui avait entouré ses jeunes années d'un cercle de légendes » (*FO*, p. 110) piègent la chanteuse plus souvent que l'espace lui-même. Comme le constate le vicomte de Chagny, c'est en effet la cantatrice qui confère au fantôme – et à l'espace par extension – son pouvoir de séduction : « 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 stupide » (*FO*, p. 114 ; je souligne). Contrairement à Mathilde, dont l'esprit était bercé à l'occasion par le rêve, Christine garde cependant toujours contact avec la réalité, même s'il s'agit d'une réalité déformée par le miroir de l'étrange : « Eh ! pauvre ami, je ne rêvais pas ! Je me trouvais hors de ma loge sans savoir comment ! » (*FO*, p. 158). En étant ainsi persuadée que le surnaturel fait partie intégrante de l'univers qui l'entoure, la jeune femme ne cherche jamais à repousser l'illusion hors des limites de sa « chambre mentale ». Dans la mesure où le vrai se confond avec le faux, ce qui empêche la chanteuse de se fier à ses yeux afin de comprendre les phénomènes relevant du fantastique, il ne s'agit plus uniquement de « voir », mais également de « percevoir ». L'existence même des événements – ainsi que des personnages, des objets et des lieux participant de leur réalisation – repose en ce sens sur un principe de croyance. Il suffit en effet à la chanteuse de ressentir leur présence, d'accepter leur existence, pour que ceux-ci se dotent d'une substance. La « chambre close », bien avant d'être un espace dans lequel on se déploie, est ainsi un espace auquel on *croit* : « [Les] actions et les situations humaines ne sont pas seulement *situées* dans l'espace, [puisqu']elles *créent* de l'espace⁴³¹ ».

1.2 Une maison de fous

Si la peur, le silence et l'illusion forment les trois premiers murs de la « chambre mentale », seule la folie semble capable, telle une porte barrée à double tour, d'emprisonner

⁴³⁰ « Hélas ! je ne me possédais plus : j'étais sa chose !... Et les moyens dont disposait la Voix devaient facilement abuser une enfant telle que moi ! » (*FO*, p. 156).

⁴³¹ Frederic Tygstrup, « Espace et récit », *Littérature et espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2001, p. 58.

pour toujours les protagonistes au sein du lieu clos. Thème essentiel de la littérature fantastique fin-de-siècle, dans lequel « les angoisses folles et autres hantises se substituent aux sorcières et aux magiciens du fantastique d'antan⁴³² », la « névrose psychique⁴³³ » naît d'une terrible constatation : « L'inquiétante étrangeté, l'effroi de l'autre devient certainement plus intense si l'autre, c'est moi⁴³⁴ ». La présence d'une « chambre mentale », dans les récits de Gaston Leroux, n'est ainsi que la suite logique de l'évolution qu'a connue le genre fantastique à l'approche du XX^e siècle et qui a permis « l'émergence d'un fantastique du dedans⁴³⁵ ». Constamment ébranlée, la raison des personnages les pousse bien souvent à se demander : « Que croire ? Que ne pas croire avec un pareil conte de fées ? Où finit le réel, où commence le fantastique ? » (*FO*, p. 184).

Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, où règne une « atmosphère de perpétuelle hystérie⁴³⁶ », Mlle Stangerson sombre ainsi peu à peu dans le délire :

[O]n put espérer que la malheureuse femme, cette fois encore, échapperait à son sanglant destin, on s'aperçut que, si elle reprenait chaque jour l'usage de ses sens, elle ne recouvrait point celui de la raison. La moindre allusion à l'horrible tragédie la faisait délirer [et] creusa[it] encore l'abîme moral où nous vîmes disparaître cette belle intelligence (*MCJ*, p. 245).

Selon Isabelle Casta-Husson et Vincent Van Der Linden, bien que « les autres personnages [fassent] tous l'expérience de l'égarement⁴³⁷ » à un point ou à un autre du récit, le lecteur assiste surtout à « particulière insistance sur la "fragilité psychologique" de Mathilde⁴³⁸ ». En réapparaissant sous forme concrète (lors de la deuxième attaque) et abstraite (dans le rêve)⁴³⁹, la violence interrompt non seulement le rétablissement de la victime, mais elle la plonge aussi dans un état d'aliénation prolongée. Qu'elle soit « métaphorique ou réelle, subie ou

⁴³² Nathalie Prince, « Per retro : la littérature fantastique des années 1880-1900 », *loc. cit.*, p. XVIII.

⁴³³ *Ibid.*, p. XVII.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. XVII-XVIII.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. XIX.

⁴³⁶ Isabelle Casta-Husson et Vincent Van Der Linden, *op. cit.*, p. 42.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ « Pour sans cesse associer le vrai au faux, Gaston Leroux n'a donc pas du tout répugné à imposer un jeu sur les doubles. Il y aura donc deux chambres de Mathilde, l'une trompeuse, celle du Pavillon, l'autre qui la verra poignardée par Larsan ; ou deux mystères, l'un inventé, celui de la chambre, l'autre réel, "le mystère de Mlle Stangerson" que révèle le dernier chapitre ; ou deux coups de revolver, l'un imaginaire, l'autre réellement tiré (p. 415) ; ou deux "phases" (p. 416) dans le "crime", la véritable rencontre avec Larsan et le rêve » : Christian Robin, *loc. cit.*, p. 82.

simplement redoutée, [la] folie se fraie un chemin dévastateur⁴⁴⁰ » dans le roman en menaçant à chaque instant, à la manière d'une malédiction, de s'abattre sur le personnage féminin :

Il faut espérer qu'un jour prochain Mlle Stangerson recouvrera sa raison qui a momentanément sombré dans l'horrible mystère du Glandier. Voulez-vous qu'elle la reperde lorsqu'elle apprendra que l'homme qu'elle aime est mort de la main du bourreau ? (*MCJ*, p. 257-258).

Déplaçant cette « folie latente » du statut de sous-texte à celui de rouage principal, *Le Parfum de la dame en noir* procède, pour sa part, à l'exacerbation de l'hystérie. Bien que les événements se déroulent deux ans après ceux du *Mystère de la chambre jaune* (voir *PDN*, p. 7), l'héroïne est toujours sujette à des troubles psychotiques : « Mathilde ne devait rien tant redouter que de redevenir folle, et la certitude cruelle où elle était maintenant de ne pas avoir été victime de l'hallucination de son cerveau troublé avait certainement servi à lui rendre un peu de calme » (*PDN*, p. 81-82). Puisque la femme, dans ce roman, est en partie écartée de la trame narrative – Rouletabille détrônant sa mère au cœur de l'intrigue –, ce sont surtout les personnages masculins⁴⁴¹ qui sont cette fois en proie au délire :

Ah çà ! est-ce que je deviens fou, moi aussi ?... Pourquoi dis-je : moi aussi ?... comme... comme la Dame en noir ?... comme... comme Rouletabille ?... est-ce que je ne trouve pas que Rouletabille devient un peu fou ?... Ah ! la Dame en noir nous a tous ensorcelés !... Parce que la Dame en noir vit dans le perpétuel frisson de son souvenir, voilà que nous tremblons du même frisson qu'elle... La peur, ça se gagne... comme le choléra (*PDN*, p. 137).

Souvent décrite dans *Le Parfum de la dame en noir* par « ses yeux de folle » (*PDN*, p. 11), la femme parvient à faire exsuder sa folie hors des frontières de son esprit ; même un rôle accessoire ne saurait ainsi diminuer son influence sur les hommes qui osent pousser la porte de la « chambre close ».

Le Fantôme de l'Opéra procède également d'un intérêt pour une forme d'aliénation masculine, la femme ayant accepté la part de surnaturel que comprend son environnement immédiat, attitude qui l'empêche de sombrer complètement dans le délire. Raoul de Chagny, aux premières loges quant il s'agit d'assister aux mésaventures de la chanteuse et du fantôme, se présente comme le personnage le plus vulnérable, sa démence étant si souvent réaffirmée qu'elle emprunte les allures d'un leitmotiv⁴⁴² : « [L]e cerveau du jeune homme était dérangé »

⁴⁴⁰ Isabelle Casta-Husson et Vincent Van Der Linden, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁴¹ Ballmeyer, afin d'écarter son rival (Robert Darzac), ira même jusqu'à le faire enfermer dans une « maison de fous » (*PDN*, p. 274).

⁴⁴² La peur et la folie masculines ont également intéressé André Castaigne. L'une de ses aquarelles (voir Annexe C, illustration 4) représente le vicomte et le Persan dans les souterrains de l'Opéra. De l'arrière-plan très sombre,

(*FO*, p. 187), « M. Raoul de Chagny avait complètement perdu la tête » (*FO*, p. 229). Dès l'incipit du récit, le narrateur affirme que la police, face au mystérieux drame s'étant joué au Palais Garnier, « avait dû conclure, faute de preuves, à la folie du vicomte » (*FO*, p. 9). Le roman est placé sous le signe de la déraison, l'un des personnages se demandant même « s'il ne s'[est] point égaré dans un asile d'aliénés » (*FO*, p. 228). Grâce à cette folie qui permet, comme chez Poe, de montrer au lecteur le « côté obscur de l'existence⁴⁴³ », Gaston Leroux consolide le caractère théâtral de l'atmosphère, le délire se présentant comme le produit d'un univers où les masques ne cessent jamais de tomber : « [The] incitement to madness underlying the many levels of illusion in Leroux's Paris comes from the realization that there may be, at the base of it all, no escape from layers of masks that keep revealing other maskings beneath them [...] »⁴⁴⁴.

Chez Leroux, hommes et femmes semblent ainsi s'être égarés dans une maison de fous. À l'aide de la « chambre mentale », forme abstraite de la « chambre close », *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Fantôme de l'Opéra* confrontent les protagonistes féminins et masculins aux expériences de la descente aux enfers, de l'emprisonnement, de l'aliénation et de la détérioration⁴⁴⁵, l'aventure physique s'accordant bien souvent aux aléas du psychologique : « Ainsi, en descendant au fond du caveau, j'avais touché le fin fond de ma pensée redoutable ! » (*FO*, p. 309).

En jouant avec les frontières de la « chambre close », déplacées à l'intérieur de l'esprit des personnages, Leroux rappelle que le fantastique est, avant tout, une « littérature des limites et de leurs franchissements [...], où il ne s'agit pas tant de franchir les limites que de les explorer, [...] [de] les envisager dans leurs aspects imaginaires, moraux et sociaux⁴⁴⁶ ». Afin de repousser encore plus loin les frontières de ses espaces, l'auteur a également recours à des avatars de la « chambre close », masculins cette fois.

dominé par des teintes de bruns et de rouges qui évoquent le caractère infernal des dessous, se détache l'expression de terreur peinte sur le visage des personnages. Leurs yeux exorbités, seuls points lumineux de l'image, sont absorbés par la vision d'une tête enflammée qui flotte à gauche. Cette atmosphère inquiétante suffirait à rendre fous les plus courageux.

⁴⁴³ Michel Forest, « Introduction », *Le Chat noir et autres contes*, Montréal, Groupe Beauchemin, coll. « Parcours d'une œuvre », 2008, p. 7.

⁴⁴⁴ Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁴⁵ « *The Phantom of the Opera* adds to and elaborates upon several *Dracula* motifs ; these include the psycho-physiological experiences of descent, entrapment, bewilderment, and deterioration » : Kirk J. Schneider, *Horror and the Holy : Wisdom-Teachings of the Monster Tale*, Chicago/ La Salle, Open Court, 1993, p. 47.

⁴⁴⁶ Nathalie Prince, « Per retro : la littérature fantastique des années 1880-1900 », *loc. cit.*, p. XXI.

2. Les espaces masculins

2.1 Les chambres à tiroirs

S'il apparaît dans mon analyse que les « chambres closes » féminines sont mouvantes, dans la mesure où leur constante métamorphose leur fait emprunter des formes aussi différentes que concurrentes, les lieux masculins ne sauraient, pour leur part, se transformer avec une aussi grande facilité. Tout en participant du foisonnement des décors, phénomène qui permet dans les récits à l'étude de créer un effet d'emboîtement, les lieux réservés aux hommes se caractérisent surtout par leur caractère statique. En les rendant témoin de divers méfaits, allant du vol à l'assassinat, en passant par la torture, Gaston Leroux en fait dès leur première apparition des scènes de crime, un rôle dont ils ne parviendront jamais à se départir complètement. Cantonnées au même statut, les « chambres masculines » sont ainsi utilisées par l'auteur à la manière de ressorts dramatiques.

Afin de relancer l'action, *Le Mystère de la chambre jaune* a ainsi recours aux services de deux espaces supplémentaires⁴⁴⁷, soit la « galerie inexplicable » (*MCJ*, p. 192), qui jouxte le boudoir de Mathilde, et le « petit bout de cour » (*MCJ*, p. 237), où est découvert un « corps de trop⁴⁴⁸ ». Le premier, présenté au chapitre XIV, n'est rien de plus qu'un simple corridor, situé au premier étage du château du Glandier : « La galerie, haute et large, s'étendait sur toute la longueur du bâtiment et prenait jour sur la façade du château exposée au nord. Les chambres dont les fenêtres donnaient sur le midi avaient leurs portes sur cette galerie » (*MCJ*, p. 171). La minutieuse description de cet espace permet non seulement de « bien faire comprendre l'économie des lieux » (*MCJ*, p. 170) au lecteur, mais également de les préparer à « l'extraordinaire phénomène » (*MCJ*, p. 170) qui s'y déroulera dans un chapitre ultérieur

⁴⁴⁷ Ces deux espaces disparaissent d'ailleurs de l'adaptation théâtrale du roman, phénomène qui tend à confirmer leur caractère « accessoire ». Gaston Leroux resserre ainsi son intrigue autour des « chambres jumelles » (la « Chambre Jaune » et le boudoir de Mathilde), seuls lieux dont l'existence est essentielle au déroulement de la pièce. Quant au laboratoire, déjà analysé au chapitre 1, il sera évacué dans la présente section, puisqu'il appartient en partie à Mlle Stangerson. À ce sujet, je me contenterai de renvoyer à l'étude d'Isabelle Casta-Husson, qui a commenté cet espace de la façon suivante : « Le corps de l'homme se prolonge lui aussi en espaces particulisés, mais c'est vers le savoir et la maîtrise du monde qu'il se tourne. [...] Lieu de quêtes, de tâtonnements, de trouvailles, d'expériences, le laboratoire permet à l'inventivité et au génie masculins de déployer toutes leurs potentialités, et de lutter avec les lois naturelles, pour les transgresser et les transcender » : Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, op. cit., p. 115.

⁴⁴⁸ J'emprunte cette expression au *Parfum de la dame en noir* (voir p. 191).

(XVI). L'assassin, après s'être rendu dans le boudoir de Mathilde pour y écrire une lettre, prendra en effet la fuite dans ce corridor, bien que des hommes aient été postés à toutes ses extrémités⁴⁴⁹ et que ses issues aient été condamnées :

Nous courûmes comme des fous dans les deux galeries ; nous visitâmes portes et fenêtres ; elles étaient closes, hermétiquement closes... On n'avait pas pu les ouvrir, puisque nous les trouvions fermées [...] Où est-il ? Où est-il ?... Il n'a pu passer par une porte, ni par une fenêtre, ni par rien. Il n'a pas pu passer à travers nos corps ! » (*MCJ*, p. 190-191).

Dans ce passage, la galerie se présente comme une nouvelle variante de la « chambre close » au sein de l'œuvre. Elle respecte en effet les critères définis par Uri Eisenzweig⁴⁵⁰ selon lesquels un lieu, afin de se voir attribuer le titre de motif policier, doit être fermé à double tour, témoin d'un crime – une tentative d'évasion dans le cas présent – et vide de la présence du coupable. À l'aide de cet autre espace, l'auteur génère ainsi une énième péripétie, geste qui lui permet ultimement de prolonger le suspense.

Contrairement aux récits de Poe et de Conan Doyle, qui basculent rapidement dans l'introspection – l'intrigue s'articulant plutôt autour de la réflexion du détective⁴⁵¹ –, Gaston Leroux doit s'assurer la fidélité de son destinataire en multipliant les aventures et les coups de théâtre. La « chambre masculine », dans ce cas, s'apparente à un mécanisme narratif, puisqu'elle participe de l'esthétique divergente propre au roman-feuilleton⁴⁵². L'auteur utilise en effet les micro-espaces comme d'autres utilisent des micro-énigmes, articulées autour de personnages mineurs, pour générer des rebondissements⁴⁵³. Quelques livraisons du *Mystère de la chambre jaune* témoignent de la façon dont Leroux use des « chambres closes » afin de créer « un suspense propre à maintenir l'intérêt du lecteur⁴⁵⁴ ». C'est le cas de l'extrait publié

⁴⁴⁹ La galerie se compose de trois sections, soit la « galerie droite », au bout de laquelle fut posté le père Jacques, la « galerie gauche », où fut placé M. Stangerson, et la « galerie tournante », dont hérita Frédéric Larsan (voir *MCJ*, p. 170).

⁴⁵⁰ « Un crime est découvert à l'intérieur d'un local présentant l'apparence d'être à la fois hermétiquement clos (de l'intérieur) et vide de toute identité coupable » : Uri Eisenzweig, *loc. cit.*, p. 229.

⁴⁵¹ « Le coup de génie de Poe, qui fonde le genre, est d'avoir pressenti que le raisonnement en tant que tel, c'est-à-dire la succession des déductions et inductions, possédait à lui seul un intérêt dramatique, qu'il pouvait devenir à lui seul l'essentiel de l'histoire. Le feuilleton et le roman gothique, eux, *juxtaposent* l'énigme et sa solution pour créer un coup de théâtre » : Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁵² Régis Messac, *op. cit.*, p. 330.

⁴⁵³ Voir Isabelle Casta-Husson, « Les trois solitudes du roman de détection », *Solitudes : écriture et représentation*, sous la direction d'André Siganos, Grenoble, Ellug, 1995, p. 172.

⁴⁵⁴ Francis Lacassin, « Gaston Leroux ou les Mille et une Nuits d'un exclu du *Matin* », *À la recherche de l'empire caché. Mythologie du roman populaire*, Paris, Julliard, 1991, p. 85.

le 26 octobre 1907⁴⁵⁵, qui s'achève par ces mots : « Mais l'homme n'était pas là ! » (*MCJ*, p. 190). Dans cette livraison, le lecteur est témoin du moment où le détective s'élanche dans la « galerie inexplicable » dans l'espoir de capturer l'assassin. Or, à l'instant même où il croit avoir coincé le bandit et où le lecteur, lui, s'impatiente déjà à l'idée d'obtenir des réponses à ses questions, la disparition du coupable vient rompre les espoirs respectifs de l'enquêteur et du lecteur. Un tel coup de théâtre n'est cependant pas destiné uniquement à surprendre le lecteur, il permet aussi à l'auteur d'entraîner son récit dans une nouvelle direction⁴⁵⁶.

L'« unicité d'intérêt⁴⁵⁷ », présente dans la fiction policière, s'efface ainsi au profit de la « multiplicité d'intérêt⁴⁵⁸ » du genre feuilletonnesque, phénomène auquel participent également les illustrations. La scène de la « galerie inexplicable », puisqu'elle laisse le lecteur en suspens et stimule son besoin de lire la « suite au prochain numéro⁴⁵⁹ », a d'ailleurs intéressé Simont autant que les artistes chez Pierre Lafitte. Chez le premier⁴⁶⁰, le simple fait de choisir cette scène confirme l'importance de son rôle dans la fiction :

En raison du fait que l'illustrateur était limité à une seule illustration par livraison, le sujet de cette unique image devait être choisi avec soin parmi l'ensemble des sujets possibles, la transcription visuelle conférant en effet un relief particulier au passage choisi, le désignant à l'attention du lecteur.⁴⁶¹

Quant aux éditions Pierre Lafitte⁴⁶², elles ont plutôt misé sur le suspense constitutif de ce passage, en palliant le fait que la publication en volume tend à désamorcer la tension générée par le découpage original. Chez eux, l'espace devient le théâtre d'une folle poursuite entre

⁴⁵⁵ Les informations quant au « découpage » du récit original sont tirées de l'ouvrage suivant : Gaston Leroux, « Le Mystère de la Chambre jaune », Supplément littéraire à *L'Illustration [Paris]*, illustrations hors-texte de Simont, [Collection générale], Bibliothèque des livres rares et collections spéciales (Université de Montréal), Marseille, Librairie Fauquet, 1907, p. 1-154.

⁴⁵⁶ La livraison du 2 novembre 1907 mobilise à son tour l'espace pour nourrir le suspense, l'extrait se terminant par cette réplique énigmatique : « Parce que, à dix heures et demie, j'ai eu la preuve que Mlle Stangerson faisait autant d'efforts pour permettre à l'assassin de pénétrer dans sa chambre, cette nuit, que M. Robert Darzac avait pris, en s'adressant à moi, de précautions pour qu'il n'y entrât pas » (*MCJ*, p. 216). En misant sur la tension entre ouverture et fermeture, constitutive du double rôle attribué à Mathilde, Gaston Leroux pousse son lecteur à se poser une question troublante, que sous-entend le discours du détective : la femme est-elle complice de son agresseur ? Le récit est alors entraîné dans une nouvelle direction, ce qui permet de relancer les péripéties.

⁴⁵⁷ Regis Messac, *op. cit.*, p. 330.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ Francis Lacassin, « Gaston Leroux ou les Mille et une Nuits d'un exclu du *Matin* », *loc. cit.*, p. 85.

⁴⁶⁰ Dans son dessin consacré à la « galerie inexplicable » (voir Annexe A, illustration 3), Simont s'attache au caractère policier de l'espace en représentant le détective aux aguets et en traçant quelques empreintes de pas sur le sol. Rouletabille raconte à ce sujet : « [J]e vois que mes pas vers la chambre de Mlle Stangerson sont conduits par des pas qui y sont déjà allés » (*MCJ*, p. 177).

⁴⁶¹ Carole Cambray, *loc. cit.*, p. 284.

⁴⁶² Voir Annexe B, illustration 10.

Sainclair, arme au poing, et l'assassin qui prend la fuite à l'angle du couloir, son visage et son identité savamment dissimulés par la pénombre. En donnant l'impression d'avoir été captée sur le vif, cette scène plonge le spectateur en plein cœur des péripéties. Le dynamisme de cette représentation s'accorde, en ce sens, pour mettre en valeur l'un des « temps forts⁴⁶³ » du récit :

Équivalents graphiques des italiques, points de suspension et autres procédés littéraires utilisés par Leroux pour créer des effets de double sens, d'attente ou de surprise, ces instantanés poétiques ponctuent le feuilleton de visions contemplatives comme suspendues hors du temps.⁴⁶⁴

Le même phénomène se reproduit dans les illustrations consacrées au « petit bout de cour », second lieu masculin. Cet espace, situé à l'extérieur du château du Glandier, est celui grâce auquel Ballmeyer parvient à tromper, pour la troisième fois, le détective⁴⁶⁵ : « Il y a plus grave : à trois reprises ("chambre jaune", "galerie inexplicable", "corps incroyable"), Larsan lui joue le même tour (il s'évapore en lieu clos) et, à trois reprises, Rouletabille le subtil se laisse avoir⁴⁶⁶ ». Comme dans le genre feuilletonnesque, auquel Leroux ne se contente pas d'emprunter puisqu'il s'inscrit littéralement dans ce mode de publication, les personnages, même s'ils s'enfuient, s'évaporent ou disparaissent constamment, ne cessent jamais de se croiser. Le roman populaire est en effet « un récit démultiplié et complexe [qui forme] aussi un univers clos où tout et tous se retrouvent⁴⁶⁷ ». La « chambre close », de la même façon, est un lieu fermé vers lequel tout semble converger, caractéristique à laquelle le « petit bout de cour » n'échappe pas. En comparant ce dernier à la « Chambre Jaune » et en insistant sur sa clôture⁴⁶⁸, l'auteur procède en effet à la réactualisation explicite du motif :

Il était impossible à l'assassin de s'enfuir normalement du bout de cour dans lequel il était entré sans que nous le vissions ! Si nous ne l'avions pas vu, nous l'eussions touché ! C'est un pauvre petit bout de cour de rien du tout, un carré entouré de fossés et de hautes grilles. L'assassin eût marché sur nous ou nous eussions marché sur lui ! Ce carré était aussi quasi matériellement fermé par les fossés, les grilles, *et par nous-mêmes*, que la « Chambre Jaune » ! (MCJ, p. 273).

⁴⁶³ Guillaume Fau, Pierre Assouline, Francis Lacassin et François Rivière, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ Bien qu'il soit à l'origine de deux attaques, l'assassin visite trois fois des « chambres closes ». Sa première visite a ainsi lieu dans la « Chambre Jaune », la seconde dans l'antichambre de la victime (ce qui mène à sa disparition dans la galerie), et une troisième au cours de laquelle il poignarde Mathilde, ce qui conduit enfin à sa fuite dans la cour du château.

⁴⁶⁶ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁶⁷ Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁶⁸ Afin de simuler la fermeture de l'espace, les illustrateurs chez Pierre Lafitte (voir Annexe B, illustration 12) ont plongé le « petit bout de cour » dans l'obscurité. Alors qu'un halo de lumière permet d'y distinguer les hommes s'étant lancés à la poursuite du fuyard, ce dernier est englouti par son environnement, où règnent le brouillard et les ténèbres.

Dans ce passage, le détective insiste sur sa proximité avec le criminel⁴⁶⁹, proximité réitérée dans chacune des séquences se déroulant dans une « chambre close ». Si Ballmeyer se dérobe à la vue, il en va autant de l'espace qui se soustrait à la compréhension. Sa constante démultiplication permet, dans cette mesure, de stimuler la réflexion du détective, puisque celui-ci est confronté à de nouveaux « défis intellectuels, [voire] des jeux de logique⁴⁷⁰ ». C'est d'ailleurs grâce à eux que Gaston Leroux rend compte de la supériorité de son enquêteur sur ceux qui l'ont précédé, dont le grand Sherlock Holmes, cet « agent littéraire » (voir *MCJ*, p. 201). Le lecteur, face à ces nouvelles pièces de casse-tête, cherchera pour sa part à confronter ses idées à celles du détective, bien que celui-ci soit « doté d'habiletés d'analyse supérieures à la moyenne⁴⁷¹ ». À l'aide de ces épreuves cérébrales, l'auteur parvient également à supplanter ses prédécesseurs, qui se contentaient d'articuler leur récit autour d'un seul espace⁴⁷².

S'articulant jadis autour d'un lieu unique qui lui fournissait toute la matière nécessaire à l'élaboration de l'intrigue⁴⁷³, la fiction policière chez Leroux se confond avec le roman-feuilleton. En versant dans la surenchère, l'auteur crée de véritables « chambres à tiroirs » où les crimes s'enchaînent les uns après les autres, à un rythme si effréné que le détective et le lecteur ont à peine le temps de reprendre leur souffle.

⁴⁶⁹ Selon Benoît Denis, Ballmeyer/Larsan est une figure héritée du feuilleton populaire : « À cet égard, c'est sans doute le personnage de Larsan qui traduit le mieux cette dimension feuilletonesque du récit : il présente en effet tous les traits du surhomme diabolisé (invincibilité, force physique et intelligence hors du commun, don inouï de travestissement, imperméabilité aux émotions, etc.), tel qu'à la même époque Souvestre et Allain le mettent en scène dans *Fantômas*. C'est pourquoi l'on peut avancer, sans trop forcer le texte, que l'affrontement de Rouletabille et Larsan, du détective et du surhomme donc, figure symboliquement l'affrontement de deux logiques narratives, la policière et la feuilletonesque » : Benoît Denis, *loc. cit.*, p. 59.

⁴⁷⁰ Michel Forest, « Présentation de l'œuvre », *loc. cit.*, p. 184.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Israël Zangwill et Jacques Futrelle ont ainsi articulé leur récit autour d'une seule « chambre close ». John Dickson Carr, successeur et admirateur de Gaston Leroux, proposa au contraire une triple énigme dans son œuvre intitulée *The Three Coffins* (1935).

⁴⁷³ « [A]lors que le feuilleton progresse dans une prolifération d'intrigues potentiellement infinie et obtenue par ramification, le policier, lui, juxtapose strictement deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête (celle-ci devant reconstituer celle-là) et se montre par là l'une des formes romanesques les plus finalisées et clôturées qui soit » : Benoît Denis, *loc. cit.*, p. 59-60.

2.2 Les hauts lieux policiers

Si les chambres du *Mystère de la chambre jaune* incitent à la réflexion, les espaces du *Fantôme de l'Opéra* s'emploient au contraire à contrecarrer la raison. En plongeant les hommes qui s'y égarent dans une « consternation effrayante » (FO, p. 298), ils posent en effet une autre sorte de défi, celui qui consiste à comprendre où s'achève le rêve et où commence le réel⁴⁷⁴. Trois micro-espaces et un macro-espace permettront cette fois à l'auteur de dérouter les personnages masculins. Alors que la « loge n° 5 » (FO, p. 88), le bureau des directeurs de l'Opéra et la « chambre des supplices » (FO, p. 261) s'inscrivent dans la première catégorie, la « demeure du Lac » (FO, p. 279) fait partie intégrante de la seconde. Qu'ils soient petits ou grands, ils s'accaparent tous cependant, à leur façon, les caractéristiques emblématiques de la « chambre close »⁴⁷⁵.

Les diverses adaptations du *Fantôme de l'Opéra*, que ce soit au théâtre ou au cinéma, ont souvent fait omission de ces micro-espaces masculins. La loge n° 5 et le bureau des directeurs disparaissent ainsi complètement, alors que la chambre des supplices est dénaturée ou réduite à un espace sans véritable enjeu. En évinçant ces lieux, associés de manière plus apparente au registre policier, la « progéniture » du roman témoigne du malaise qui persiste quant à son genre. Son atmosphère fantastique et l'histoire d'amour qui forme le nœud de l'intrigue ont fasciné bien plus que le cadre pseudo-historique qui entoure le récit. Certains passages du roman, présents dans la publication en feuilletons, ont même été écourtés ou éliminés dans les éditions modernes de l'œuvre⁴⁷⁶. Puisque tous ces passages portaient en eux les marques du discours de l'investigation, je tenterai de montrer, au fil de l'analyse consacrée à chacun des avatars de la « chambre close », comment ces coupures ont affecté la présence de la fiction policière au sein de l'œuvre.

Tout premier avatar du motif policier, la loge n° 5 est présentée dans l'incipit du récit de la façon suivante : « C'est la première loge, numéro 5, vous savez bien, la première loge à côté

⁴⁷⁴ Défi auquel Christine fut également confronté.

⁴⁷⁵ L'appropriation de ce motif se fait cette fois de façon implicite, l'expression « chambre close » n'apparaissant jamais dans le récit.

⁴⁷⁶ J'en suis arrivée à ce constat en comparant le texte présenté par une édition de l'œuvre en langue originale (Gallimard) ainsi qu'en traduction (Mysterious Press) avec les livraisons originales du *Gaulois*, disponibles dans leur intégralité sur *Gallica* : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32779904b/date.r=Le+Gaulois.langFR> (page consultée le 12 juillet 2014). Il est possible de supposer que les coupures ont été effectuées dès la première publication en volume chez Pierre Lafitte en 1910.

de l'avant-scène de gauche. [...] Eh bien, c'est la loge du fantôme... Personne n'y est venu depuis plus d'un mois, excepté le fantôme, bien entendu » (*FO*, p. 22). Cet espace, qui n'était jusqu'alors source d'aucun conflit, devient la principale préoccupation des nouveaux directeurs de l'Académie nationale de musique, MM. Armand Moncharmin et Firmin Richard. Trois chapitres entiers, intitulés « IV. La loge n° 5 », « V. Suite de "La loge n° 5" » et « VII. Une visite à la loge n° 5 », seront consacrés à leur expérience avec cette petite cellule tendue de rouge⁴⁷⁷. Or, en se refusant obstinément à croire en l'existence du fantôme⁴⁷⁸, les directeurs se font les artisans de leur propre malheur. Chez Leroux, le scepticisme tend en effet à devenir un puissant poison, fatal à la raison. Les échos du théâtre, nourris par les méfaits du fantôme, provoqueront d'abord l'hilarité d'Armand et de Firmin. La crédulité des petites danseuses du corps de ballet, des artistes eux-mêmes et particulièrement de Mme Giry, ouvreuse autoproclamée du fantôme, ne cessera d'être une source d'étonnement et d'incompréhension à leurs yeux. Utilisant à nouveau l'italique comme marqueur de l'étrange, Gaston Leroux insiste à quatre reprises sur le caractère paradoxal de cet espace, qui jongle entre présence sensible et absence effective :

« Mais non !... *Le fantôme y vient et il n'y a personne* » (*FO*, p. 22) »

« Justement ! On ne voit pas le fantôme ! [...] *On l'entend seulement quand il est dans la loge. M'man ne l'a jamais vu, mais elle l'a entendu* » (*FO*, p. 22)

« *Nous ne l'avons jamais vu dans sa loge* » (*FO*, p. 46)

« Eh bien, ont-ils affirmé, quand nous sommes entrés, nous avons entendu une voix qui disait *qu'il y avait quelqu'un* » (*FO*, p. 54).

Alors que le détective du *Mystère de la chambre jaune* se devait de comprendre comment l'assassin était sorti de la « chambre close », les directeurs doivent plutôt expliquer de quelle manière celui-ci y fut présent tout en demeurant invisible. Même lorsqu'ils seront témoins eux-mêmes de l'apparition incroyable du fantôme, ils se refuseront toujours à croire en la possibilité du phénomène⁴⁷⁹. Bien décidés à confondre en erreur les esprits candides, ils

⁴⁷⁷ « En somme, la loge était la plus ordinaire des loges, avec sa tapisserie rouge, ses fauteuils, sa carpette et son appui-main en velours rouge » (*FO*, p. 89).

⁴⁷⁸ Bien que les anciens directeurs de l'Opéra aient fortement recommandé à MM. Moncharmin et Richard de mettre la loge n° 5 à la disposition du fantôme (voir *FO*, p. 45), ces derniers s'empressent de la louer : « – Alors, louez-la. – Louez la loge du fantôme de l'Opéra ! Eh bien, messieurs, essayez ! » (*FO*, p. 46).

⁴⁷⁹ « [É]tait-ce le décor exceptionnel dans lequel nous nous mouvions, au centre d'un incroyable silence qui nous impressionna à ce point ?... fûmes-nous le jouet d'une sorte d'hallucination rendue possible par la quasi-obscurité de la salle et la pénombre qui baignait la loge n° 5 ? » (*FO*, p. 88).

inspectent la loge afin d'y trouver une porte dérobée, un passage secret ou une quelconque trappe :

Et maintenant nous voici dans la loge n° 5. [...]

MM. Moncharmin et Richard s'amusant ostensiblement et riant l'un de l'autre, remuaient les meubles de la loge, soulevaient les housses et les fauteuils et examinaient en particulier celui sur lequel *la voix avait l'habitude de s'asseoir*. Mais ils constatèrent que c'était un honnête fauteuil, qui n'avait rien de magique (*FO*, p. 88-89).

Ainsi fouillée, examinée et décortiquée par l'œil averti de ces directeurs-enquêteurs⁴⁸⁰, la loge acquiert le statut de « scène de crime ».

Les mésaventures des directeurs se poursuivront cependant dans un autre espace, soit leur bureau⁴⁸¹. Le jour du second enlèvement de Christine, le fantôme parvient à dérober vingt billets de mille francs à MM. Moncharmin et Richard (voir *FO*, p. 205), bien que ceux-ci se soient trouvés en compagnie l'un de l'autre dans un espace fermé à double tour⁴⁸² : « Deux minutes plus tard, les deux directeurs s'enfermaient dans le cabinet directorial. Ce fut Moncharmin lui-même qui mit la clef dans sa poche » (*FO*, p. 220). Non satisfait de voler des objets, le criminel attestera également de sa supériorité sur les enquêteurs amateurs en leur faisant parvenir des lettres à l'aide du même stratagème : « [Ils se] demand[aient] encore comment ces missions diaboliques pouvaient parvenir dans un cabinet qu'ils prenaient grand soin de fermer à clef, ils trouvaient l'occasion bonne de mettre la main sur le mystérieux maître-chanteur » (*FO*, p. 205). À l'instar de la loge n° 5, cette chambre masculine est confinée par son statut de scène du crime au genre policier, une relation qui sera d'ailleurs exacerbée. En questionnant Mme Giry au sujet de ses rapports avec le fantôme (voir *FO*, p. 207-217), puis en se soupçonnant eux-mêmes du crime commis (voir *FO*, p. 221) à défaut

⁴⁸⁰ Les membres de la police officielle se faisant plutôt discrets dans *Le Fantôme de l'Opéra*, c'est aux détectives amateurs qu'il reviendra de mener l'enquête. Raoul, les directeurs de l'Opéra et le Persan, lorsqu'ils se retrouvent dans des espaces étrangers, revêtissent ainsi le titre à loisir. Malgré tout, la loge n° 5 et le bureau des directeurs de l'Opéra auront droit à la visite d'un inspecteur (voir *FO*, p. 53-57) et d'un commissaire de police, M. Mifroid : « "Ouvrez au nom de la loi" ! commande la voix claire et peu inquiète de M. Mifroid » (*FO*, p. 203). Ce dernier jouera d'ailleurs un rôle important aux chapitres XIX (« Le commissaire de police, le vicomte et le Persan ») et XX (« Dans les dessous de l'Opéra »). L'enquête du commissaire, dans le but de retrouver la chanteuse, se déroulera ainsi en parallèle avec les recherches effectuées par le vicomte et le Persan. Alors que ces derniers fouillent les dessous de l'Opéra, M. Mifroid s'intéresse aux dessus (voir *FO*, p. 242-249).

⁴⁸¹ La séquence d'actions s'articulant autour de l'espace du bureau, accessoire à la trame principale, accapare trois chapitres dans le roman, soit les chapitres XV (« Singulière attitude d'une épingle de nourrice »), XVII (« Révélation étonnante de Mme Giry, relatives à ses relations personnelles avec le fantôme de l'Opéra ») et XVIII (« Suite de la curieuse attitude d'une épingle de nourrice »).

⁴⁸² Pour éviter ce type de situation, les anciens directeurs de l'Opéra, MM. Debiegne et Poligny leur avaient d'ailleurs recommandé « de faire faire de nouvelles serrures, dans le plus grand secret, pour les appartements, cabinets et objets dont [ils] pouv[aient] désirer la fermeture hermétique » (*FO*, p. 43).

d'une explication plus logique, MM. Moncharmin et Richard transforment l'espace en une salle d'interrogatoire. Enfin, lorsqu'ils prononceront leur verdict à l'endroit de l'ouvreuse, leur bureau deviendra une salle d'audience : « Son index menaçant désignait déjà aux magistrats absents l'ouvreuse de la loge n° 5. "Je vais vous faire arrêter, madame Giry, comme une voleuse !" » (*FO*, p. 211). Grâce à un simple bureau, Gaston Leroux met ainsi en scène tous les espaces qui, dans un roman policier, jalonnent les grandes étapes d'une investigation ; de la découverte du méfait sur la scène du crime à l'acte d'accusation en cour d'assises, en passant par l'interrogatoire musclé des suspects, en cette chambre masculine se résument littéralement les pièces d'une mécanique complexe.

Si la présence de la fiction policière est trouble dans les passages où Christine est propulsée à l'avant-scène, les péripéties associées aux directeurs de l'Opéra ne cachent pas leurs affinités avec le genre. MM. Moncharmin et Richard sont ainsi les personnages qui ont le plus souffert des coupures effectuées par les rééditions de l'œuvre. Le caractère digressif des séquences qui leur sont destinées, s'il semble naturel dans le contexte feuilletonnesque⁴⁸³, apparaît comme une simple rupture de ton dans le cadre d'un récit continu. En s'insérant entre deux séquences consacrées à l'intrigue principale, ces passages permettaient à Leroux de ralentir la progression logique du récit et de prolonger le suspense. C'est notamment le cas du chapitre intitulé « L'enveloppe magique », paru dans *Le Gaulois* les 3, 4 et 5 novembre 1909. Cet extrait s'insère, lorsqu'on tient compte de la numérotation de l'édition Gallimard, entre le chapitre X (*FO*, p. 119), qui se terminait par une question de Raoul (« Qui est cet Erik ? »), et le chapitre XI (*FO*, p. 132), dans lequel Christine explique ses rapports avec ledit Erik. Les trois livraisons associées aux directeurs viennent ainsi retarder l'obtention de la réponse à l'interrogation du vicomte. Ce processus d'alternance des épisodes⁴⁸⁴ est rendu possible par la multiplication des espaces, puisqu'ils servent toujours à l'auteur de points de départ pour lancer une nouvelle péripétie. Dans « L'enveloppe magique », les directeurs cherchent à

⁴⁸³ « Un artifice voisin consiste à laisser le héros dans un grave péril et à créer une digression, le lecteur assistant lui-même au dénouement quelques jours plus tard. Leroux n'a jamais manqué de jouer en virtuose avec ce genre d'artifice. Sans attendre la coupure "la suite au prochain numéro", il s'amuse à interrompre l'action ou l'explication par une digression savoureuse – véritable clin d'œil en direction du lecteur » : Francis Lacassin, « Gaston Leroux ou les Mille et une Nuits d'un exclu du *Matin* », *loc. cit.*, p. 85.

⁴⁸⁴ Le même phénomène se reproduit dans les livraisons du 30 novembre et du 7 décembre 1909. À nouveau, ce sont les directeurs qui souffrent de ces coupures. Leur prise de bec avec le fantôme est écourtée de façon à accélérer le retour à l'intrigue principale. À ce point du récit, Raoul s'est élancé dans les souterrains de l'Opéra, en compagnie du Persan, dans l'espoir de sauver Christine.

piéger le fantôme et se rendent, pour ce faire, dans une salle avoisinante à celle du criminel, appelée la « loge des aveugles⁴⁸⁵ » :

On appelait à l'Opéra *loge des aveugles*, une loge assez vaste, située au dernier étage de la salle de spectacles et d'où l'on ne pouvait rien voir [et qui était] réservé[e] au service exclusif des maisons d'aveugles qui y amenaient là gratuitement leurs pensionnaires mélomanes et extatiques, avec des figures passionnées et fatiguées d'amateur d'opium [...].⁴⁸⁶

La disparition de ce lieu affecte à son tour la présence effective du policier dans l'œuvre, Leroux évoquant explicitement le genre dans un passage : « Quant à Moncharmin et à Richard, armés tous les deux de jumelles[,] [ils étaient] installés séparément à l'étage supérieur des loges [...] de telle sorte qu'on ne pouvait les voir cependant que la lettre ne cessait point un instant d'être au bout de leur double regard policier⁴⁸⁷ ». Le lecteur avisé ne saurait ignorer l'ironie de cette situation. Dans l'espoir de voir un fantôme qui ne cesse de se dérober à la vue, les pseudo-enquêteurs se postent dans un lieu surnommé la « loge des aveugles ». Leroux mise ici sur la connivence avec son lecteur en pratiquant une écriture au second degré, exercice feuilletonesque⁴⁸⁸ propre à la Belle Époque :

Autour de 1900 la codification du roman populaire s'est à la fois diversifiée et affermie. Les contraintes sont nettement répertoriées, connues et reconnues par le lectorat. La connivence entre l'auteur et le lecteur, aussi rendue possible, permet en même temps au premier une écriture au second degré (que l'on trouve plus rarement à la période d'émergence du roman populaire moderne) qui affiche les codes avec humour ou ironie, tout en redoublant les topoï thématiques [...].⁴⁸⁹

Chez Gaston Leroux, les renvois au genre policier sont toujours à la limite du pastiche, autre manière de se distinguer des prédécesseurs.

Afin d'évoquer le genre, l'auteur utilise un ultime micro-espace qui introduit cette fois, au sein de la fiction, la « stridence temporelle du *thriller*⁴⁹⁰ », une branche de la fiction policière qui met l'accent sur la peur des personnages⁴⁹¹ au détriment de la logique. Produit de l'imagination diabolique du « prince des étrangleurs » (*FO*, p. 276), la « chambre des

⁴⁸⁵ Voir la publication du 3 novembre 1909, disponible sur le site *Gallica* (page consultée le 12 juillet 2014) : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5345058/f3.image.r=Le%20gaulois.langFR>.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ Le chapitre éliminé contient même un clin d'œil au feuilleton : « Pendant ce temps, Mercier s'était permis d'ouvrir à son tour le cabas et de constater qu'il ne contenait plus qu'un [...] vieux numéro du *Petit Journal* plié à l'endroit du feuilleton : *La Fille du Vampire* » : *ibid.*

⁴⁸⁹ Ellen Constans, « L'évolution des contraintes sérielles du roman populaire de 1870 à 1914 », *loc. cit.*, p. 38.

⁴⁹⁰ Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscur clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁹¹ Thomas Narcejac, *op. cit.*, p. 192.

supplices »⁴⁹² fut jadis conçue lors d'un séjour en Perse, alors que Sa Majesté le « sha-en-shah » ordonna à Erik de lui construire un merveilleux palais, au sein duquel il pourrait « se promener partout sans qu'on l'aperçût et disparaître sans qu'il fût possible de découvrir par quel artifice » (*FO*, p. 340). Destinée aux « imprudents qui violent la retraite du fantôme⁴⁹³ », cette salle de tortures est tour à tour surnommée « maison des mirages » (*FO*, p. 296), « palais des illusions » (*FO*, p. 296) et « chambre des Miroirs » (*FO*, p. 311) en raison de son architecture impossible :

Nous étions au centre d'une petite salle de forme parfaitement hexagonale... dont les six pans de murs étaient intérieurement garnis de glaces... du haut en bas... Dans les coins, on distinguait très bien les "rajoutis" de glace... les petits secteurs destinés à tourner sur leurs tambours... oui, oui, je les reconnais... et je reconnais l'arbre de fer dans un coin, au fond de l'un de ces petits secteurs... l'arbre de fer, avec sa branche de fer... pour les pendus (*FO*, p. 279-280).

Par une illusion d'optique⁴⁹⁴, cette « chambre close » conduit ses prisonniers à la folie puis au suicide, ce qui explique la présence de l'arbre des pendus en son sein. Véritable « piège mortel⁴⁹⁵ », il s'agit « [c]ertainement [de] la plus curieuse, la plus horrible et la plus dangereuse » (*FO*, p. 278) invention du fantôme de l'Opéra. À l'aide d'artifices de sa propre confection, Erik parvient même à convaincre Raoul et le Persan qu'ils se trouvent dans une « forêt du Congo » (*FO*, p. 295), une « forêt impénétrable dont les troncs et les branches innombrables [les] enlaçaient *jusqu'à l'infini* » (*FO*, p. 298)⁴⁹⁶. Tel un tout-puissant marionnettiste, le fantôme y contrôle le jour et la nuit, y fait régner une chaleur si accablante qu'elle transforme l'espace en « un immense désert de sable » (*FO*, p. 303), y fait retentir des sons rappelant diverses créatures exotiques⁴⁹⁷ et, enfin, y fait apparaître une oasis (voir *FO*, p. 304), dans le seul but d'égarer ses victimes : « Deux réalités opposées (le froid humide de la

⁴⁹² En dotant cet espace du substantif « chambre », alors qu'il s'agit d'une salle de tortures, Gaston Leroux ne fait-il pas un clin d'œil au motif de la « chambre close » ?

⁴⁹³ Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscur clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁹⁴ « Il suffisait de disposer dans les coins quelque motif décoratif, comme une colonne, par exemple, pour avoir instantanément un palais aux mille colonnes, car, par l'effet des glaces, la salle réelle s'augmentait de six salles hexagonales dont chacune se multipliait à l'infini » (*FO*, p. 296).

⁴⁹⁵ Maria Pia Forchetti, *loc. cit.*, p. 138.

⁴⁹⁶ Dans ce passage, l'espace se dote à nouveau d'une dimension anthropomorphique. En « enlaçant » les personnages, la « chambre close » se confond presque avec son créateur, qui étouffe ses victimes de son étreinte terrible.

⁴⁹⁷ « Ordinairement, après le lion, il y avait le léopard, et puis quelquefois le bourdonnement de la mouche tsé-tsé. C'étaient là des effets très faciles à obtenir, et j'expliquai à M. de Chagny, pendant que nous nous reposions avant de traverser le désert, qu'Erik obtenait le rugissement du lion avec un long tambourin, terminé par une peau d'âne à une seule de ses extrémités [...]. » (*FO*, p. 304).

cave et la forêt ensoleillée) se trouvent [ici] conciliées⁴⁹⁸ ». Tirillés par la peur de mourir, les protagonistes masculins se heurteront la tête contre les murs tapissés de miroirs aux reflets aveuglants.

Grâce à cet espace sans fin ni commencement, situé dans les profondeurs des souterrains de l'Opéra Garnier⁴⁹⁹, Gaston Leroux modifie radicalement le sens donné au motif de la « chambre close » ; lieu que l'on rêvait jadis d'envahir, il n'est plus, lorsque dépourvu de son caractère féminin, qu'un espace que l'on cherche désespérément à quitter : « Qu'il s'agisse d'un local clos ou d'un labyrinthe, au bout d'un certain temps, le lecteur fait toujours l'expérience de la même sensation, même s'il n'est pas claustrophobe : il lui faut sortir⁵⁰⁰ ». En confrontant les personnages à des carrefours et à des culs-de-sac⁵⁰¹, autant physiques que psychologiques, les espaces masculins⁵⁰² du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra* se confondent progressivement avec une autre figure, « figure de base de l'imagerie de la poursuite policière⁵⁰³ », celle du labyrinthe.

3. Le labyrinthe : entre la clôture et l'illimité⁵⁰⁴

La « chambre close » et le labyrinthe, associés par définition aux principes de clôture et de confinement, entretiennent dès les débuts du récit policier une relation de correspondance. Déjà chez Poe, où ils semblaient conçus « à dessein [de] confondre les hommes⁵⁰⁵ », ces deux motifs usaient d'apparences trompeuses⁵⁰⁶ pour se jouer de leurs victimes : « Both constructs are inherently ambiguous. The locked room conflates apparent mystery with an invisible but plausible explanation and the labyrinth combines overt confusion with covert order and

⁴⁹⁸ Jean Roudaut, *loc. cit.*, p. 80.

⁴⁹⁹ « The placement of this chamber of horrors at the most "deep" and hidden level of the phantom's underground lair, behind even his and his mother's stylized bedrooms, shows that one of the greatest terrors of horrors in what Erik "means" at bottom in his reference to a world, one that deeply mirrors the reflectiveness already pervasive above ground [...] » : Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 129.

⁵⁰⁰ Romain Brian, *loc. cit.*, p. 32.

⁵⁰¹ Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁰² La demeure du fantôme de l'Opéra, avec ses innombrables dédales et ses cinq dessous, représente sans contredit l'archétype du motif du labyrinthe. Son analyse fut ainsi reportée au point trois du présent chapitre, bien qu'il s'agisse d'un espace masculin.

⁵⁰³ Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁰⁴ Voir *ibid.*, p. 27.

⁵⁰⁵ Jorge Luis Borges cité dans Valérie Tritter, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁰⁶ Voir Ilana Shiloh, « The Locked Room », *The Double, the Labyrinth and the Locked Room. Metaphors of Paradox in Crime Fiction and Film*, New York/Washington, Peter Lang, 2011, p. 152.

planning⁵⁰⁷ ». L'architecture du lieu clos évoque ainsi celle du dédale, qui génère la folie par la démultiplication des possibles. Grâce à cet héritage du roman gothique, on assiste chez Leroux à une intériorisation⁵⁰⁸ du labyrinthe, celui-ci n'étant plus associé à une forme d'errance physique mais psychologique :

Les architectures urbaines, dédaléennes et/ou carcérales, peuvent donc correspondre à des errances psychiques, à des espaces mentaux. *In fine*, la persécution et l'enferment, véritables fils rouges du gothique historique, peuvent se révéler être des formes de hantise, d'obsession, d'auto-persécution [...].⁵⁰⁹

Gaston Leroux parvient non seulement à faire de chacune des « chambres closes » un espace où se multiplient les détours et les chemins, mais il les fait également participer collectivement à un phénomène de prolifération. Devant une telle mise en abyme, lecteur et protagonistes sont conduits d'une route à l'autre, jusqu'à l'épuisement narratif : « L'univers devient [un] labyrinthe aveuglant, où s'exerce la traque dont la finalité correspond à l'exténuation du récit [...] »⁵¹⁰. Dans le premier roman, les diverses péripéties amènent ainsi les protagonistes à vagabonder de la « Chambre Jaune » à la « galerie inexplicable », en passant par le boudoir de Mathilde et le « petit bout de cour ». En dotant chaque lieu d'un double, l'auteur transforme le château du Glandier en un palais des glaces ; à chaque instant, hommes et femmes sont susceptibles de se buter à de nouvelles portes closes, littérales ou, lorsqu'elles se manifestent sous la forme de mystères ou de secrets, plus métaphoriques : « Dans le labyrinthe, l'espace fait retour, imprévisible, accidentel, précipitant l'énigme d'une figure informable »⁵¹¹. Le second roman décuple quant à lui ce jeu de reflets. La loge de Christine, la « chambre Louis-Philippe », la loge n° 5 et le bureau des directeurs de l'Opéra participent de l'effet de parallélisme entre les « dessus » et les « dessous », le théâtre du réel – où même « les promenades amoureuses se font dans des décors »⁵¹² – et celui créé de toutes pièces par le fantôme. L'univers des hauteurs, avec son « labyrinthe d[e] charpentes » (*FO*, p. 148) où s'assemblent les « arcs-boutants, les chevrons, les jambes de force, les pans, les versants et les rampants » (*FO*, p. 148) fait écho aux profondeurs, comparées à un « effarant dédale » (*FO*, p. 247) et à une « toile d'araignée gigantesque » (*FO*, p. 248).

⁵⁰⁷ Ilana Shiloh, *loc. cit.*, p. 152.

⁵⁰⁸ Françoise Dupeyron-Lafay, *loc. cit.*, p. 153.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁵¹⁰ Isabelle Casta-Husson, « Les trois solitudes du roman de détection », *loc. cit.*, p. 171.

⁵¹¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumiers, *op. cit.*, p. 131.

⁵¹² Jean Roudaut, *loc. cit.*, p. 84.

Grâce à ce macro-espace qu'est la demeure du Lac, le fantôme de l'Opéra procède à une « représentation du monde comme labyrinthe⁵¹³ ». Après avoir séjourné en Orient, Erik se retrouve ainsi à Paris où il devient l'un des entrepreneurs affectés aux travaux du Palais Garnier, un environnement qui plaît fortement à son « naturel artiste, fantaisiste et *magique* » (FO, p. 342). Au sein de ce théâtre, il s'est plu à bâtir une demeure « comme un prestidigitateur peut imaginer un coffret à combinaisons » (FO, p. 340), une véritable « maison du diable » (FO, p. 277) aux innombrables corridors, passages et trappes⁵¹⁴. Le thème de la descente, omniprésent dans les scènes se déroulant dans les souterrains, met pour sa part l'accent sur le caractère étourdissant des dessous, qui tourbillonnent jusqu'à l'infini :

Raoul ne faisait qu'entrevoir à la lueur de quelques lumignons immobiles, çà et là, dans leurs prisons de verre, une infime partie de cet abîme extravagant, sublime et enfantin, amusant comme une boîte de Guignol, effrayant comme un gouffre, que sont les dessous de la scène de l'Opéra.

Ils sont formidables et au nombre de cinq » (FO, p. 247).

Le motif du labyrinthe se traduit en ce sens par une « multiplication du signe de l'emboîtement⁵¹⁵ » des espaces. Telles des poupées russes, les diverses « chambres closes » se présentent sous des tailles variées, mais compatibles, et leurs diverses variations de couleurs ne peuvent, quant à elles, les dénaturer⁵¹⁶. Le concept de spatialité témoigne d'une forme d'instabilité⁵¹⁷ : instabilité dans la pensée des personnages, mais également dans leurs déambulations, puisque ces dernières ne tardent jamais, si elles ne sont pas déjà aléatoires, à le devenir en cherchant à suivre un esprit en déroute.

⁵¹³ Gabriele Vickermann, *loc. cit.*, p. 544.

⁵¹⁴ Selon Jerrold E. Hogle, cette construction diabolique s'inspire des idées de Leibniz : « Such an architectural vision "from the East" (clearly a means of pointing to a scapegoat race), however, actually repeats a much earlier *European* panopticon : Leibniz's plan for an "Academy of Pleasures", grandly uniting all the arts as the Paris Opera and its National Academy of Music propose to do, where "houses or rooms will be built so the master of the house will be able to see and hear everything that is said and done, without his being noticed, by means of mirrors and pipes" [...] » : Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 19.

⁵¹⁵ Maria Pia Forchetti, *loc. cit.*, p. 136.

⁵¹⁶ Compte tenu des qualificatifs employés (« enfantin », « amusant ») pour décrire les dédales, les profondeurs du Palais Garnier se dotent d'une dimension ludique, ce qui contraste en apparence avec leur statut de « scène de crime ». Même si les souterrains se présentent, aux yeux du fantôme, tel un immense terrain de jeu, ils n'en apparaissent pas moins comme dangereux. C'est en effet dans cette chambre masculine qu'Erik confectionne ses tours, qu'il planifie les enlèvements de Christine et qu'il menace, enfin, de « tout faire sauter avec lui dans une éclatante catastrophe » (FO, p. 309). En insistant sur le caractère ludique du décor, le narrateur rappelle également à son lecteur que les jeux d'Erik ne sont jamais bien loin d'un autre type de jeu, celui du théâtre.

⁵¹⁷ Voir Marie-Claire Ropars-Wuilleumiers, *op. cit.*, p. 119.

Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, la déambulation géographique fait place à une forme d'errance temporelle⁵¹⁸, autre manière d'associer la « chambre close » au labyrinthe. À l'instar d'un dédale, qui « représente la figure par excellence d'un espace soumis au temps : le centre, s'il existe, ne peut être atteint qu'à travers le détour et l'arrivée [...]»⁵¹⁹, le problème du local clos peut être résolu sur la base d'un découpage temporel : « *I. Le meurtre a été commis **avant** que la chambre ne soit hermétiquement scellée. II. Le meurtre a été commis **pendant** que la chambre était hermétiquement scellée. III. Le meurtre a été commis **après** que la chambre a été ouverte*⁵²⁰ ». Afin de percer le secret de Mlle Stangerson, Rouletabille s'emploie à distinguer les différentes phases du crime commis à l'intérieur de la « Chambre Jaune » :

Il me fallait naturellement reconstituer l'affaire en deux phases, deux phases bien distinctes l'une de l'autre de quelques heures : la première phase pendant laquelle on avait réellement tenté d'assassiner Mlle Stangerson, tentative qu'elle avait dissimulée ; la seconde phase pendant laquelle, à la suite d'un cauchemar qu'elle avait eu, ceux qui étaient dans le laboratoire avaient cru qu'on l'assassinait ! (*MCJ*, p. 292).

Afin d'expliquer les événements, le détective doit procéder d'une réflexion *à rebours*⁵²¹, ce dont il fait part à ses auditeurs au chapitre XXVII. Utilisant à nouveau l'italique afin d'indiquer les temps forts de la démarche intellectuelle de l'enquêteur, l'auteur met l'accent sur les « moments » de l'assassinat en préfigurant, par là, la typologie utilisée par la critique : « [L]'assassin avait été nécessairement blessé pendant la première phase, c'est-à-dire *pendant qu'il était là !* » (*MCJ*, p. 293), « Un coup pour blesser l'assassin *avant*, et un coup lors du cauchemar, *après !* » (*MCJ*, p. 295). Le long plaidoyer de Rouletabille, qui prend place devant le juré d'une cour d'assises, présente en lui-même un caractère déroutant. Les détours de sa parole épousent les détours empruntés par l'assassin le jour du drame, ce dernier ayant réglé ses moindres faits et gestes avec la précision d'une horloge (voir *MCJ*, p. 284-285). L'enquêteur prend ainsi le contrôle du temps⁵²², comme si l'un n'était « que la métaphore de

⁵¹⁸ Dans une entrevue accordée à Frédéric Lefèvre en 1925, l'auteur avoue avoir « transporté le problème de l'espace dans le temps » de manière à surpasser ses prédécesseurs : Gaston Leroux cité dans Francis Lacassin, « Une heure avec... Gaston Leroux », *loc. cit.*, p. 996.

⁵¹⁹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumiers, *op. cit.*, p. 119.

⁵²⁰ Romain Brian, *loc. cit.*, p. 40.

⁵²¹ « De même, dans le roman policier, on trouvera l'imbrication d'une série temporelle qui aboutit à la découverte du criminel (l'enquête) avec une autre, permettant de remonter dans la durée, et narrant, elle, la genèse du crime » : Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 45.

⁵²² « Oui, le bon bout de ma raison me rapprochait ces deux personnages, ou, plutôt ces deux moitiés de personnages que je n'avais pas vues *en même temps* » (*MCJ*, p. 284).

l'autre⁵²³ » : « [L]e temps de l'énigme et de l'enquête [...] se manifeste comme chambre, comme espace d'invisibilité habité par la brutalité⁵²⁴ ». Nécessairement visible, le décor s'oppose en effet au temps, qui se dérobe ; insaisissable, il transforme la « chambre close » en un lieu où « il n'y a rien à voir, [puisqu']on échoue à la regarder⁵²⁵ ». L'essentiel du mystère se situe en ce sens en dehors de la fiction, puisqu'il repose dans le passé de Mlle Stangerson, dans sa vie vécue en Amérique. La piste suivie par Rouletabille le mènera par-delà l'Atlantique, dans un espace qui constitue le cœur véritable du labyrinthe : le petit presbytère de Louisville⁵²⁶ où Ballmeyer et Mathilde ont séjourné aux « premières heures de leur union » (*MCJ*, p. 310). Deux décennies plus tard, l'influence de cette « chambre fantomatique⁵²⁷ », appartenant toute entière à un temps défunt, se fait encore sentir lorsque s'enclenchent les événements du *Mystère de la chambre jaune*. Tel que l'explique Stéphane Lojkine, la « chambre hermétiquement close est donc déjà constituée hors du lieu et avant le moment du crime⁵²⁸ », les actes du criminel ayant été commis à l'entrée du labyrinthe et non en son centre. Chez Gaston Leroux, la « chambre close » passe « de la géométrie plane à la géométrie dans l'espace[;] [l]a quête ne se déroule plus sur une surface, mais dans un *volume*⁵²⁹ » dont le temps constitue, sans contredit, la troisième dimension.

En associant le local clos au labyrinthe, l'auteur exacerbe également l'un des traits caractéristiques du récit policier, celui-ci ayant souvent été considéré comme un « roman de la recherche⁵³⁰ ». L'*enquête* menée par le détective pour trouver des solutions fait en effet écho à

⁵²³ Valérie Tritten, *op. cit.*, p. 59.

⁵²⁴ Stéphane Lojkine, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », *loc. cit.*, p. 71.

⁵²⁵ Stéphane Lojkine, « Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux », *loc. cit.*, p. 183.

⁵²⁶ Ce petit presbytère fit d'ailleurs l'objet de deux illustrations (voir Annexe A, illustration 7 et Annexe B, illustration 14). Simont, dans la livraison du 30 novembre 1907, utilise cet espace pour y camper un Rouletabille songeur, au regard perdu dans le vide. Le presbytère, dominé par la végétation environnante (comme le château du Glandier), se dessine à l'arrière-plan, la blancheur de ses contours contrastant avec la netteté de la silhouette du détective. Le même constat s'applique à la représentation offerte chez Pierre Lafitte. L'enquêteur domine à nouveau l'image, ses yeux fixant le spectateur plutôt que le presbytère qui se détache à l'horizon. Les deux images ont su capturer l'essence de cet espace qui, face à un enquêteur bien vivant, un détective du présent, ne semble rien de plus qu'un spectre, un vestige du passé.

⁵²⁷ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 107.

⁵²⁸ Stéphane Lojkine, « Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux », *loc. cit.*, p. 184.

⁵²⁹ Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, *op. cit.*, p. 28.

⁵³⁰ Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 170.

la *quête* d'une sortie⁵³¹ ; si Thésée, au sein de ce genre, apparaît sous les traits de l'enquêteur, le criminel hérite, pour sa part, du rôle du monstre, puisque c'est lui qui piège les dédales en créant un « entrelacs de traces contradictoires⁵³² » et en multipliant les fausses pistes⁵³³. Procédant tous deux de l'imaginaire de la chasse⁵³⁴, l'enquêteur traquant sa proie à l'instar de Thésée poursuivant le Minotaure, les deux motifs furent également rapprochés par Edgar Allan Poe. À partir de l'homonymie entre les termes « clew » (balle de laine) et « clue » (indice)⁵³⁵, l'auteur procède à une association sémantique. La piste suivie par le détective constitue ainsi le fil d'Ariane qui conduisit le héros mythique jusqu'à la lumière, symbole de connaissance et de savoir dans le roman policier.

Le principe de la chasse, en menant l'enquêteur de l'intérieur vers l'extérieur, soulève cependant une question. Considérant que le monstre, c'est-à-dire la solution à l'énigme, se trouve à la sortie du labyrinthe, quelle figure en occupe le centre ? Chez Leroux, la réponse semble évidente, il s'agit de la femme :

La quête de la Femme résulte donc de l'image initiale, celle de la chasse, ou si l'on veut, du labyrinthe. [...] Thésée, justement, associe toujours le Labyrinthe et la Femme. De son expédition crétoise, il ramène Phèdre et Ariane. Il descend dans les Enfers, un autre labyrinthe, pour ravir Proserpine à Hadès et la donner à Périthoüs, un des frères de la Horde.⁵³⁶

Sans Mathilde et Christine, le labyrinthe n'aurait pas lieu d'être, puisque ce sont elles qui « se situe[nt] au bout de la quête : le[s] héros l[es] rencontre[nt] à la fin d'une longue démarche et d'une recherche périlleuse⁵³⁷ ». Même si le mystère qui les entoure ne se dissipe qu'à la fin du récit, les protagonistes féminins participent activement de l'errance en complexifiant la tâche du détective. Leur présence dans le labyrinthe relève cependant bien souvent de la non-présence ; en appartenant au passé plus qu'au présent, en s'évanouissant à chaque détour et en se déroband constamment à la vue, elles utilisent essentiellement le dédale afin d'y prendre la fuite. Les hommes qui échoueront à la voir failliront donc à comprendre le labyrinthe : « Both

⁵³¹ Romain Brian, *loc. cit.*, p. 32.

⁵³² Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, *op. cit.*, p. 26.

⁵³³ Voir Marie-Claire Ropars-Wuilleumiers, *op. cit.*, p. 119. Jean-Claude Vareille dira à ce sujet : « [Le criminel] est chez lui : élevé dans le labyrinthe, il en connaît les tours et les détours ; c'est le détective qui est un intrus, et c'est pourquoi il doit renverser à son profit une probabilité de succès qui, au départ, lui est toujours défavorable » : Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, *op. cit.*, p. 27.

⁵³⁴ Voir *ibid.*, p. 28.

⁵³⁵ Voir Ilana Shiloh, *loc. cit.*, p. 152.

⁵³⁶ Jean-Claude Vareille, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, *op. cit.*, p. 101.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 102.

(Poe's) locked room and the labyrinth are associated with subjective perception : their impenetrability resides in the eye of the beholder⁵³⁸ ». Mathilde et Christine disparaissent ainsi dès l'instant où l'on pose les yeux sur elles.

En plaçant au cœur du labyrinthe une femme, autour de laquelle évoluent des personnages lui étant intimement liés (père, mari, amant, fils), Leroux témoigne à nouveau d'un déplacement du public vers le privé⁵³⁹. Au XIX^e siècle, le dédale s'incarnait essentiellement à travers l'image de la ville, le roman-feuilleton populaire ayant voulu en faire un espace intrinsèquement social⁵⁴⁰. Dans le roman policier de la Belle Époque, « l'écheveau se situe [plutôt] au cœur des relations d'un groupe restreint, le plus souvent la famille⁵⁴¹ ». Le choix d'un personnage féminin et l'association entre « dédale » et « chambre close » permettent ainsi à l'auteur d'exacerber l'aspect intime du labyrinthe et la manière dont le détective apparaît, à son époque, comme le seul « autorisé à lever le voile sur la sphère protégée des relations domestiques⁵⁴² ».

Contrairement au parcours du détective, qui le mène ultimement à la lumière après que celui-ci ait surmonté les embûches et bravé les dangers, le chemin suivi par la femme s'apparente à une véritable descente aux enfers. En s'enfonçant dans le labyrinthe, dans ces ténèbres où règne un parfum de mort, Mathilde et Christine se dématérialisent peu à peu, jusqu'à devenir un simple souvenir, une ombre blanche qui hante les détours. La « chambre close », sous l'effet de ce corps spectral, emprunte alors rapidement les allures d'un tombeau où « les fantômes s[e] promènent comme chez eux » (*FO*, p. 247).

⁵³⁸ Ilana Shiloh, *loc. cit.*, p. 152.

⁵³⁹ Jacques Dubois, « Naissance du récit policier », *loc. cit.*, p. 50.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*

4. Le plus poétique sujet du monde⁵⁴³

4.1 *L'antichambre de la mort*

Point de départ aux yeux du détective, point d'aboutissement pour le criminel⁵⁴⁴, le centre du labyrinthe est un espace vers lequel tout converge ; des personnages aux péripéties en passant par les thèmes et les genres, chaque élément du récit traverse les galeries qui séparent les différentes « chambres closes ». La trajectoire du féminin, au sein de ces longs couloirs de la mort, est cependant plus erratique. Les manifestations réelles ou imaginaires du crime, qui provoquent sans cesse la réouverture de la « chambre close », se présentent telles des trappes qui menacent, à chaque instant, de se dérober sous les pas de Mathilde et Christine. Les femmes marchent sur le seuil entre deux mondes, celui du dessus et celui du dessous ; funambules, elles sont « suspendue[s] dans la virtualité d'une mort en procès⁵⁴⁵ », d'une mort en attente. En forçant l'accès de cette boîte de Pandore, espace interdit en raison des mauvaises énergies dont il est gorgé, les hommes ont ainsi libéré le plus terrible de tous les maux, la mort elle-même.

Ce statut d'entre-deux, qui frappe les protagonistes féminins autant que les lieux qu'elles occupent, est mis en scène tout au long du *Mystère de la chambre jaune*. En utilisant systématiquement le terme « assassinat » pour décrire le crime commis à l'endroit de Mlle Stangerson⁵⁴⁶, l'auteur joue habilement avec les attentes de ses lecteurs. En tant que motif, la « chambre close » s'inscrit en effet dans une série, dans une tradition menée par les textes de Poe et de Conan Doyle, un statut associé à un certain nombre de contraintes autant thématiques que formelles⁵⁴⁷. Chez les prédécesseurs, le local clos fut témoin de nombreux

⁵⁴³ Edgar Allan Poe, « La Genèse d'un poème », *loc. cit.*, p. 1012.

⁵⁴⁴ « Départ et aboutissement des énigmes, la chambre est aussi la caisse de résonance des suppositions et des désirs des détectives [...] » : Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁴⁵ Stéphane Lojkine, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », *loc. cit.*, p. 71.

⁵⁴⁶ Le terme « assassinat » jalonne tout le récit, étant même réitéré à chacune des attaques commises : « Le monde scientifique n'avait pas encore eu le temps de se remettre de cette nouvelle que l'on apprenait l'assassinat de Mlle Stangerson [...] » (*MCJ*, p. 68), « Et bien, croyez-vous qu'elle était enfermée, la pauvre chère mademoiselle Stangerson quand on nous l'assassinait ! » (*MCJ*, p. 95), « Et qu'est que vous pensez de l'assassinat ? – De l'assassinat de cette pauvre mademoiselle ? » (*MCJ*, p. 120).

⁵⁴⁷ Voir Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, *op. cit.*, p. 67.

meurtres, au point où certains critiques⁵⁴⁸ en ont fait une caractéristique essentielle de cet archétype policier. En usant d'un vocabulaire alarmiste à l'endroit de la femme, bien que celle-ci soit gardée en vie pour des raisons narratives, l'auteur « affirme [non seulement] sa dette envers les fondateurs du genre⁵⁴⁹ », mais il les « pastiche [également] pour les démystifier⁵⁵⁰ ». La victime, en qualifiant également son agresseur d'« assassin » en vient même à se condamner elle-même au rôle de « morte en attente » : « En attendant, on croit que Mlle Stangerson, qui n'a cessé de délirer et qui ne prononce distinctement que ce mot : "Assassin ! Assassin ! Assassin !..." , ne passera pas la nuit... » (*MCJ*, p. 42). Poussant l'ironie à son comble, Mathilde déclare, au moment où elle est questionnée par le juge d'instruction, son propre décès : « On ne sait pas ce qui se passe autour de soi quand on est morte ! » (*MCJ*, p. 105). Le narrateur lui-même, en apprenant la nouvelle de cet interrogatoire, s'était plu à commenter la situation de la façon suivante : « Si le cadavre parle, fis-je, cela va devenir intéressant » (*MCJ*, p. 99).

Plongée dans un état intermédiaire, la femme est lentement conduite vers sa fin, chaque nouveau coup porté contre elle accentuant la fragilité de sa situation :

Le cas de Mathilde Stangerson est exemplaire : cette vivante-déjà-morte ou cette morte-encore-vivante, on ne le sait plus trop [...], dix fois assassinée, voit constamment sa situation démesurément grossie et exagérée, au point que le drame est pour elle plus un état qu'une circonstance ponctuelle.⁵⁵¹

En étant l'objet d'inquiétudes et de questionnements constants, le destin de Mathilde se présente également comme une source de suspense dans l'œuvre. La condition de la femme est qualifiée « d'alarmant[e] » (*MCJ*, p. 240), puis est comparée à un « état voisin du coma » (*MCJ*, p. 247). Sa santé précaire est aussi représentée par l'emploi de certaines formules, telles que « quasi assommée » (*MCJ*, p. 82), « failli être étranglée » (*MCJ*, p. 82) et « failli être assassinée pour la seconde fois » (*MCJ*, p. 245). En s'exprimant continuellement sur le mode de l'hypothèse, de l'éventualité ou de la possibilité, le narrateur et les personnages donnent l'impression au lecteur que la femme est coincée « entre la vie et la mort » (*MCJ*, p. 212). Dès

⁵⁴⁸ Le critique Christian Robin a d'ailleurs refusé de conférer à la « Chambre Jaune » son statut de « chambre close » pour cette même raison : « Ce n'est absolument pas le cas pour la chambre de Mathilde, qui ne mérite guère d'être appelée "local clos" pour la raison évidente qu'elle n'est le théâtre d'aucun assassinat » : Christian Robin, *loc. cit.*, p. 72.

⁵⁴⁹ Stéphane Lojkin, « Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux », *loc. cit.*, p. 175.

⁵⁵⁰ Christian Robin, *loc. cit.*, p. 81.

⁵⁵¹ Benoît Denis, *loc. cit.*, p. 62-63.

le début du récit, elle fut mise en quarantaine à des fins de protection ; confinée à ses appartements, elle repose en son lit comme une morte dans son cercueil :

Mlle Stangerson, dont le visage avait la pâleur de la mort, s'était soulevée sur sa couche, malgré les deux médecins et son père... Elle tendait des bras tremblants vers Robert Darzac sur qui Larsan et le gendarme avaient mis la main... Ses yeux étaient grands ouverts... [un mot] expira sur ses lèvres exsangues... un mot que personne n'entendit... et elle se renversa, évanouie » (*MCJ*, p. 253-254).⁵⁵²

Dans ce passage où il est question de blancheur malade et d'évanouissement, le narrateur met surtout l'accent sur l'« invalidité féminine⁵⁵³ », autre héritage du XIX^e siècle. Mathilde est plongée dans une lente agonie tout au long du récit, la « chambre close » n'étant parfois plus qu'une « chambre de convalescence » (*MCJ*, p. 311) pour cette femme alitée. Sa santé fragile, qui explique qu'elle soit « protégée avec le plus grand soin⁵⁵⁴ » comme un enfant, exerce une certaine fascination sur les hommes. En la voyant, le narrateur déclare qu'il s'agit d'un « spectacle déchirant » (voir *MCJ*, p. 253), la précarité de sa situation devenant un objet de curiosité. En éveillant l'intérêt masculin, Mlle Stangerson s'inscrit dans la lignée de l'éternelle malade du siècle précédent, « cet ange radieux et épanoui [qui] souvent ne touche terre que de la pointe d'une aile, l'autre étant prête à l'emporter ailleurs⁵⁵⁵ ».

L'avenir de Mathilde, placé sous le signe d'un trépas imminent, se nourrit d'espoir et de promesses dans le récit⁵⁵⁶. Le détective rêve pour sa part de « *libérer Mlle Stangerson de cet assassinat latent* » (*MCJ*, p. 215), de cette interminable « mise à mort » dont elle est la victime. Selon Francis Lacassin, l'emploi de l'italique⁵⁵⁷ chez Gaston Leroux est aussi significatif du traitement particulier qu'il réserve à la mort : « Assumant le rôle que Jean Cocteau reconnaîtra plus tard aux miroirs, les phrases en italique sont les portes par où la mort

⁵⁵² Ce passage fit l'objet d'une illustration chez Pierre Lafitte (voir Annexe B, illustration 3). La partie gauche de l'image est occupée par la femme, dont la robe se confond avec les draps pâles de sa couche. Les murs de la chambre eux-mêmes présentent un aspect fantomatique, le décor donnant l'impression qu'il va disparaître. À droite, dans l'embrasure d'une porte, se tiennent trois hommes dont la netteté des traits contraste avec la blancheur du lit à baldaquin. Entre la femme et les observateurs – leur regard est entièrement tourné vers la femme – est posté le professeur Stangerson. Le corps du vieil homme sert ici de frontière entre l'univers des morts (à gauche) et celui des vivants (à droite).

⁵⁵³ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁵⁶ « Mais il faut espérer que Mlle Stangerson sera sauvée... – Espérons-le... Son père me disait hier que, si elle devait succomber, il ne tarderait point, quant à lui, à l'aller rejoindre dans la tombe » (*MCJ*, p. 55).

⁵⁵⁷ Je donnerai, entre autres, les exemples suivants : « Qu'importe, après tout... *pourvu qu'elle vive ?* » (*MCJ*, p. 138), « C'est tout ce qu'il me faut : voir sa figure. Je saurai bien m'arranger ensuite pour qu'il soit mort pour Mlle Stangerson, *même s'il reste vivant* » (*MCJ*, p. 225).

va et vient⁵⁵⁸ ». Une telle idée revêt d'ailleurs, au sein du *Fantôme de l'Opéra*, une dimension encore plus littérale, puisque le voyage de Christine en « enfer » s'entame par la traversée du miroir qui orne le fond de sa loge⁵⁵⁹. À l'instar de Mathilde, qui risque sa vie en donnant rendez-vous à son agresseur, Christine court de terribles risques en invitant le fantôme dans ses appartements pour y suivre des leçons de musique. Suite à sa triomphante performance en Marguerite (chapitre II), elle déclare à son professeur : « Oh ! ce soir, je vous ai donné mon âme et je suis morte » (*FO*, p. 36). Les craintes de la chanteuse ne sont cependant pas qu'imaginaires. Quelques instants auparavant, elle s'évanouissait en pleine représentation : « "Vous ne voyez donc point, avait dit Raoul, que cette femme se trouve mal ?" En effet, sur la scène, on devait soutenir Christine Daaé » (*FO*, p. 30). Cet épisode de faiblesse fait partie de l'un des cinq épisodes représentés par André Castaigne, quoiqu'il semble s'agir d'un incident mineur⁵⁶⁰. Vêtue de son costume de scène, la chanteuse y apparaît dans les bras de l'un de ses collègues, qui la soutient telle une poupée de chiffon. Autour d'eux se pressent artistes et spectateurs, qui semblent entraînés vers la droite, là où deux mains gantées sont prêtes à cueillir Christine. La vulnérabilité de la cantatrice rappelle ici celle de Mathilde, non seulement parce qu'elle attire l'attention, mais également parce qu'elle conduit la femme vers la « chambre close ». C'est en effet dans sa loge que Christine se rétablira : « Ainsi, le médecin et l'amoureux [Raoul] se trouvèrent dans le même moment aux côtés de Christine, qui reçut les premiers soins et ouvrit les yeux dans le bras de l'autre » (*FO*, p. 33). En fournissant au vicomte une excuse pour se rendre auprès de l'objet de son désir, la défaillance de la chanteuse rend possible la rencontre entre les amants. La « transcendance du sacrifice féminin⁵⁶¹ » devient ici un déclencheur à l'amour.

Rappelant Faust, la cantatrice vend ainsi son âme au tentateur, qui emprunte ici les traits squelettiques d'Erik, dans le seul but d'atteindre ses rêves. En cédant son âme au diable⁵⁶²,

⁵⁵⁸ Francis Lacassin, « À l'ombre des italiques en fleurs », *loc. cit.*, p. 85.

⁵⁵⁹ « Christine [...] pourrait reprendre à son compte la formule de Jean Cocteau : "Chaque jour dans le miroir je contemple l'œuvre de la mort". Raoul, guidé par le Persan, devenu psychopompe, comprendra en son temps le mécanisme de la glace, qui loin de borner l'espace de la loge, le démultiplie au contraire de l'autre côté du visible » : Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁶⁰ Voir Annexe C, illustration 1.

⁵⁶¹ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁶² Raoul, après sa rencontre avec le fantôme, affirme ainsi : « Je crus avoir affaire à Satan lui-même » (*FO*, p. 86).

Christine oublie cependant qu'elle lui concède une partie de sa vitalité : « Es-tu seulement encore vivante, Christine ? N'as-tu point exhalé ton dernier souffle dans une minute de surhumaine horreur, sous l'haleine embrasée du monstre ? » (*FO*, p. 200). Lorsqu'elle pénètre dans les souterrains de l'Opéra, poussée par sa curiosité à explorer ce lieu gigantesque, la chanteuse compare explicitement la demeure du Lac à celle d'Hadès⁵⁶³ :

Mais songez aux conditions exceptionnelles dans lesquelles j'abordai ce rivage. Les âmes des morts ne devaient point ressentir plus d'inquiétude en abordant le Styx. Caron n'était certainement pas plus lugubre ni plus muet que la forme d'homme qui me transporta dans la barque (*FO*, p. 161).

Ce qui fascine surtout dans cette descente aux enfers, palais d'une « féerie cruelle⁵⁶⁴ », c'est que Christine doit traverser un miroir pour entamer son voyage. En lui faisant franchir une glace, geste qui signale selon Todorov un « pas décisif vers le surnaturel⁵⁶⁵ », Leroux souligne le basculement qui s'opère ; alors que la chanteuse quitte le monde des vivants pour celui des morts, le lecteur, lui, délaisse le récit policier au profit du gothique et du fantastique⁵⁶⁶, deux genres axés sur « le mystérieux, l'horreur et le macabre⁵⁶⁷ ». Dans les dessous, il sera ainsi confronté à tout ce qui est démoniaque, à tout ce que le roman d'enquête prétendait contrôler : la violence, le chaos, la sexualité, la mort⁵⁶⁸.

Dans cet espace où elle « retir[e] le masque du fantôme pour voir le visage de la Mort⁵⁶⁹ », Christine fait elle aussi l'expérience du seuil, autre thème fantastique⁵⁷⁰. Elle y est en effet confrontée à un choix terrible : « Elle nous apprit en quelques mots précipités [...] qu'il était décidé à *tuer tout le monde et lui-même avec le monde*, si elle ne consentait pas à devenir sa femme devant le maire et le curé » (*FO*, p. 283). En lui proposant de choisir entre la « messe de mariage ou la messe des morts » (*FO*, p. 280)⁵⁷¹, le fantôme procède à un jeu

⁵⁶³ « L'initiation serait incomplète sans le passage par l'Hadès, tentateur et meurtrier » : Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscur clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁶⁴ Francis Lacassin, « Gaston Leroux ou les Mille et une Nuits d'un exclu du *Matin* », *loc. cit.*, p. 88.

⁵⁶⁵ Tzvetan Todorov cité dans Elizabeth M. Knutson, *loc. cit.*, p. 422.

⁵⁶⁶ En entremêlant la raison et la superstition, le récit de Leroux s'inscrit dans la lignée du *Dracula* (1897) de Bram Stoker, qui opposait une atmosphère sauvage et barbare à un « réalisme ostentatoire » : Marianne Camus, « *Dracula* ou la confusion des genres », *Les Mystères de Dracula de Stoker à Coppola*, Strasbourg, Éditions du Boulevard, 2005, p. 53. Voir également à ce sujet : Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁶⁷ Michel Forest, « Présentation de l'œuvre », *loc. cit.*, p. 166.

⁵⁶⁸ « De surcroît, afin de ne pas perturber les mécanismes d'intellection, violence et sexe sont euphémisés » : Yves Reuter, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁶⁹ Elizabeth M. Knutson, *loc. cit.*, p. 422.

⁵⁷⁰ « Quant à la littérature fantastique, [...] elle est, par excellence, le genre du *seuil* » : Fabienne Claire Caland, *loc. cit.*, p. 459.

⁵⁷¹ L'italique, à nouveau, permet de jouer sur la frontière entre la vie et la mort.

d'oppositions, qui abandonnent d'ailleurs dans les derniers chapitres du roman. Unissant l'enfant de l'amour à celui de la mort⁵⁷², la belle à la bête, Leroux témoigne de sa fascination pour la réunion des contraires, autre héritage du XIX^e siècle. Depuis le romantisme, la littérature est associée à un nouvel « enjeu esthétique qui consiste à refuser la logique classique de la séparation des genres, des styles et des émotions et à rechercher au contraire leur réunion, dans une logique de totalisation [...]»⁵⁷³. Les écrivains rejettent ainsi toute forme de hiérarchisation qui était d'usage durant l'Ancien Régime. Leurs œuvres, plutôt que de respecter un genre particulier, se composent d'assemblages informes, voire contradictoires, de formes et de thématiques différentes, phénomène dont rend compte Victor Hugo : « [Le] réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires [...]»⁵⁷⁴. Comme le fera plus tard *Le Fantôme de l'Opéra*, les œuvres d'Hugo procédaient à de curieux mariages entre ce qui, par nature, s'oppose : « Elle [la muse moderne] sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière»⁵⁷⁵.

Afin d'accentuer cette curieuse proximité entre des éléments repoussoirs, Leroux les campe à l'intérieur d'un même espace, la « chambre close ». C'est son caractère fermé qui permet d'accentuer la tension créée par le voisinage des contraires. En se retrouvant dans cet espace, les personnages se demandent ainsi : « Qui était mort ?... Qui était vivant ?... » (*PDN*, p. 186). Déjà chez Poe, ce type d'espaces était utilisé pour la « sensation d'enfermement, voire de claustrophobie [qui en découle] et qui accentue l'horreur du récit»⁵⁷⁶. En accueillant des figures de l'entre-deux, la « chambre close » en subit nécessairement l'influence ; antichambre de la mort, elle est également une porte vers un autre monde, une voie de passage.

⁵⁷² « Il y avait quelque chose de fascinant dans cet enfant de l'amour et de la mort » : Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, traduction de Michel Étienne revue par Daniel Mortier, préface et commentaires de Daniel Mortier, Gallimard, coll. « Pocket classiques », 1991 [1891], p. 62.

⁵⁷³ Judith Wulf, « L'unité d'ensemble du drame: entre théorie et pratique », *Fabula/Les colloques*. Disponible en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document1138.php> (page consultée le 11 juillet 2014).

⁵⁷⁴ Victor Hugo cité dans Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Québec, Flammarion, 2007, p. 279-280.

⁵⁷⁵ Victor Hugo, « Préface », *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 [1827], p. 69.

⁵⁷⁶ Michel Forest, « Présentation de l'œuvre », *loc. cit.*, p. 189.

Dans *Le Mystère de la chambre jaune*, les appartements de Mathilde sont qualifiés de « chambre fatale » (MCJ, p. 150), une expression qui s'associe facilement, dans l'esprit du lecteur à celle de « chambre mortuaire ». Quant au château du Glandier, il est même explicitement comparé à un monument funéraire :

Et, dans cette retraite sombre et désolée, nous aperçûmes les murs blancs du pavillon. Étrange bâtisse, sans une fenêtre visible du point où elle nous apparaissait. Seule une petite porte en marquait l'entrée. On eût dit un tombeau, un vaste mausolée au fond d'une forêt abandonnée (MCJ, p. 79).

À la vue de ce pavillon, Sainclair ira même jusqu'à dire que cet endroit « semblait tout désigné à servir de théâtre à des mystères d'épouvante et de mort » (MCJ, p. 64). En attirant systématiquement le regard du spectateur sur la végétation, les illustrations consacrées au manoir⁵⁷⁷ se sont d'ailleurs assurées que ce dernier conserve cet aspect désolé. La pâleur des traits le figurant lui confère un caractère fantomatique, voire malade. Espace ravagé par le temps, il s'agit après tout de l'« un des plus vieux châteaux [du] pays d'Île-de-France, où se dressent encore tant d'illustres pierres de l'époque féodale » (MCJ, p. 63). Ce décor aux accents médiévaux contraste d'ailleurs avec la visée des personnages qui y résident, ceux-ci se consacrant à la science de l'avenir. À l'aide de descriptions qui flirtent à nouveau avec le pastiche, Leroux fait du manoir du Glandier un digne héritier des châteaux gothiques du siècle précédent⁵⁷⁸. Dans ce type de récits où les espaces semblent figés dans le temps⁵⁷⁹, le lieu clos est souvent dangereux, puisqu'il rappelle au lecteur que tout ce qu'il a chassé de sa maison, le mal, les spectres du passé, les secrets, les interdits⁵⁸⁰, peut à tout moment refaire surface. La demeure des Stangerson, bien qu'elle ait été désignée comme retraite, n'est pas exempte de ce péril qu'elle semble porter en elle. Aux yeux de Rouletabille et de Sainclair, « [t]out concourait à donner à ce triste endroit, hanté par un mystère farouche, l'aspect le plus funèbre » (MCJ, p. 168).

Comme dans *Le Mystère de la chambre jaune*, où « le château est fermé au monde et ouvert sur la nuit intérieure⁵⁸¹ », *Le Fantôme de l'Opéra* procède à une « exhibition des signes

⁵⁷⁷ Voir Annexe A, illustrations 1 et 6.

⁵⁷⁸ Voir Jean-Pierre Naugrette, « Dossier sur *Le Mystère de la chambre jaune* », *loc. cit.*, p. 328.

⁵⁷⁹ Michel Forest, « Présentation de l'œuvre », *loc. cit.*, p. 167.

⁵⁸⁰ Voir Gina Wisker, *Horror fiction : an introduction*, New York/London, The Continuum International Publishing Group, coll. « Continuum Studies in Literacy Genre », 2005, p. 148.

⁵⁸¹ Annie Le Brun citée dans Pascale Auraix-Jonchière, « Les châteaux littéraires au XIX^e siècle : une poétique de l'entre-deux », *Poétiques des lieux*, études rassemblées par Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon,

de la Mort⁵⁸² » à l'aide de certains espaces⁵⁸³. C'est le cas de la demeure du Lac qui est dotée, comme le constate Christine à son arrivée sur les lieux, d'une chambre mortuaire⁵⁸⁴ :

Il me sembla que je pénétrais dans une chambre mortuaire. Les murs en étaient tout tendus de noir [...]. Au milieu de cette chambre, il y avait un dais où pendaient des rideaux de brocatelle rouge et, sous ce dais, un cercueil ouvert.

À cette vue, je reculai.

« – C'est là-dedans que je dors, fit Erik. Il faut s'habituer à tout dans la vie, même à l'éternité » (*FO*, p. 169).

Véritable « apparition d'outre-tombe » (*FO*, p. 86), le fantôme emprunte certaines de ses caractéristiques au mythe du vampire⁵⁸⁵, comme en témoigne le cercueil où il repose. Or, tout en sachant fort bien qu'il est « difficile [...] de se faire aimer dans un tombeau » (*FO*, p. 169), il propose tout de même à Christine de l'y rejoindre, « le cercueil deven[ant] [ici] cachette, abri, maison⁵⁸⁶ ». À la manière des fiancées de Dracula, la cantatrice est condamnée à vivre en compagnie d'un amant démoniaque dans un espace encore plus petit que la « chambre close », ce qui tend à décupler le sentiment d'enfermement : « [C]'est un cadavre qui t'aime, qui t'adore et qui ne te quittera plus jamais ! jamais !... Je vais faire agrandir le cercueil, Christine, pour plus tard, quand nous serons au bout de nos amours ! » (*FO*, p. 174). Le confinement

Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal/Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004, p. 263.

⁵⁸² Maria Pia Forchetti, *loc. cit.*, p. 138.

⁵⁸³ Bien qu'il ne s'agisse pas d'une « chambre close », le cimetière de Perros, dans lequel Christine et Raoul se laissent ensorceler par le « violon enchanté » du fantôme, est un bel exemple de l'influence du gothique chez Leroux. Ce lieu verse également dans la surenchère, ce qui entraîne l'extrait vers le pastiche : « Triste, découragé, Raoul s'en fut vers le cimetière qui entourait l'église. Il en poussa la porte. Il erra solitaire parmi les tombes, déchiffrant les inscriptions [et] il fut tout de suite renseigné par la note éclatante des fleurs qui soupiraient sur le granit tombal [...]. [La] mort, là, était partout. Elle aussi débordait de la terre qui avait rejeté son trop-plein de cadavres. Des squelettes et des crânes par centaines étaient entassés contre le mur de l'église, retenus simplement par un léger réseau de fils de fer qui laissait à découvert tout le macabre édifice » (*FO*, p. 78).

⁵⁸⁴ Puisque ce micro-espace n'est le théâtre d'aucun crime, il n'a pas été retenu dans la section consacrée aux « chambres closes » masculines.

⁵⁸⁵ Afin de créer son monstre, Gaston Leroux s'est inspiré en partie du *Dracula* (1897) de Bram Stoker ainsi que d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe intitulée « Le masque de la Mort rouge » (1842). Dans le dixième chapitre du *Fantôme de l'Opéra* (« Au bal masqué »), Erik revêt ainsi le manteau écarlate du personnage de Poe pour effrayer les invités réunis : « Ce personnage était vêtu tout d'écarlate avec un immense chapeau à plumes sur une tête de mort. Ah ! la belle imitation de tête de mort [...] traînait derrière [elle] 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 passe !..." » (*FO*, p. 123). La scène de l'escalier, qui marque l'apparition du fantôme pendant le bal masqué, fit l'objet d'une illustration par André Castaigne (voir Annexe C, illustration 2). Cette aquarelle aux couleurs chatoyantes, dominée par le vêtement incarnat du fantôme, a influencé l'esthétique de nombreuses adaptations du récit, dont le film produit par les studios *Universal* (Rupert Julian, 1925) ainsi que la comédie musicale sur Broadway (Andrew Lloyd Webber, 1986).

⁵⁸⁶ Thomas Narcejac, *op. cit.*, p. 156.

extrême du lieu rend possible l'association entre « mort » et « sexualité ». En dehors d'un espace en retrait, protégé des regards indiscrets, un tel interdit ne saurait s'exprimer. Dans ce passage, Leroux récupère le motif de la « chambre interdite [qui] vient des contes de fées, et notamment de Barbe-Bleue⁵⁸⁷ ». L'auteur ne cache d'ailleurs pas sa dette envers ce type de récits, qui ont entre autres bercé l'enfance de Christine Daaé⁵⁸⁸. Au moment où la cantatrice se montrera trop curieuse envers la « chambre des supplices », dont l'accès lui a été refusé, le fantôme s'exclamera : « Je n'aime pas les femmes curieuses ! répliqua Erik, et vous devriez vous méfier depuis l'histoire de Barbe-Bleue » (*FO*, p. 289). La « cité fantôme⁵⁸⁹ » créée par Erik est en quelque sorte peuplée de « fantaisies macabres [qui] reflètent, en les diabolisant, les enfantines féeries du dessus⁵⁹⁰ ».

Selon Jerrold E. Hogle, le décor de la chambre d'Erik relève non seulement d'une performance⁵⁹¹, à l'instar de tous les espaces construits par le fantôme, mais il témoigne également d'un intérêt pour une « culture de la mort »⁵⁹². L'imaginaire des « danses macabres », qui refit surface dans l'art et dans la littérature à la fin du XIX^e siècle⁵⁹³, fascinait toujours les esprits de la Belle Époque, tourmentés par une peur de la dégénérescence⁵⁹⁴. Pour cet âge 1900, qui croyait avoir échappé à la décadence fin-de-siècle, le royaume des morts conçu par Leroux apparaît comme l'espace d'« une liberté fantasmatique sans rival⁵⁹⁵ ». En façonnant ce lieu à l'aide de renvois au gothique et au fantastique, « littérature[s] de la

⁵⁸⁷ Jean-Pierre Naugrette, « Dossier sur *Le Mystère de la chambre jaune* », *loc. cit.*, p. 329.

⁵⁸⁸ « [L]e père Daaé venait s'asseoir à côté d'eux [Raoul et Christine] sur le bord de la route, et leur contait à voix basse, comme s'il craignait de faire peur aux fantômes qu'il évoquait, les belles, douces, ou terribles légendes du pays du Nord. Tantôt, c'était beau comme les contes d'Andersen, tantôt c'était triste comme les chants du grand poète Runeberg » (*FO*, p. 69).

⁵⁸⁹ Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscur clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁹¹ Voir Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 125. Le décès du fantôme, ironique en soi pour quelqu'un qui se présente comme la mort elle-même, relève à son tour d'une logique du spectacle, puisque son squelette est exposé aux archives de l'Académie nationale de musique : « An Academy viewing of a skeleton would immediately remind Leroux's readers of both the Paris Morgue and the *Musee Grevin* wax museum. Until the Morgue was closed to the public in 1907, it offered glassed-in displays of dead bodies that were actual cadavers. *The Musee*, in its turn, presented dioramas of crimes, most of them murders, reconstructed in wax as they were supposedly committed, usually based on newspaper accounts and photographs » : *ibid.*, p. 75.

⁵⁹² Voir *ibid.*, p. 127.

⁵⁹³ Voir *ibid.*, p. 5.

⁵⁹⁴ Voir *ibid.*

⁵⁹⁵ Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1995, p. 88.

transgression [qui] invite[nt] à des spectacles effrayants [et] des non-dits inquiétants⁵⁹⁶ », Leroux entraîne ses lecteurs loin de la normalité à laquelle ils sont accoutumés⁵⁹⁷. Il les pousse, comme ses personnages, « aux confins des limites ordinaires, qu'elles soient naturelles, sociales ou morales⁵⁹⁸ ».

Gaston Leroux ne se contente pas cependant de faire de la mort un spectacle pour le simple plaisir de son destinataire, comme c'était le cas au XIX^e siècle où les lecteurs étaient friands de crimes sensationnels⁵⁹⁹. Dans ses récits habités par des « souterrains terrifiants, de[s] crimes sanglants, d[es] apparitions diaboliques et fantomatiques⁶⁰⁰ », le mal menace à tout instant de refaire surface pour de bon, sous la forme plus que séduisante de la « belle morte ».

4.2 *Les belles mortes*

Les fantômes macabres mis en scène par Leroux sont également nourris par la beauté de Mathilde et Christine, le statut ambigu des femmes ne diminuant en rien leur pouvoir de séduction. En insistant sur la blancheur des traits féminins, fruits d'une mort imminente, Leroux instaure d'abord un jeu d'ombre et de lumière au sein de ses récits : « La dame qui, ce jour-là, était imprégnée du "parfum de la dame en noir" était habillée de blanc. Elle était merveilleusement belle. Je ne pus m'empêcher de me lever et de la suivre, elle et son parfum » (*MCJ*, p. 159). Ce passage, qui s'inspire sans doute de *La Dame en blanc* (1860) de Wilkie Collins⁶⁰¹, crée une antithèse⁶⁰² dans le texte de Leroux, le surnom de la femme s'opposant à l'éclat de ses vêtements⁶⁰³. Les descriptions oxymoriques utilisées dans les représentations

⁵⁹⁶ Nathalie Prince, « Per retro : la littérature fantastique des années 1880-1900 », *loc. cit.*, p. XX.

⁵⁹⁷ « Reprenant Freud, Caillois écrit que le *fantastique* en tant qu'inquiétante étrangeté se manifeste dans une culture où l'on croit désormais que le miracle est impossible, et que tout *devrait* être expliqué selon les lois de la nature » : Umberto Eco, *Histoire de la laideur, op. cit.*, p. 320.

⁵⁹⁸ Nathalie Prince, « Per retro : la littérature fantastique des années 1880-1900 », *loc. cit.*, p. XX.

⁵⁹⁹ Voir Jerrold E. Hogle, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁰⁰ Umberto Eco, *Histoire de la laideur, op. cit.*, p. 282.

⁶⁰¹ Voir Jean-Pierre Naugrette, « Dossier sur *Le Mystère de la chambre jaune* », *loc. cit.*, p. 322.

⁶⁰² « [Leroux] fait un usage intensif de l'antithèse : ombre et lumière, beauté et laideur, vie et mort fonctionnent chez lui d'une manière hugolienne » (Hugo était un de ses auteurs favoris) : Jean-Paul Colin, « Les moyens linguistiques de l'emphase chez Gaston Leroux », *Europe*, vol. 59, n^{os} 626-627, juin-juillet 1981, p. 77.

⁶⁰³ Dans *Le Parfum de la dame en noir*, Mathilde est toujours prisonnière d'un entre-deux : « Elle était toute droite et bien vivante malgré le cri de la mort, mais son pâle et spectral visage reflétait une terreur indicible » (*PDN*, p. 158). De nouveau comparée à un « fantôme » (*PDN*, p. 150), la femme se présente encore comme une

textuelles font d'ailleurs écho aux clairs-obscur employés dans les représentations picturales. Les illustrations de Simont et celles chez Pierre Lafitte⁶⁰⁴ ont fait de Mathilde le point le plus lumineux de l'image. Dans son dessin paru le 2 novembre 1907⁶⁰⁵, Simont place Mlle Stangerson au premier plan, vêtue d'une robe aussi blanche que son visage. Tous les yeux sont tournés vers elle, ceux du spectateur autant que des hommes qui, au second plan, se perdent dans la pénombre. L'intérêt de cette image provient cependant du regard fuyant de la femme, puisque celui-ci la rend insaisissable. La présence *physique* de Mathilde dans la chambre s'oppose en ce sens à son *absence* psychologique ; par sa capacité à être dans le lieu et hors de celui-ci à la fois, elle se présente véritablement comme une figure spectrale, un fantôme qui « n'a pas à revenir [puisqu']il a toujours été là, [qui] habite, mort, le vivant qu'il hante⁶⁰⁶ ». À l'instar de Rouletabille, le lecteur pourrait ainsi s'exclamer à la vue de cette image : « [J]e suis là, stupide, devant l'apparition de Mlle Stangerson, pâle et si belle. Elle est vêtue d'un peignoir d'une blancheur de rêve. On dirait une apparition, un doux fantôme » (*MCJ*, p. 193). L'onirisme, autrefois associé au cauchemar, est ici doté d'un caractère positif ; en s'associant à la dimension spectrale de la femme, il lui confère un aspect quasi angélique. Or, si Mathilde s'apparente ici à l'« éternel lys blanc⁶⁰⁷ » du siècle précédent, cet « ange de la vertu exemplaire⁶⁰⁸ » dont on lui avait confié le rôle au début du récit, il ne faut jamais oublier que les apparences sont trompeuses chez Leroux. Dans ses romans, la « femme-fantôme, issue de l'au-delà, [est] séductrice et mortelle⁶⁰⁹ » comme dans les contes fantastiques. Admirées pour leurs sacrifices et les souffrances endurées, terrassées par la maladie et la folie – empruntée à la « favorite incontestée de la seconde moitié du siècle⁶¹⁰ », Ophélie – les femmes sont toujours susceptibles, lorsque vaincues par la mort, de venir hanter les vivants. Pour la femme comme pour le récit lui-même, qui déguise la superstition sous une prétendue raison,

source prolifique d'antithèses dans l'œuvre : « C'est la Dame en noir ! La lune, sous l'ogive à demi détruite, me la montre toute blanche. Et puis, cette forme tout à coup disparaît comme par enchantement » (*PDN*, p. 207).

⁶⁰⁴ Voir Annexe A, illustration 5 et Annexe B, illustrations 1, 2, 3 et 4 et 7.

⁶⁰⁵ Voir Annexe A, illustration 4.

⁶⁰⁶ Michel Picard, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁰⁷ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ *Dictionnaire des genres et des notions littéraires, op. cit.*, p. 304.

⁶¹⁰ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 57.

« les noirs replis de leur âme [...] recèlent [...] quelque vestige d'un désir du monde profane⁶¹¹ ».

Les éditions Pierre Lafitte offrent elles aussi une représentation du statut cadavérique de Mathilde. Dans une image ornant la page titre du « Mystère de Mlle Stangerson »⁶¹², la femme apparaît étendue sur le sol, les yeux clos, une main sur le cœur. Cette pose étrange ainsi que le cadrage resserré autour de son corps donnent l'impression qu'elle se trouve au fond d'une fosse. En étant vêtue de blanc à nouveau, comme à chacun des « assassinats », elle préfigure en quelque sorte l'apparat de Christine au moment de son enlèvement : « [L]e monstre l'avait emportée comme une proie, toute frémissante encore de son exaltation divine, toute vêtue du blanc linceul dans lequel elle s'offrait déjà aux anges du paradis ! » (*FO*, p. 200). Dans *Le Fantôme de l'Opéra*, « la forme blanche de Christine » (*FO*, p. 82) définit non seulement son caractère mortifère, mais elle crée à son tour une antithèse : « À partir de ce moment, le Persan se souvient encore de l'ombre noire d'Erik et de la silhouette blanche de Christine » (*FO*, p. 323). À ce blanc, associé à la figure de l'ange, s'ajoute une autre couleur dans le récit, une couleur qui permet de contrer la noirceur du démon⁶¹³ : le rouge. Utilisé dans l'art pictural pour évoquer les chairs vivantes, « l'incarnat dont se revêt le fantôme appelle son corrélat, le feu dévorant⁶¹⁴ ».

Si la vie s'oppose à la mort, la passion semble au contraire lui répondre. En parvenant à inspirer l'amour malgré leur aspect cadavérique, Mathilde et Christine prouvent que le désir, chez Leroux, se nourrit d'une forme de déchéance. Comme chez Théophile Gautier⁶¹⁵, pour qui « la mort [...] semblait une coquetterie de plus⁶¹⁶ » ou chez Stoker, qui raconte que « [l]

⁶¹¹ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 39.

⁶¹² Voir Annexe B, illustration 9.

⁶¹³ « Un ange et un démon veillaient sur eux » (*FO*, p. 321). Cette opposition n'est pas sans rappeler le conte de la *Belle et la Bête* : voir Jean-Pierre Bours, « Gaston Leroux, du policier au fantastique », *Le Fantastique d'aujourd'hui*, recueil conçu et réalisé par Jeannine Monsieur et Jean-Baptiste Baronian, Forest, Abbaye de Forest, 1981, p. 146.

⁶¹⁴ Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscur clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 31.

⁶¹⁵ « The most famous of the Frenetic Romantics is Théophile Gautier (1811-72), whose *contes fantastiques* are structured around narratives of slippage between life and death, desire and mortality » : Lisa Downing, *op. cit.*, p. 12.

⁶¹⁶ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *Nouvelles fantastiques*, Montréal, Beauchemin Chenelière éducation, 2009 [1836], p. 64.

mort lui avait rendu toute sa beauté⁶¹⁷ », *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Fantôme de l'Opéra* mettent en scène des femmes fatales, elles-mêmes frappées par la fatalité : « Elle donne la mort, mais elle est aussi montrée comme cadavre vivant⁶¹⁸ ». La lividité de Mlle Stangerson lui confère ainsi des attraits supplémentaires :

C'est cette réminiscence aiguë de ton cher parfum, dame en noir, qui me fit aller vers celle-ci que voilâ tout en blanc, et si pâle, si pâle, et si belle sur le seuil de la « galerie inexplicable » ! Ses beaux cheveux dorés relevés sur la nuque laissent voir l'étoile rouge de sa tempe, la blessure dont elle faillit mourir... » (MCJ, p. 193).

Par la répétition de l'adverbe « si », l'auteur insiste sur les charmes de sa protagoniste, considérablement rehaussés par son apparence spectrale et par les marques qui témoignent de sa souffrance. Mathilde combine ici « les qualités que l'homme du dix-neuvième siècle recherche le plus chez la femme : "une expression de chasteté mélancolique et de souffrance pensive d'une puissance de séduction inexprimable"⁶¹⁹ ». Morte, la femme s'offre ainsi plus facilement au regard masculin. Sur son lit de mort, elle devient objet de contemplation, sujet d'un étrange spectacle qui met en scène une forme de « passivité érotique⁶²⁰ » propre au XIX^e siècle.

Cette fascination pour des « héroïnes éthérées⁶²¹ » mobilise sans contredit l'imaginaire décadent, les auteurs fins-de-siècle s'étant intéressés à des formes de sexualités interdites⁶²², telles que la nécrophilie. Symbole d'une collision entre deux mondes, celui du physique et du métaphysique⁶²³, cette forme d'« érotisme morbide⁶²⁴ » s'intègre parfaitement à des récits formés d'un « assemblage bizarre de styles disparates[,] monstrueux et captivant » (MCJ, p. 75). Sous-entendue dans *Le Mystère de la chambre jaune*, la nécrophilie est explicitement formulée par Erik⁶²⁵ dans *Le Fantôme de l'Opéra* : « Oui, vivante, je l'ai embrassée vivante et elle était belle comme une morte ! » (FO, p. 325-326). L'amour entre les deux protagonistes

⁶¹⁷ Bram Stoker, *Dracula*, traduction de Jacques Finné, Paris, Librairie des Champs Élysées/Éditions Pocket, 1992 [1897], p. 217.

⁶¹⁸ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 18.

⁶¹⁹ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 75.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁶²¹ Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscurité clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 69.

⁶²² Glennis Byron et David Punter, *The Gothic*, Malden/Oxford/Victoria, Blackwell Publishing, 2004, p. 269.

⁶²³ Voir Lisa Downing, *op. cit.*, p. 2.

⁶²⁴ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 70.

⁶²⁵ Christine s'exprime également à ce sujet : « Il leva vers le Destin ses mains déchaînées, et tomba à mes genoux avec des mots d'amour... Avec des mots d'amour dans sa bouche de mort » (FO, p. 176). L'anaphore permet ici d'accentuer le contraste entre Éros et Thanatos.

étant freiné par l'écart qui les sépare, l'un appartenant à l'univers des vivants et l'autre à celui des morts :

Christine est venue à moi, ses beaux grands yeux bleus ouverts et elle m'a juré, sur son salut éternel, qu'elle consentait à *être ma femme vivante* ! Jusqu'alors, dans le fond de ses yeux, daroga, j'avais toujours vu ma femme morte ; c'était la première fois que j'y voyais *ma femme vivante* » (FO, p. 326).

La « chambre close », précédemment définie en fonction du dangereux savoir qu'elle cache, devient, en regard des figures de l'entre-deux, le lieu où s'exprime une forme déviante d'érotisme. Christine elle-même, tranquilisée par la confidentialité et l'intimité que lui offre la demeure du fantôme, se laissera envoûter par sa voix d'outre-tombe : « Au contraire, je me rapprochai de lui, attirée, fascinée, trouvant des charmes à la mort au centre d'une pareille passion [...] » (FO, p. 171). En s'associant à la mort, les rapports entre Christine et le fantôme sont clairement rejetés du côté de l'altérité. Pour se concrétiser, un tel amour ne saurait ainsi s'exprimer en dehors des souterrains de l'Opéra, dans cet immense théâtre où tout semble possible : « [L]a sexualité entre les vivants et les morts devient synonyme d'un idéal irréel ne pouvant se réaliser que par l'imagination, la création⁶²⁶ ».

Espace de tous les interdits, de l'esprit comme de la chair, le château du Glandier et le Palais Garnier sont les tombeaux de la sexualité. Éros et Thanatos, qui s'incarnent sous la forme de la femme dans les romans à l'étude, languissent ainsi dans l'ombre jusqu'à ce que l'ouverture de la « chambre close » leur concède enfin un peu de la lumière et de la beauté du Ciel⁶²⁷. En combinant au sein d'un même espace ces deux grandes énigmes que sont la mort et la féminité⁶²⁸, qui ont fasciné les auteurs du XIX^e siècle⁶²⁹ en raison de leur caractère inexprimable, impénétrable et incontrôlable⁶³⁰, Leroux complexifie sa propre énigme. Même si la « belle morte » fut mise en scène chez les prédécesseurs, elle n'était jamais un enjeu

⁶²⁶ Amandine Malivin, *Voluptés macabres : la nécrophilie en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Gabrielle Houbre, Université Paris Diderot / Paris 7, juin 2012, p. 157. Disponible en ligne (page consultée le 2 juillet 2014) : http://ed382.ed.univ-paris-diderot.fr/IMG/pdf/encyclo_2_ed_382_amandine_malvin_.pdf.

⁶²⁷ Voir Isabelle Casta-Husson, *Le travail de l'"obscur clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, *op. cit.*, p. 36.

⁶²⁸ « Death and feminity are culturally positioned as the two central enigmas of western discourse. They are used to represent that which is inexpressible, inscrutable, unmanageable, horrible ; that which cannot be faced directly but must be controlled by virtue of social laws and art » : Elisabeth Bronfen, *op. cit.*, p. 255.

⁶²⁹ « Le pessimisme fin-de-siècle tend à rendre inséparables quête du plaisir et présence obsessionnelle de la mort » : Christel Derydt, « Aperçu de la vision de la femme par les artistes de la fin du XIX^e siècle », *Femmes de la décadence. La "décadanse" des femmes*, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Université de Liège, 1996, p. 8. Disponible en ligne : http://www.egalite2.cfwb.be/upload/album/AP_139.pdf (page consultée le 3 juillet 2014).

⁶³⁰ Voir Elisabeth Bronfen, *op. cit.*, p. 255.

véritable au sein des récits⁶³¹, un objet de représentation, un sujet de questionnements. Dans *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Fantôme de l'Opéra*, l'auteur fait de Mathilde et Christine des femmes qui « n'[ont] jamais tout à fait le même visage⁶³² ». En elles se cristallisent les deux grandes figures de l'imaginaire décadent, l'ange éthéré et le monstre sanguinaire⁶³³. Ainsi, même si elle est emprisonnée dans la « chambre close », la femme « reste dangereuse car elle ne dévoile jamais son énigme⁶³⁴ ».

Idéale ou fatale, victime ou criminelle, la femme hante l'espace comme elle hante les pages des romans, personnages et lecteurs éprouvant le même « plaisir esthétique [...] à contempler la mortalité féminine⁶³⁵ ».

À la fois « labyrinthe pour se perdre, [...] prison pour s'enclorre et [...] ruine pour mourir⁶³⁶ », l'espace de la « chambre close » ne peut être maîtrisé rationnellement dans les romans de Gaston Leroux, l'auteur ayant brouillé les frontières entre le visible et l'invisible. La scène narrative de ses récits s'apparente ainsi à un palais des glaces, l'image de Mathilde et de Christine étant projetée sur tous les murs afin de perdre ceux qui osent s'aventurer dans le mystère. En s'enfonçant dans le labyrinthe, les personnages masculins font ainsi une terrible constatation : celle qu'ils espèrent sauver est peut-être, en fin de compte, celle qui les conduira à leur perte. Grâce aux figures féminines, Leroux détourne l'attention des protagonistes à la manière du magicien, confondant ainsi « l'art de créer des pseudo-mystères et l'art de créer des tours de magie⁶³⁷ », l'art du suspense et l'art de la surprise. Le lecteur, devant ce qui s'apparente à un miracle, cherchera pour sa part à en « découvrir le truc⁶³⁸ », afin de supplanter l'écrivain à son propre jeu :

Si le meurtre en local clos et le crime impossible ressemblent autant à de la magie, c'est principalement en raison de la dimension herméneutique spécifique au genre : le problème n'est pas de trouver un coupable, ni un mobile, mais de trouver le *comment*, c'est-à-dire, de trouver le tour employé par le meurtrier pour

⁶³¹ Il va s'en dire qu'une telle remarque s'applique uniquement, dans le cas de Poe, à sa nouvelle policière articulée autour d'un crime en « chambre close ».

⁶³² Christel Derydt, *loc. cit.*, p. 10.

⁶³³ *Ibid.*, p. 8.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁶³⁵ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 69.

⁶³⁶ Fabienne Claire Caland, *loc. cit.*, p. 453.

⁶³⁷ Romain Brian, *loc. cit.*, p. 25.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 30.

donner une apparence d'impossibilité à son crime – qu'il s'agisse d'un truc mécanique ou d'une astuce psychologique.⁶³⁹

Afin de concevoir sa boîte de Pandore, ou plutôt ses boîtes, Gaston Leroux a recours à l'excès. En donnant *trop à voir* à ses lecteurs, il crée la confusion à l'aide de la « *misdirection*⁶⁴⁰ » ; il sème le doute et parvient, ultimement, à provoquer la surprise. À la base d'une telle surenchère se trouvent les diverses influences de l'auteur. Le gothique, le fantastique et le feuilleton permettent au romancier de faire implorer un genre qui se complaît dans la rigidité de sa structure. Ces littératures sont en effet plutôt axées sur « la rupture : celle de l'ordre naturel ou de l'ordre rationnel, du vraisemblable ou du possible⁶⁴¹ ».

En raison de ses liens avec la science et le positivisme, qui « rend[ent] les frontières plus nettes et les [font] reconnaître infranchissables⁶⁴² », le roman policier a eu tendance, dès ses débuts, à présenter un univers ordonné ; même lorsqu'il semblait bouleversé par le crime, ce monde réglé au quart de tour ne l'était que momentanément, le détective ne tardant jamais à en rétablir l'équilibre. Gaston Leroux, en faisant usage de genres qui se nourrissent de « forces maléfiques⁶⁴³ », rejetées et niées par la fiction policière, prolonge l'angoisse et le malaise générés par le crime. Dans *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Fantôme de l'Opéra*, l'auteur montre à ses lecteurs qu'ils ne sont pas exemptés des peurs qui tourmentaient les esprits au siècle précédent. Derrière tous les murs érigés par la raison, c'est ainsi tout un imaginaire décadent⁶⁴⁴ qui, sous la forme de la femme, attend patiemment dans l'ombre qu'on lui ouvre la porte. Afin de se distinguer de ses prédécesseurs, l'auteur fait du roman policier, genre réglé par excellence, une littérature qui explore les marges et les interdits sans chercher à « réprimer ce roman noir qu'il porte fatalement en lui⁶⁴⁵ ».

Quant à la « chambre close », espace par excellence pour démontrer le pouvoir de l'intellect en raison du défi qu'elle représente, elle devient le lieu où tous peuvent devenir la

⁶³⁹ Romain Brian, *loc. cit.*, p. 26.

⁶⁴⁰ Jean Tulard, « Préface », *Mystères à huis clos : 13 romans et nouvelles de crimes en chambre close*, présentation et choix de textes par Roland Lacourbe, Paris, Omnibus, 2007, p. IX.

⁶⁴¹ Nathalie Prince, « Per retro : la littérature fantastique des années 1880-1900 », *loc. cit.*, p. XXI.

⁶⁴² *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, *op. cit.*, p. 303.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 303.

⁶⁴⁴ Les romans de Leroux, bien qu'ils furent écrits à la Belle Époque, racontent des histoires se déroulant, elles, durant la période décadente : « La "Chambre Jaune" ! qui donc se souvenait de cette affaire qui fit couler tant d'encre, il y a une quinzaine d'années ? » (*M CJ*, p. 33), « Les événements ne datent guère que d'une trentaine d'années » (*FO*, p. 7).

⁶⁴⁵ Thomas Narcejac, *op. cit.*, p. 191.

proie du monstre. Lorsqu'il s'y égare, le détective lui-même peine à « exorciser le démon qui rôde⁶⁴⁶ ». Les principes de l'enquêteur y sont même ébranlés ; impossible pour lui de tout réduire, de la victime au coupable en passant par les indices et les empreintes, afin de les « faire entrer dans le cercle de la raison⁶⁴⁷ ». Trop de mystères et de secrets peuplent les scènes de crime pour permettre une quelconque simplification, trop de genres littéraires aussi, puisqu'ils ont tous accordé un « don » à l'espace ; une fois relâchés entre les pages, ils y tiennent un grand bal, jusqu'à ce que le dernier coup de minuit les contraigne à rejoindre l'espace qui les a vus naître, la « chambre close ».

⁶⁴⁶ Jean-Philippe Marty, *loc. cit.*, p. 23.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

CONCLUSION

Déambulant dans des univers où le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs, la science et les contes de fées, la vie et la mort sont constamment télescopés, le lecteur du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra* est condamné à perdre ses repères. Conforté dans ses habitudes⁶⁴⁸ par la présence hâtive du motif de la « chambre close » dans les récits, ce qui place d'emblée les récits sous le signe du genre policier, le destinataire est déstabilisé par la nature même de cet espace, son « caractère "baroque"⁶⁴⁹ » créant un écart par rapport aux attentes.

Afin de se démarquer de ses prédécesseurs, Leroux procède à une « féminisation » du lieu clos, en le modelant au gré de la trajectoire empruntée par Mathilde et Christine. Des corps aux décors s'opèrent alors des échanges, chaque genre littéraire mobilisé par l'auteur conférant à la femme et à la « chambre close » des rôles qui se répondent : la femme vertueuse du mélodrame hérite d'un foyer, la scientifique et la cantatrice de « chambres à soi » pour y perfectionner leur art, la victime du roman policier n'échappe pas à la traditionnelle scène de crime, alors que l'amante du roman sentimental, enfin, aboutit dans un lieu propice à l'amour. Des mutations subies se détache cependant un constat ; alors que certains avatars de la « chambre close » cherchent à interpeller la raison du lecteur, d'autres visent à provoquer chez lui l'émotion. Plutôt que de faire aisément triompher le premier sur le second, à l'instar des pères fondateurs, Gaston Leroux maintient l'équilibre entre la logique et le sentiment, le mystère ne pouvant être éclairci en l'absence de l'un des deux pôles. Le détective, s'il espère résoudre le « crime impossible⁶⁵⁰ », se doit ainsi d'être un homme de cœur comme de tête. Or il s'agit là d'un mandat difficile pour un descendant d'Auguste Dupin et de Sherlock Holmes, ceux-ci s'étant toujours tenus à l'écart de toute « hypersensibilité émotionnelle qui [...] pousse à adopter des comportements irrationnels, impulsifs et souvent autodestructeurs⁶⁵¹ ».

⁶⁴⁸ Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, op. cit., p. 56.

⁶⁴⁹ Isabelle Casta-Husson, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, op. cit., p. 180.

⁶⁵⁰ Roland Lacourbe, *Petits crimes impossibles : anthologie de chambres closes*, op. cit., p. 9.

⁶⁵¹ Michel Forest, « Présentation de l'œuvre », loc. cit., p. 187.

Seule figure capable de faire adopter au détective un comportement contraire à sa nature, le personnage féminin se présente, dans les romans à l'étude, comme la plus grande énigme. Non satisfait d'en faire une simple victime pour qu'elle soit, comme chez Poe et Conan Doyle, l'objet d'une représentation, Leroux lui confie de multiples rôles, parfois contradictoires. Au fil des pages, ceux-ci lui permettent de devenir un sujet agissant ; d'abord « demoiselle en détresse », elle endosse ensuite le rôle d'héroïne et parvient même, grâce à un ultime renversement, à se faire criminelle, délaissant ainsi son statut de figurante pour accéder à un premier rôle. Mathilde et Christine se retrouvent alors sur un pied d'égalité avec l'enquêteur, grand personnage du genre, puisqu'elles deviennent en quelque sorte son « némésis ». En mobilisant la figure de la tentatrice, ce qui propulse l'amour et le désir au cœur de l'enquête, Gaston Leroux préfigure d'ailleurs le rôle dont héritera la femme chez ses successeurs. Le roman noir⁶⁵², branche de la fiction policière née aux États-Unis dans les années 1920 et dans laquelle « le jeu intellectuel et cognitif laisse place [à son tour] aux émotions⁶⁵³ », élèvera la figure de la femme fatale, de la « vamp⁶⁵⁴ », au rang d'icône. Son pouvoir d'attraction sexuelle, en représentant une menace à l'endroit du détective, participe d'un univers où la violence est constamment réitérée, « tout le monde [pouvant] être meurtrier⁶⁵⁵ ». Comme chez Leroux, le monde du roman noir n'exclut pas l'idée selon laquelle « le crime peut se commettre à tout moment, se préparer ou se répéter⁶⁵⁶ ». Dans un univers où le risque et la mort font partie intégrante du quotidien⁶⁵⁷, les auteurs jouent à la roulette russe avec leurs personnages, n'importe qui étant susceptible de se retrouver dans le rôle de la victime⁶⁵⁸.

Les affinités entre le père de Rouletabille et les romanciers américains s'expliquent par une influence commune, celle du roman d'aventures⁶⁵⁹ du XIX^e siècle : « Leroux lui-même concevait le roman policier comme un sous-ensemble d'un genre plus vaste, qu'il appelle

⁶⁵² À ne pas confondre avec le roman gothique anglais de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

⁶⁵³ Marc Lits, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁵⁷ Voir *ibid.*, p. 62.

⁶⁵⁸ « *La victime est un personnage essentiel du roman noir dans lequel tout le monde risque sa vie à tout moment. Elle peut, dès lors, être unique ou multiple, appartenir au présent, au passé ou au futur de l'histoire. [...] Elle peut être "innocente" [...] ou impliquée dans la corruption ambiante* » : *ibid.*, p. 65.

⁶⁵⁹ Le roman noir s'inscrit dans la « tradition du roman d'aventures [puisque ce] sont les aventures (affrontement, érotisme, [etc.]), les personnages et l'univers qui passionnent. Corps et physique sont omniprésents. Comme dans le roman populaire, le lecteur est tenu en haleine. Qui va triompher ? À quel prix ? Que va-t-il arriver ? Comment cela va-t-il se finir ? » : *ibid.*, p. 61.

roman d'aventures⁶⁶⁰ ». Outre un intérêt pour l'action, ceux-ci partagent une fascination pour la psychologie des personnages, puisqu'elle permet de « drainer les identifications et les émotions du lecteur⁶⁶¹ ». En misant sur l'effet créé, les auteurs de romans noirs ont également développé une connivence avec leur destinataire. Comme Leroux avant eux, ils sont conscients d'investir un genre littéraire codifié, de s'inscrire dans un horizon d'attente déterminé. À l'aube du XX^e siècle, le genre policier n'en est plus à ses débuts. Déjà, il est défini par des règles strictes, aussi clairement déterminées que celles des univers qu'il construit. Afin de se distinguer, les romanciers doivent ainsi miser sur une forme d'écriture au second degré en « retravaillant les clichés⁶⁶² » du policier.

Dans *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Fantôme de l'Opéra*, la mise à l'épreuve du roman à énigme se traduit par la reprise et la réécriture du motif de la « chambre close ». De manière à surprendre ses lecteurs, Leroux s'attaque ainsi à un élément du récit d'enquête qui, par son architecture même, fait écho à la nature autoréflexive du genre policier⁶⁶³ : « Par sa structure énigmatique, par ses détours et ses retards, le roman policier offre la possibilité d'une lecture détournée, attentive aux ruses, aux déplacements et aux équivoques du texte⁶⁶⁴ ». La clôture de cet espace, qui rend possible une forme de repli sur soi, se présente comme une métaphore de la psyché⁶⁶⁵ : celle de l'auteur, qui réfléchit aux limites du genre, mais également celle du lecteur. En se plongeant dans un récit de « chambre close », ce dernier soustrait en effet sa pensée à un univers hermétique, à un monde fermé auquel on ne peut échapper qu'à condition d'en découvrir le fonctionnement.

Bien que la « chambre close » et le roman policier se fassent écho par l'étroitesse de leurs frontières⁶⁶⁶, imbriquées dans un réseau de conventions, cela n'a nullement empêché Gaston Leroux de chercher à repousser leurs limites. Pour ce faire, il a recours au principe de

⁶⁶⁰ Jean-Pierre Naugrette, « Préface au *Mystère de la chambre jaune* », *loc. cit.*, p. 25-26.

⁶⁶¹ Marc Lits, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 75.

⁶⁶³ Voir Ilana Shiloh, *loc. cit.*, p. 157.

⁶⁶⁴ Franck Évrard cité dans Jean-Paul Colin, *La belle époque du roman policier français. Aux origines d'un genre romanesque*, *op. cit.*, p. 224.

⁶⁶⁵ Voir Michael Cook, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mystery*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 153.

⁶⁶⁶ Voir *ibid.*, p. 172.

la surenchère, de l'exagération⁶⁶⁷. Ses récits ne s'articulent pas autour d'un espace unique, mais de plusieurs qui subissent tous leur propre lot de mutations. Un tel procédé témoigne du « potentiel de reproduction⁶⁶⁸ » du genre policier, celui-ci pouvant faire proliférer ses motifs, ses thèmes et ses schémas narratifs à sa guise. À l'intérieur de ses œuvres, le romancier crée ainsi un effet de série digne de celui qui l'unit à ses ancêtres, le roman à énigme « adhér[ant] à un modèle sériel bien établi⁶⁶⁹ ». À la Belle Époque, ce phénomène de foisonnement rend compte de « l'impact de [la] révolution technologique de la photographie sur les dispositifs mis en œuvre par la littérature⁶⁷⁰ ». La photographie et la fiction policière, deux *produits* de la modernité, se font en effet écho en plusieurs points : « [L]e récit policier jou[e] sur le marché des fictions le même rôle que la photographie sur le marché des images⁶⁷¹ ». Non seulement sont-ils destinés à une diffusion de masse⁶⁷², mais « ils s'éloignent en même temps, pourrait-on dire, de l'œuvre d'art qui se voulait unique, et privilégient la série, [...] reproductible à la demande⁶⁷³ ». La relation de connivence entre les deux procédés s'explique également par des facteurs historiques. Au début des années 1870, la Préfecture de police de Paris met en place un service photographique⁶⁷⁴ qui a recours aux clichés de manière à identifier les criminels⁶⁷⁵. Les travaux d'Alphonse Bertillon (1853-1914), père de l'anthropométrie judiciaire⁶⁷⁶, ne feront ensuite que confirmer la place de la photographie dans l'institution policière.

En démultipliant les lieux jusqu'à l'infini, Leroux fait aussi vivre à son lecteur l'expérience de la « chambre des supplices » ; tels les malheureux qui y ont péri, le lecteur semble condamné à se buter à des miroirs. Afin de mettre en place une telle illusion, le

⁶⁶⁷ « Surenchère d'une part, renversement d'autre part, [voilà] le jeu de la parodie et du pastiche » : Stéphane Lojkine, « Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux », *loc. cit.*, p. 178.

⁶⁶⁸ Jacques Dubois, « Naissance du récit policier », *loc. cit.*, p. 53.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ Stéphane Lojkine, « Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux », *loc. cit.*, p. 187.

⁶⁷¹ Jacques Dubois, « Naissance du récit policier », *loc. cit.*, p. 52.

⁶⁷² Voir *ibid.*, p. 53.

⁶⁷³ Isabelle Casta-Husson, « Un genre troublant : le roman policier », *Problématique des genres, problèmes du roman*, études réunies par Jean Bessière et Gilles Philippe, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-Varia », 1999, p. 247.

⁶⁷⁴ Voir Martine Kaluszynski, « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire. L'identification au cœur de l'ordre républicain », *Criminocorpus*, mai 2014. Disponible en ligne : criminocorpus.revues.org/2716 (page consultée le 18 juillet 2014).

⁶⁷⁵ Voir Jacques Dubois, « Naissance du récit policier », *loc. cit.*, p. 52.

⁶⁷⁶ Voir Martine Kaluszynski, « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire. L'identification au cœur de l'ordre républicain », *loc. cit.*

romancier s'inspire des espaces propres à divers genres littéraires, dont les origines sont antérieures ou contemporaines à l'écriture de son œuvre. À la manière de poupées russes qui, lorsque disposées côte à côte, se présentent sous des tailles de plus en plus réduites, les littératures auxquelles Leroux renvoie ont des racines de plus en plus lointaines : « Lieu de passage que cette chambre hermétiquement close. On y rencontre... des lectures antérieures⁶⁷⁷ ». Dans *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Fantôme de l'Opéra*, l'auteur rend ainsi compte des influences qui ont présidé à l'écriture de ses romans. Or les mécanismes de reproduction⁶⁷⁸ qu'il met en place flirtent bien souvent avec le pastiche, ce qui lui permet de relever le jeu, voire la compétition⁶⁷⁹, qui l'oppose à son lecteur. En criblant ses récits d'obstacles interprétatifs, Leroux force son destinataire à puiser, à tout instant, dans ses connaissances génériques et ses compétences de lecture⁶⁸⁰ pour comprendre les mutations opérées par les textes. En procédant à de brusques « changements de ton » pour déstabiliser le lecteur, l'auteur pose des pièges au détour des pages, imitant le fantôme de l'Opéra, cet « amateur de trappes » (*FO*, p. 179). Seul le lecteur avisé, qui saura repérer les thèmes, les figures, les stéréotypes ou les codes récupérés, pourra en ce sens sortir de la « chambre close », retraverser le miroir par lequel il est entré. Chez Leroux, la récupération d'un certain nombre de genres littéraires procède donc d'une *mise en scène*, d'une exhibition⁶⁸¹, comme si le romancier cherchait à montrer à son destinataire l'envers du décor⁶⁸².

En truffant ses romans de clins d'œil à la littérature du XIX^e siècle, autant en ce qui concerne sa « forme » que son « fond », Gaston Leroux se construit un « lecteur modèle »⁶⁸³ à son image. Ce qu'il prévoit dans ses textes⁶⁸⁴, ce n'est pas un lecteur dupe ou naïf tel que

⁶⁷⁷ Daniel Couégnas, « Structures et thèmes de l'énigme dans *Les Aventures de Rouletabille* », *loc. cit.*, p. 122.

⁶⁷⁸ Voir Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁷⁹ Voir Romain Brian, *loc. cit.*, p. 35.

⁶⁸⁰ Voir Umberto Eco, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio. Essais », 1985 [1979], p. 67-68.

⁶⁸¹ Voir Benoît Denis, *loc. cit.*, p. 62.

⁶⁸² « Le décor [est] emblème du jeu littéraire et incitation à explorer son envers » : Thierry Santurenne, « Monstruosité et réflexion métalittéraire dans *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 3, n° 2, avril 2004. Disponible en ligne : http://etc.dal.ca/belphegor/vol3_no2/articles/03_02_Santur_monstr_fr.html (page consultée le 12 juillet 2014).

⁶⁸³ « Son Lecteur Modèle, [le romancier] se le construit en choisissant les degrés de difficultés linguistiques, la richesse des références et en insérant dans le texte des clefs, des renvois [...] » : Umberto Eco, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁸⁴ Voir *ibid.*, p. 64.

l'imaginent les détracteurs des genres populaires⁶⁸⁵, mais un bibliophile comme lui : « Je suis bibliophile, dit en s'excusant Gaston Leroux ; mais un bibliophile qui lit !⁶⁸⁶ ». Afin d'interpréter les romans, d'actualiser leur sens, il semble ainsi nécessaire d'être « tourmenté par le démon de la littérature⁶⁸⁷ ». Pour programmer une telle lecture, la stratégie du romancier⁶⁸⁸ consiste à faire entrer en collision son époque avec celle qui l'a précédée :

Le mouvement des lettres, à l'heure actuelle, est merveilleux, merveilleux, merveilleux. Nous sommes à un moment où deux mondes vont se briser ou se souder. Époque riche et tourmentée d'esprits qui se cherchent... Nous retomberons ensuite à la tradition, augmentés d'une richesse nouvelle. Voilà pourquoi il ne faut pas dire trop de mal de cette époque que j'aime à cause peut-être de son inquiétant tourbillon.⁶⁸⁹

Si l'« originalité » de Leroux consiste à verser dans la surenchère et le pastiche, les renvois au siècle précédent ne se réduisent pas, quant à eux, qu'à la figure de la femme, dont la plupart des « visages » sont inspirés des images que la période décadente a données de cette figure. En faisant de la « chambre close » un espace où se joue la tension entre le privé et le public et où s'exprime le goût pour la réunion des contraires et l'hybridité générique, le romancier rend compte de certains phénomènes qui ont transformé le monde des lettres depuis l'avènement du courant romantique, responsable de la chute de la rhétorique et de la montée en puissance du genre romanesque au XIX^e siècle.

La « chambre close », quoiqu'elle procure par sa clôture une forme d'intimité à la femme, est constamment exposée aux regards curieux, les hommes cherchant en vain à y *voir* pour mieux *savoir*. Un tel paradoxe est représentatif de la manière dont, au XIX^e siècle, le discours littéraire s'est considérablement transformé, l'essor de la presse ayant mené à l'effondrement des réseaux d'ordre privé et à l'entrée dans ce qu'Alain Vaillant appelle l'« ère médiatique⁶⁹⁰ ». En tant que reporter⁶⁹¹, Gaston Leroux n'est pas insensible à ce changement. À l'intérieur de la « chambre close », dans cet espace hanté par des peurs lointaines, l'auteur met en scène une forme d'écriture qui appartient elle aussi au passé, puisqu'elle est privée, la

⁶⁸⁵ « Certes, les lecteurs populaires n'ont pas les moyens de pratiquer la lecture des œuvres au second degré, apanage des groupes cultivés » : François Héran, « Compte rendu de l'ouvrage d'Anne-Marie Thiesse intitulé *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque* », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 582.

⁶⁸⁶ Gaston Leroux cité dans Francis Lacassin, « Une heure avec... Gaston Leroux », *loc. cit.*, p. 993.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 994.

⁶⁸⁸ Voir Umberto Eco, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁸⁹ Gaston Leroux cité dans Francis Lacassin, « Une heure avec... Gaston Leroux », *loc. cit.*, p. 997.

⁶⁹⁰ Voir Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 262.

⁶⁹¹ Voir Yves Olivier-Martin, « Chronologie de Gaston Leroux », *loc. cit.*, p. 160.

correspondance. Or, à l'extérieur, ce sont les journaux qui prennent le relais de cette écriture, le romancier ayant intégré à ses récits des coupures de presse fictives. En faisant de l'espace clos l'objet de leur discours, ces extraits y projettent une idée qui caractérise la presse elle-même, celle d'appartenir à la sphère publique⁶⁹².

Espace ambivalent donc que cette « chambre close », elle s'avère être la scène où le crime devient un spectacle ; elle sert également de coulisses où l'on se cache pour mourir⁶⁹³. Hérité de Victor Hugo, cet intérêt pour le « choc » entre les contraires fait régner la confusion dans les romans : « Les ouvrages de Leroux apparaissent comme les traits d'union entre des réalités diverses, parfois opposées et exprimées dans les mêmes termes. La vérité se trouve fragmentée à l'origine par tout un système de miroirs. Il faut plonger le lecteur en pleine contradiction⁶⁹⁴ ». Afin de produire un grand désordre où s'entremêlent également les corps et les décors, le romancier n'aborde pas uniquement la « chambre close » en fonction d'un angle unique (l'intellect), mais à partir de trois paradigmes : la raison, l'émotion et l'illusion font partie intégrante de cet espace catalyseur. Si le second permet de contrecarrer le premier, c'est-à-dire la froide logique du détective, le troisième remet en question les « lois physiques qui régissent notre monde⁶⁹⁵ ». Le savoir de l'enquêteur, du savant et de l'historien se heurte ainsi à des univers où règne la superstition, Gaston Leroux ayant si bien imbriqué « les concepts du possible et de l'impossible [...] qu'il devient difficile de les distinguer⁶⁹⁶ ». Influencé par le traitement réservé aux espaces dans le conte fantastique, le romancier conçoit d'abord une « chambre mentale » où le familier tend vers l'étrangeté et où les personnages ne peuvent échapper au mal et à la folie qu'ils portent en eux. Même en prenant la fuite, ils courent le risque d'aboutir dans une nouvelle prison. Grâce à des espaces masculins, surnommés « chambres à tiroirs » en raison de leur caractère feuilletonesque, Leroux égare ses protagonistes dans un dédale où se multiplient les chemins parallèles et transversaux, les raccourcis et les culs-de-sac. Lorsque les personnages s'enfoncent dans le labyrinthe, ils

⁶⁹² Voir Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 266. En publiant ses romans en feuilletons, l'auteur exacerbe d'ailleurs cette dimension « collective », lui qui cherchait à rejoindre le plus grand nombre de lecteurs possible : voir Alfu, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁹³ Même dans l'adaptation théâtrale du *Mystère de la chambre jaune*, le spectateur n'est pas directement témoin de la première attaque menée contre Mathilde. Puisque le crime de la « Chambre Jaune » est violent, il se déroule en « coulisses ». Seul l'enlèvement projeté de Mlle Stangerson par Ballmeyer se déroulera sur scène.

⁶⁹⁴ Jean Roudaut, *loc. cit.*, p. 81.

⁶⁹⁵ Romain Brian, *loc. cit.*, p. 7.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 8.

remontent également le cours du temps. Non seulement s'égarèrent-ils dans le passé de Mathilde et de Christine, mais ils sont également confrontés aux interdits auxquels la société 1900 croyait avoir échappé. Au cœur du dédale, ce sont ainsi la sexualité et la mort qui, en se greffant au corps spectral de la femme, attendent de pouvoir hanter à nouveau les vivants. Grâce au genre gothique, la « chambre close » devient ultimement ce qu'elle aurait dû être depuis le début : une tombe où repose le cadavre, gardien de tous les secrets. Dans les deux romans à l'étude, Gaston Leroux met ainsi en place « une osmose féconde entre le délire de l'imagination romantique et frénétique, et l'intelligence pointilleuse, excitante, qui résout les sombres problèmes de la nuit⁶⁹⁷ ».

La « chambre close », en produisant grâce à ses avatars une « diversité de sujets et de thèmes [et] une hétérogénéité de styles⁶⁹⁸ », se présente comme le lieu où s'exerce l'hybridité de manière exemplaire. Véritable « incubateur générique⁶⁹⁹ », cet espace montre que « Leroux ne se contente pas d'exploiter un seul des registres qu'il a reçus en héritage [puisqu'il] poursuit, dans la meilleure tradition du siècle précédent, le mélange des genres⁷⁰⁰ ». Depuis l'époque romantique, les frontières entre les genres ne sont plus aussi étanches, leur transgression étant même considérée comme « un poncif de la modernité⁷⁰¹ ». Selon Alain Corbin, « l'assemblage est partout, dans ce siècle de plâtre, où triomphent la juxtaposition, la mosaïque, [...] et le plaisir que procure le foisonnement des références⁷⁰² ».

Chez Leroux, cette volonté de « synthèse »⁷⁰³ devient une manière de provoquer une crise dans le genre policier ; alors que les genres devraient théoriquement orienter la lecture en

⁶⁹⁷ Jean-Paul Colin, « Les moyens linguistiques de l'emphase chez Gaston Leroux », *loc. cit.*, p. 81.

⁶⁹⁸ Daniel Compère, « Une écriture romanesque : le reportage », *Europe*, vol. 59, n^{os} 626-627, juin-juillet 1981, p. 38.

⁶⁹⁹ Jean-Marie Seillan, « Le feuilleton populaire à la fin du XIX^e siècle : poubelle journalistique ou incubateur générique ? (*La Vénus de Widah* de Louis Noir) », *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, textes rassemblés et présentés par Hélène Baby, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 225.

⁷⁰⁰ Alfu, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁰¹ Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature : la notion de genre », *Fabula : la recherche en littérature*. Cours en ligne : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php> (page consultée le 10 février 2014).

⁷⁰² Alain Corbin, « Le XIX^e siècle ou la nécessité de l'assemblage », *L'Invention du XIX^e siècle : Le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, Paris, Klincksieck/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 158.

⁷⁰³ La présence d'illustrations au sein du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra* témoigne d'ailleurs « d'une volonté de l'époque d'intégrer au corps romanesque de nouvelles quantités de savoir, de nouveaux moyens de représentation » : Wladimir Krysinski, « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX^e siècle », *Le texte hybride*, sous la direction de Dominique Budor et Walter Geerts, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 36. Elle rend également compte d'un désir « de produire de la beauté en réunissant des objets divers » : Alain Corbin, *loc. cit.*, p. 158.

fournissant des éléments de reconnaissance du sens de l'œuvre, ils créent plutôt une perturbation dans l'acte de réception⁷⁰⁴, dans la mesure où le « *contrat de lecture* [...] découle de la reconnaissance du code générique⁷⁰⁵ ». En fragmentant ses récits, l'auteur choisit ainsi d'exacerber la « nouveauté » au détriment de la « conformité »⁷⁰⁶. Dans la préface qu'il signe en 1960 pour *Le Mystère de la chambre jaune*, Jean Cocteau rendra hommage à ce phénomène repéré dans l'œuvre de Gaston Leroux : « La poésie, c'est le monstre, né de ces noces mystérieuses, de ce mariage brutal entre la surprise et les habitudes⁷⁰⁷ ».

L'hybridité générique, en plus de permettre au romancier d'aborder la « chambre close » sous des angles inexplorés, est l'occasion de s'écarter de la tradition policière telle qu'elle s'est construite depuis Poe. Par là, il rompt également avec le caractère « populaire » du champ qu'il investit : « [L]e récit⁷⁰⁸ de Leroux contredit les classifications étanches de la hiérarchie littéraire, la modernité de ce texte résid[ant] [...] dans la façon qu'il a de traduire un certain état du champ littéraire du début de ce siècle et de présenter des enjeux analogues à ceux qui agitent alors les régions hautes de l'institution⁷⁰⁹ ». À l'instar du XIX^e siècle, « victime de l'indétermination⁷¹⁰ », les romans de Gaston Leroux se situent dans un entre-deux, à la frontière entre tradition et modernité.

À la manière du « photographe plongé dans la chambre noire, [qui fait] l'expérience du passage menant de l'habitation à l'observation, du "dedans" au "devant"⁷¹¹ », le lecteur du *Mystère de la chambre jaune* et du *Fantôme de l'Opéra* se tient sur un seuil. Constamment, il hésite entre la volonté de regarder dans la « chambre close » et celle d'y entrer⁷¹². Grâce à

⁷⁰⁴ « L'écriture et la lecture paralittéraires sont essentiellement contractuelles, c'est-à-dire que le lecteur, lorsqu'il commence le récit, a conclu, avec l'auteur, un accord tacite qui lui assure la conformité de l'ouvrage par rapport à la série qu'il a choisie » : Alain Michel Boyer, *loc. cit.*, p. 110.

⁷⁰⁵ Marc Lits, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁰⁶ Voir Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁰⁷ Jean Cocteau, « Préface au *Mystère de la chambre jaune* », *Le Mystère de la chambre jaune*, [Collection Blain]. Bibliothèque des livres rares et collections spéciales (Université de Montréal), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Policier », 1960.

⁷⁰⁸ Quoiqu'il soit uniquement question, dans cette citation, du *Mystère de la chambre jaune*, le même constat pourrait facilement s'appliquer au *Fantôme de l'Opéra*.

⁷⁰⁹ Benoît Denis, *loc. cit.*, p. 56.

⁷¹⁰ Alain Corbin, *loc. cit.*, p. 156.

⁷¹¹ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Cambron, 2002, p. 87.

⁷¹² Voir *ibid.*, p. 89.

l'espace emblématique du genre policier, Gaston Leroux fait écho à une idée qui « hante l'imaginaire du XIX^e siècle⁷¹³ », celle de l'« image *dans* [une] boîte, dont le paradigme est la caverne de Platon⁷¹⁴ ». Ce phénomène se traduit non seulement par l'emboîtement des « chambres closes » dans les deux récits à l'étude, mais également à travers leurs mutations ; à l'aide d'un même motif, le romancier parvient à concevoir un ensemble de boîtes : une boîte à souvenirs, lorsqu'un fils se remémore son enfance, une boîte à musique, quand un fantôme chante avec une « petite fée du Nord », une boîte à secrets, où se cache la vérité, une boîte à surprise, lorsque se multiplient les coups de théâtre et une boîte de Pandore, où se terrent tous les maux du monde. Quant à l'image projetée dans la boîte, que le romancier offre à la vue, c'est la femme qui en est le sujet ; bien qu'elle se refuse à prendre la pose, à se laisser capter par l'instantané, ce qui la fait apparaître sous une forme floue, une vive exposition à la lumière (de la raison) parvient, ultimement, à en dévoiler les moindres traits.

Frappées d'ambivalence, l'image et la boîte s'accordent, chez Gaston Leroux, pour confronter le lecteur à un fascinant dilemme. Si certains, face à la « Chambre de Pandore », se contentent ainsi de jouer les spectateurs en suivant les événements depuis le trou de la serrure, d'autres, séduits par un parfum ou une voix, en poussent volontiers la porte, dans l'espoir de succomber à ce que Poe considère comme le « plus poétique sujet du monde⁷¹⁵ ».

⁷¹³ Philippe Ortel, *op. cit.*, p. 87.

⁷¹⁴ *Ibid.*

⁷¹⁵ Edgar Allan Poe, « La Genèse d'un poème », *loc. cit.*, p. 1012.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRINCIPAL

Leroux, Gaston, *Le Mystère de la chambre jaune*, édition préfacée, annotée et commentée par Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2008 [1907], 350 p.

-----, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Policier », 1959 [1910], 343 p.

II. CORPUS SECONDAIRE

Leroux, Gaston, *Les Aventures extraordinaires de Joseph Rouletabille, reporter. Le Mystère de la chambre jaune. 1^{ère} partie : Le drame du Glandier*, illustrations de F. Auer, Henri Delaspre, Marcelle Guilhot, Loëvy, Simont et Maurice Toussaint, Paris, Pierre Lafitte, coll. « Collection des romans d'aventures et d'action », 1920, 108 p.

-----, *Les Aventures extraordinaires de Joseph Rouletabille, reporter. Le Mystère de la chambre jaune. 2^e partie : Le secret de Mlle Stangerson*, illustrations de F. Auer, Henri Delaspre, Marcelle Guilhot, Loëvy, Simont et Maurice Toussaint, Paris, Pierre Lafitte, coll. « Collection des romans d'aventures et d'action », 1920, 105 p.

-----, « Le Fantôme de l'Opéra », *Le Gaulois : Paris 1868*, 3^e série/n^o 11667 à 11774, 23 septembre 1909 au 8 janvier 1910. Disponible en ligne (page consultée le 4 mai 2014) : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32779904b/date.r=gaulois+paris+1868.langFR>.

-----, « Le Mystère de la chambre jaune », *Aventures incroyables*, présentation par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992 [1912], p. 1113-1187.

-----, « Le Mystère de la chambre jaune », Supplément littéraire à *L'Illustration [Paris]*, illustrations de Simont, [Collection générale]. Bibliothèque des livres rares et collections spéciales (Université de Montréal), Marseille, Librairie Fauguet, 1907, p. 1-154.

-----, *Le Parfum de la dame en noir*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Policier/Thriller », 1960 [1908], 286 p.

-----, *The Phantom of the Opera*, illustrations d'André Castaigne, New York, The Mysterious Press, 1987 [1911], 245 p.

III. CORPUS CRITIQUE

1. Sur *Le Mystère de la chambre jaune*

Casta-Husson, Isabelle, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux* (*Le Mystère de la Chambre jaune, Le Parfum de la Dame en Noir, Le Fantôme de l'Opéra, la Poupée Sanglante t.1 et 2*), thèse de doctorat "Nouveau Régime", sous la direction de Jacqueline Levi-Valensi, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000 [1992], 573 p.

-----, Isabelle et Vincent Van Der Linden, *Étude sur Le Mystère de la chambre jaune et Le Parfum de la dame en noir. Gaston Leroux*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 2007, 110 p.

Cochet, Sandrine, Fiche pédagogique consacrée au *Mystère de la chambre jaune*, réalisée pour *Le Livre de poche jeunesse*, 13 p. Disponible en ligne (page consultée le 9 mars 2014) : www.livredepochejeunesse.com/IMG/pdf/Le_mystere_de_la_chambre_jaune.pdf.

Couégnas, Daniel, « Structures et thèmes de l'énigme dans *Les Aventures de Rouletabille* », *Europe*, vol. 59, n^{os} 626-627, juin-juillet 1981, p. 113-127.

Lojkin, Stéphane, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, p. 23-89.

-----, « Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, dirigé par Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, Oxford/Bern, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2006, p. 175-187.

Martina, Daniel, *Le Mystère de la chambre jaune de Gaston Leroux*, Paris, Pédagogie Moderne, coll. « Lectoguide », 1977, 91 p.

Marty, Jean-Philippe, « Présentation au *Mystère de la chambre jaune* », *Le Mystère de la chambre jaune*, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 8-33.

Naugrette, Jean-Pierre, « Dossier sur *Le Mystère de la chambre jaune* », *Le Mystère de la chambre jaune*, Paris, Gallimard, coll. « Les Classiques de Poche », p. 315-330.

-----, « Préface au *Mystère de la chambre jaune* », *Le Mystère de la chambre jaune*, Paris, Gallimard, coll. « Les Classiques de Poche », p. 7-27.

Parra I Alba, Montserrat, « Les crimes de Larsan dans *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Parfum de la dame en noir* : des crimes "classiques" ? », *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle : actes du colloque international de*

mai 1992 à Limoges, dirigés par Ellen Constans et Jean-Claude Vareille, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Littératures en marge », 1994, p. 365-374.

Robin, Christian, « Le "vrai" mystère de la chambre jaune », *Europe*, vol. 54, n^{os} 571-572, nov.-déc. 1976, p. 71-91.

2. Sur *Le Fantôme de l'Opéra*

Bancquart, Marie-Claire, « Du roman policier à l'anticipation. Paris-Mystère, Paris-Enfer : Gaston Leroux, l'insolite dans les quartiers et lieux connus du *Fauteuil hanté* ; *Le Fantôme de l'Opéra*, roman du mystère réaliste », *Paris. « Belle Époque » pour ses écrivains*, Paris, Paris-Musées/Société Nouvelle Adam Biro, 1997, p. 52-70.

Casta-Husson, Isabelle, *Le travail de l'"obscur clarté" dans Le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes. Études de critique et d'histoire littéraire », n^o 268, 1997, 79 p.

Dalby, Richard, « Introduction », *The Phantom of the Opera*, New York/London, The Mysterious Press, 1987.

Forchetti, Maria Pia, « Une île souterraine : La demeure du Fantôme de l'Opéra », *L'Île et le Volcan : formes et forces de l'imaginaire*, textes réunis par Jean Burgos et Gianfranco Rubino, Paris, Lettres modernes, coll. « Circé », 1996, p. 133-143.

Hawkins, Harriet, « Some Parables of a Woman's Talent : Angels of music, demon lovers and red shoes », *Classics and Trash : Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres*, Toronto/Buffalo, University of Toronto Press, coll. « Theory/culture series », 1990, p. 39-52.

Hogle, Jerrold E., *The Undergrounds of the Phantom of the Opera : Sublimation and the Gothic in Leroux's Novel and its Progeny*, New York, Palgrave, 2002, 262 p.

Knutson, Elizabeth M., « *Le Fantôme de l'Opéra* : le charme de la supercherie », *The French Review*, vol. 70, n^o 3, février 1997, p. 416-426.

Perry, George, *The Complete Phantom of the Opera*, recherches de Jane Rice, photographies de Clive Barda, New York, Henry Holt and Company, 1987, 167 p.

Santurenne, Thierry, « Monstruosité et réflexion métalittéraire dans *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux », *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 3, n^o 2, avril 2004. Disponible en ligne (page consultée le 12 juillet 2014) : http://etc.dal.ca/belphegor/vol3_no2/articles/03_02_Santur_monstr_fr.html.

Schneider, Kirk J., « Further Studies in Hyperconstriction : *The Phantom of the Opera* », *Horror and the Holy : Wisdom – Teachings of the Monster Tale*, Chicago, Open Court, 1993, p. 45-50.

3. Sur l'œuvre de Gaston Leroux

- Alfu, *Gaston Leroux : parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, coll. « Références », 1996, 127 p.
- Berca, Nadine et Caroline Doridot, *Gaston Leroux ou les doubles jeux de l'écriture*, fiche pédagogique réalisée par la BnF, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, 6 p. Disponible en ligne : <http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/Leroux1.pdf> (page consultée le 21 novembre 2013).
- Bours, Jean-Pierre, « Gaston Leroux, du policier au fantastique », *Le Fantastique d'aujourd'hui*, recueil conçu et réalisé par Jeannine Monsieur et Jean-Baptiste Baronian, Forest, Abbaye de Forest, 1981, p. 143-147.
- Colin, Jean-Paul, « Les moyens linguistiques de l'emphase chez Gaston Leroux », *Europe*, vol. 59, n^{os} 626-627, juin-juillet 1981, p. 75-81.
- Compère, Daniel, « Une écriture romanesque : le reportage », *Europe*, vol. 59, n^{os} 626-627, juin-juillet 1981, p. 38-45.
- Denis, Benoît, « Gaston Leroux et la dissociation de la matière romanesque », *Tapis-Franc : revue de roman populaire*, édité par L'Association des Amis du Roman Populaire, textes recueillis par Charles Grivel, n^o 7, automne 1996, p. 56-66.
- Fau, Guillaume, Pierre Assouline, Francis Lacassin et François Rivière, *Gaston Leroux de Rouletabille à Chéri-Bibi*, préface de Bruno Racine, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, 142 p.
- Lacassin, Francis, « À l'ombre des italiques en fleur », *Europe*, vol. 59, n^{os} 626-627, juin-juillet 1981, p. 81-87.
- , « Gaston Leroux et les feux de la rampe », *Aventures incroyables*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 1085-1086.
- , « Gaston Leroux ou les Mille et une Nuits d'un exclu du *Matin* », *À la recherche de l'empire caché. Mythologie du roman populaire*, Paris, Julliard, 1991, p. 61 à 97.
- , « Préface », *Chéri-Bibi*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. I à IV.
- , « Une heure avec... Gaston Leroux », *Gaston Leroux : œuvres*, propos recueillis par Frédéric Lefèvre pour *Les Nouvelles littéraires* (2 mai 1925), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1984, p. 991-999.
- Lépine, Pierre, « Gaston Leroux connu et inconnu, d'après les archives familiales », *Romans mystérieux : Le Fantôme de l'Opéra, Le Roi Mystère, Le Secret de la boîte à thé*, Paris, Omnibus, 2008, p. 1013-1107.

Letourneux, Matthieu, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », *Le Temps des Médias*, n° 14, 2010, p. 62-72.

Olivier-Martin, Yves, « Chronologie de Gaston Leroux », *Europe*, vol. 59, n°s 626-627, juin-juillet 1981, p. 158-165.

Roudaut, Jean, « "Enfer et mastic" ou Gaston Leroux en relief », *Ce qui nous revient. Autobiographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 69-88.

Vareille, Jean-Claude, *Filatures. Itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1980, 239 p.

4. Sur le roman policier

a) Le motif de la « chambre close »

Brian, Romain, « Derrière les portes closes : La rencontre du fantastique et du policier », *Temps noir : La Revue des Littératures Policières*, n° 6, 2002, p. 4-41.

Cadet, Christiane, *3 meurtres en chambre close : XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Carrés classiques Nathan, coll. « Collège », 2008, 167 p.

Cook, Michael, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mystery*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, 210 p.

Eisenzweig, Uri, « La chambre close et l'intégrité du territoire », *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, p. 228-234.

Lacourbe, Roland, « Le mystère de la chambre close », *Mystères à huis clos : 13 romans et nouvelles de crimes en chambre close*, préface de Jean Tulard, Paris, Omnibus, 2007, p. VII-XXIX.

-----, *Les meilleures histoires de chambres closes*, Paris, Minerve, coll. « Détour », 1985, 340 p.

-----, *Petits crimes impossibles : anthologie de chambres closes*, Paris, Masque/Hachette Livre, 2002, 396 p.

Shiloh, Ilana, « The Locked Room », *The Double, the Labyrinth and the Locked Room. Metaphors of Paradox in Crime Fiction and Film*, New York/Washington, Peter Lang, 2011, p. 151-158.

Tulard, Jean, « Préface », *Mystères à huis clos : 13 romans et nouvelles de crimes en chambre close*, présentation et choix de textes par Roland Lacourbe, Paris, Omnibus, 2007, p. I à IV.

b) *Théorie du genre policier*

- Bell, David, « Pensée probabiliste et récit policier: le cas de Poe », *Alliage*, n° 37-38, hiver 1998. Disponible en ligne : <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/37-38/bell.htm> (page consultée le 14 juin 2014).
- Casta-Husson, Isabelle, « Les trois solitudes du roman de détection », *Solitudes : écriture et représentation*, sous la direction d'André Siganos, Grenoble, Ellug, 1995, p. 171-177.
- , « Un genre troublant : le roman policier », *Problématique des genres, problèmes du roman*, études réunies par Jean Bessière et Gilles Philippe, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-Varia », 1999, p. 237-249.
- Colin, Jean-Paul, *La belle époque du roman policier français. Aux origines d'un genre romanesque*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, 248 p.
- Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, 235 p.
- , « Naissance du récit policier », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 60, nov. 1985, p. 47-55.
- Kaluszynski, Martine, « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire. L'identification au cœur de l'ordre républicain », *Criminocorpus*, mai 2014. Disponible en ligne : criminocorpus.revues.org/2716 (page consultée le 18 juillet 2014).
- Lacassin, Francis, *Premières enquêtes : Voltaire – Beaumarchais – Vidocq – Poe – Dumas – Conan Doyle – Hornung – Baronne Orczy – Futrelle – Chesterton*, Paris, Omnibus, coll. « Un siècle de roman policier », 2005, 899 p.
- Lavergne, Elsa de, *La naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2009, 413 p.
- Lemonde, Anne, *Les femmes et le roman policier. Anatomie d'un paradoxe*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984, 261 p.
- Lits, Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, CÉFAL, coll. « Paralittératures », 1993, 210 p.
- Messac, Regis, *Le « detective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres/Encrage, coll. « Travaux », 2011, 588 p.
- Narcejac, Thomas, *Une machine à lire : Le roman policier*, préface de F. Le Lionnais, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, 247 p.

Reuter, Yves, *Le roman policier*, Paris, A. Colin, 2007 [1997], 127 p.

Vareille, Jean-Claude, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologie », 1989, 206 p.

Vickermann, Gabriele, « L'investigation de l'espace. Éléments pour une géocritique du roman policier », *Littérature et espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2001, p. 533-545.

5. Sur le roman populaire

Boyer, Alain Michel, « Contrat de lecture », *La paralittérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992, p. 109-120.

Constans, Ellen, « L'évolution des contraintes sérielles du roman populaire de 1870 à 1914 », *Amours, aventures et mystères : ou les romans qu'on ne peut pas lâcher*, sous la direction de Paul Bleton, Québec, Nota bene, 1998, p. 19-39.

Couégnas, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, 200 p.

Héran, François, « Compte rendu de l'ouvrage d'Anne-Marie Thiesse intitulé *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque* », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 582-584.

Thiesse, Anne-Marie, *Le Roman au quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, 283 p.

Vareille, Jean-Claude, *Le roman populaire français (1789-1914) : idéologies et pratiques*, Limoges, PULIM/Nuit blanche, coll. « Littératures en marge », 1994, 349 p.

6. Sur les genres littéraires

a) Genres à l'étude

Audrin, Michel, *Maléfiques : Le Mélodrame filmique américain et ses héroïnes (1940-1953)*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Repenser le cinéma », n° 2, 2005, 300 p.

Bablet, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1965, 443 p.

Brooks, Peter, *L'imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2010, 260 p.

Byron, Glennis et David Punter, *The Gothic*, Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2004, 315 p.

Constans, Ellen, « Images de la femme dans le roman sentimental », *Belphégor. Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 8, n° 2, septembre 2009. Disponible en ligne : http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47770/08_02_consta_images_fr_content.pdf?sequence=1 (page consultée le 23 juin 2014).

-----, « Roman sentimental, roman d'amour. Amour... toujours », *Belphégor. Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 8, n° 2, septembre 2009. Disponible en ligne : http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47773/08_02_consta_sentim_fr_content.pdf?sequence=1 (page consultée le 2 juillet 2014).

Dupeyron-Lafay, Françoise, « Le gothique urbain dans *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) de Thomas de Quincey et *The Strange Case of Dr Jeckyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson », *Poétiques de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, textes réunis par Françoise Dupeyron-Lafay et Arnaud Huftier, Paris, Michel Houdiard Éditeur/Centre d'études et de recherche sur les littératures de l'imaginaire, 2007, p. 152-170.

Ferguson Ellis, Kate, *The Contested Castle : Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1989, 226 p.

Prince, Nathalie, « Per retro : la littérature fantastique des années 1880-1900 », *Petit musée des horreurs : nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. XVI-XXIV.

Thomasseau, Jean-Marie, *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984, 127 p.

Tritter, Valérie, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2001, 158 p.

Wisker, Gina, *Horror fiction : an introduction*, New York/London, The Continuum International Publishing Group, coll. « Continuum Studies in Literacy Genre », 2005, 294 p.

b) *Théorie du genre littéraire*

Camus, Marianne, « *Dracula* ou la confusion des genres », *Les Mystères de Dracula de Stoker à Coppola*, Strasbourg, Éditions du Boulevard, 2005, p. 53-68.

Compagnon, Antoine, « Théorie de la littérature : la notion de genre », *Fabula : la recherche en littérature*. Cours en ligne : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php> (page consultée le 10 février 2014).

Corbin, Alain, « Le XIX^e siècle ou la nécessité de l'assemblage », *L'Invention du XIX^e siècle : Le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, Paris, Klincksieck/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 153-159.

Dictionnaire des genres et des notions littéraires, préface de François Nourissier, introduction de Pierre-Marc Biasi, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2^e édition, 2001, 978 p.

Eco, Umberto, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio. Essais », 1985 [1979], 320 p.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

Le dictionnaire du littéraire, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Quadrige/PUF, 2^e édition, 2010 [2002], 814 p.

Schaeffer, Jean-Marie, « Du texte au genre : notes sur la problématique générique », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », 1986, p. 179-205.

Seillan, Jean-Marie, « Le feuilleton populaire à la fin du XIX^e siècle : poubelle journalistique ou incubateur générique ? (*La Vénus de Widah* de Louis Noir) », *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, textes rassemblés et présentés par Hélène Baby, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 215-231.

Stempel, Wolf Dieter, « Aspects génériques de la réception », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », 1986, p. 161-178.

7. Sur l'espace en littérature

Auraix-Jonchière, Pascale, « Les châteaux littéraires au XIX^e siècle : une poétique de l'entre-deux », *Poétiques des lieux*, études rassemblées par Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal/Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004, p. 249-264.

Caland, Fabienne Claire, « Partition, répartition et fonctions de l'espace dans la littérature fantastique », *Littérature et espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2001, p. 453-461.

Krzywkowski, Isabelle, « Poétique du jardin et poétique du lieu », *Poétiques des lieux*, études rassemblées par Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal/Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004, p. 181-189.

- Prince, Nathalie, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotopologie" du fantastique fin-de-siècle », *Littérature et espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2001, p. 431-439.
- Ropars-Wuilleumiers, Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2002, 178 p.
- Talpin, Jean-Marc, « Poétique de l'espace durassien : à partir de la chambre », *Poétique des lieux*, études rassemblées par Pascale Auraix-Jonchère et Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal/Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004, p. 153-161.
- Tonard, Jean-François, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Frankfurt am Main, Peter Lang, coll. « Publications Universitaires Européennes. Série XIII – Langue et littérature françaises », vol. 190, 1994, 328 p.
- Tygstrup, Frederic, « Espace et récit », *Littérature et espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2001, p. 57-63.
- Weisgerber, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1978, 265 p.

8. Sur la « féminité » fin-de-siècle

- Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Body : Death, Femininity and the Aesthetic*, New York, Routledge, 1992, 460 p.
- Derydt, Christel, « Aperçu de la vision de la femme par les artistes de la fin du XIX^e siècle », *Femmes de la décadence. La "décadanse" des femmes*, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Université de Liège, 1996, 13 p. Disponible en ligne : http://www.egalite2.cfwb.be/upload/album/AP_139.pdf (page consultée le 3 juillet 2014).
- Dijkstra, Bram, *Les idoles de la perversité : figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, traduit de l'américain par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1992, 478 p.
- Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, 373 p.
- Downing, Lisa, *Desiring the Dead : Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature*, Oxford, European Humanities Research Centre, coll. « Legenda », 2003, 146 p.

Malivin, Amandine, *Voluptés macabres : la nécrophilie en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Gabrielle Houbre, Université Paris Diderot /Paris 7, juin 2012, p. 155-158. Disponible en ligne (page consultée le 2 juillet 2014) : http://ed382.ed.univ-paris-diderot.fr/IMG/pdf/encyclo_2_ed_382_amandine_malvin_.pdf.

Knibielhler, Yvonne, et al., *De la pucelle à la minette : les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris, Éditions Messidor/Temps Actuels, coll. « La passion de l'histoire », 1983, 259 p.

Laporte, Dominique, introduction à *La Femme-enfant* de Catulle Mendès, Lyon, Palimpseste, coll. « Singuliers », 2007. Disponible en ligne (page consultée le 12 mars 2014) : http://www.fabula.org/actualites/catulle-mendes-la-femme-enfant_20825.php.

Picard, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1995, 193 p.

9. Autres

Cambray, Carole, « La dynamique texte-image dans le feuilleton illustré : l'exemple de *The Law and the Lady* de Wilkie Collins », *Au bonheur du feuilleton : naissance et mutations d'un genre (États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e – XX^e siècles)*, Paris, Créaphis, 2007, p. 283-296.

Eco, Umberto, *Histoire de la laideur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, traductions du latin et du grec par François Rosso, Montréal, Flammarion Québec, 2007, 453 p.

Forest, Michel, « Introduction », *Le Chat noir et autres contes*, Montréal, Groupe Beauchemin, coll. « Parcours d'une œuvre », 2008, p. 5-7.

-----, « Présentation de l'œuvre », *Le Chat noir et autres contes*, Montréal, Groupe Beauchemin, coll. « Parcours d'une œuvre », 2008, p. 159-197.

Hamon, Philippe, « Images à lire et images à voir : "images américaines" et crise de l'image au XIX^e siècle (1850-1880) », *Usages de l'image au XIX^e siècle*, sous la direction de Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, Créaphis, Paris, 1992, p. 235-247.

Louvel, Liliane, *Texte/image : Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, 268 p.

Merriam-Webster's Collegiate Dictionary, Springfield, Merriam-Webster Incorporated, 11^e édition, 2004, 1623 p.

Ortel, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Cambron, 2002, 382 p.

Tournier, Maurice, « Les jaunes : un mot-fantasme à la fin du 19^e siècle », *Mots*, n° 8, mars 1984, p. 125-146.

Vaillant, Alain, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régnier, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, deuxième édition actualisée, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2006, 642 p.

Vaillant, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, 406 p.

Wulf, Judith, « L'unité d'ensemble du drame: entre théorie et pratique », *Fabula/Les colloques*. Disponible en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document1138.php> (page consultée le 11 juillet 2014).

10. Œuvres citées

Cocteau, Jean, « Préface au *Mystère de la chambre jaune* », *Le Mystère de la chambre jaune*, [Collection Blain]. Bibliothèque des livres rares et collections spéciales (Université de Montréal), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Policier », 1960.

Dickson Carr, John, *La chambre ardente*, traduit de l'anglais par Maurice Bernard Endrèbe, Paris, Masque/Hachette Livre, 2003 [1937], 254 p.

-----, « The Locked-Room Lecture », *The Three Coffins*, New York, Harper, 1935. Disponible en ligne (page consultée le 10 janvier 2014) : staff.missouriwestern.edu/users/donaher/ENG210Online/LockedRoom-Carr.pdf.

Gautier, Théophile, « La Morte amoureuse », *Nouvelles fantastiques*, Montréal, Beauchemin Chenelière éducation, 2009 [1836], p. 49-79.

Hugo, Victor, « Préface », *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 [1827], p. 61-109.

Maupassant, Guy de, « Le Horla (2) », *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, GF Flammarion, 1984 [1897], p. 55-82.

Poe, Edgar Allan, « La Genèse d'un poème », *Edgar Allan Poe : contes – essais – poèmes*, traductions de Baudelaire et de Mallarmé complétées de nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 1989 [1846], p. 1004-1016.

Stoker, Bram, *Dracula*, traduction de Jacques Finné, Paris, Librairie des Champs Élysées/Éditions Pocket, 1992 [1897], 575 p.

Wilde, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, traduction de Michel Étienne revue par Daniel Mortier, préface et commentaires de Daniel Mortier, Gallimard, coll. « Pocket classiques », 1991 [1891], 345 p.

Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Denoël, coll. « Bibliothèques 10/18 », 1977 [1929], 171 p.

En raison de complications liées à la loi sur le droit d'auteur, les annexes ont été retirées de la présente version du mémoire. Les illustrations présentées se trouvent dans les éditions suivantes :

Gaston Leroux, « Le Mystère de la chambre jaune », Supplément littéraire à *L'Illustration [Paris]*, illustrations de Simont, [Collection générale]. Bibliothèque des livres rares et collections spéciales (Université de Montréal), Marseille, Librairie Fauguet, 1907, p. 1-154.

Gaston Leroux, *Les Aventures extraordinaires de Joseph Rouletabille, reporter. Le Mystère de la chambre jaune*, illustrations de F. Auer, Henri Delaspre, Marcelle Guilhot, Loëvy, Simont et Maurice Toussaint, Paris, Pierre Lafitte, coll. « Collection des romans d'aventures et d'action », 1^{ère} et 2^e parties, 1920.

Gaston Leroux, *The Phantom of the Opera*, illustrations d'André Castaigne, New York, The Mysterious Press, 1987 [1911], 245 p.