Fantasmagorie de la "présence réelle". À propos de *La mansarde en or* de Gaston Leroux

Jacomino Christian

Pour citer cet article
Jacomino Christian, « Fantasmagorie de la "présence réelle". À propos de *La mansarde en or* de Gaston Leroux », *Cycnos*, vol. 20.1 (Métaphores. L'image et l'ailleurs), 2003, mis en ligne en 2021.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/866

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/866
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/866.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Fantasmagorie de la "présence réelle". À propos de *La mansarde en or* de Gaston Leroux

Christian Jacomino*

La fortune et la gloire

La mansarde en or est l'une des dernières œuvres publiées du vivant de Gaston Leroux, qui disparaît en avril 1927. Le roman est proposé sous forme de feuilletons quotidiens, dans quarante-deux numéros du *Journal*, entre le 11 décembre 1925 et le 21 janvier 1926. Cette édition pré-originale ne sera suivie d'aucune autre avant 1984. Francis Lacassin en insère alors le texte dans le premier des cinq volumes de la collection "Bouquins" qu'il dédie à l'auteur. Enfin, Alfu recense ce récit dans *Gaston Leroux : parcours d'une œuvre*, en 1996.

G. Leroux avait fait paraître en 1903 *La double vie de Théophraste Longuet*, mais ses vrais débuts de romancier datent de 1907. Cette année-là, en effet, il publie *Le mystère de la chambre jaune*, qui remporte un succès considérable et interrompt ainsi, de manière définitive, une brillante carrière de journaliste, qui l'avait fait voyager dans toute l'Europe et lui avait valu une vaste notoriété, des salaires importants et l'obtention, en 1902, de la Légion d'honneur. Pareille conversion s'explique d'abord par une dispute qu'il avait eue avec Bunau-Varilla, directeur du *Matin*, plus sûrement encore par l'échec de *La maison des Juges*, pièce théâtrale qu'il avait présentée à l'Odéon, en janvier 1907. Car G. Leroux croyait en son propre talent d'auteur dramatique, et c'est à cette vocation qu'il prévoyait de consacrer une deuxième carrière (ou la troisième, si nous songeons qu'il fut tout d'abord avocat). Il raffolait des effets scéniques (comme, avant lui, Alexandre Dumas), mais son goût concernait aussi bien la clarté des lustres, les épaules nues des femmes, les miroirs des loges et le faisceau de relations que nouent entre elles toutes les personnes qui contribuent, par leurs savoir-faire hétéroclites, à la production d'un spectacle. En cela, son inspiration le rapproche de Théophile Gautier, et cette passion qu'il partage avec l'auteur du

* Université de Nice–Sophia Antipolis. E-mail : <jacopo@wanadoo.fr>.

Capitaine Fracasse s'exprimera de façon exemplaire dans *Le fantôme de l'Opéra* (1910).

Le roman marque donc, dans son itinéraire, une reconversion d'autant mieux réussie que l'auteur y investit, non seulement une culture littéraire qui n'était pas médiocre, mais un talent de journaliste qu'il reportera sur le personnage de Rouletabille, et des ambitions déçues d'homme de théâtre. Une autre influence devait encore marquer sa vie et le caractère propre de son œuvre : celle du cinéma. *Balaoo* est adapté dès 1913 par Victorin Jassin, puis ce fut, la même année, *Le mystère de la chambre jaune*, par Maurice Tourneur. Ainsi, le nouveau média trouve-t-il très vite à s'inspirer de ses fictions. Mais G. Leroux ne se satisfait pas de ce rôle passif. Il signera lui-même, en 1916, le scénario du film tiré de son propre roman, *L'homme qui revient de loin*, que réalise René Navarre. Enfin, en 1918, ce même René Navarre produit et tourne à Nice un scénario original de Gaston Leroux, *La nouvelle aurore*, seize épisodes de trente minutes ayant pour héros Chéri-Bibi. Ce film sort à Paris le 25 avril 1919 et est alors accompagné d'une version romancée publiée en feuilleton dans *Le Matin* sous le titre : *Les nouvelles aventures de Chéri-Bibi* (*Palas et Chéri-Bibi*, *Fatalitas !*).

En septembre, la Société des Cinéromans, destinée à la production de films à épisodes, est constituée et installe à Nice ses bureaux, sous la direction de René Navarre. Pour elle Gaston Leroux va écrire trois autres films à épisodes : *Tue-la-Mort*, *Le sept de trèfle* et *Rouletabille chez les Bohémiens*[1].

Gaston Leroux, qui résidait à Nice depuis 1909, figure parmi les douze premiers actionnaires de la Société des Cinéromans, sa propre part s'élevant à dix actions, soit 0,5 % du capital[2]. Or, la fondation de cette Société paraît directement liée au *"succès foudroyant"*[3] que venait de remporter *La nouvelle aurore*, et elle marque la naissance officielle des studios de la Victorine, qui devaient devenir un centre de production cinématographique assez important pour prétendre au titre d'*"Hollywood niçois"*.

Ainsi, G. Leroux fit-il du cinéma un champ d'application étroitement lié à son travail d'écrivain ; et *La mansarde en or* s'offre à lire, d'abord, comme un bilan de cette expérience. Selon Alfu, "ce roman de Leroux peut [...] être compris comme une confession sur sa

---

1 Alfu, *Gaston Leroux : parcours d'une œuvre* (Amiens : Encrage, 1996), p. 31.

2 Voir Anne-Élisabeth Dutheil de la Rochere, *Les studios de la Victorine : 1919-1929* (s.l. : Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma et Cinémathèque de Nice, s.d. [1998]), p. 139.

3 *Ibid.*, p. 141.

carrière ratée d'homme de cinéma"[4]. Cette carrière fut-elle "ratée" ? Il nous paraît difficile aujourd'hui d'en juger. Notre connaissance de la biographie de l'auteur est, en effet, des plus sommaires ; seuls quelques vestiges épars de sa correspondance ont été publiés ; quant aux dossiers de travail et aux manuscrits des œuvres, il ne semble pas qu'aucun chercheur, à ce jour, ait pu y accéder.

Pour notre part, nous préférons voir, dans cette œuvre, l'un des plus anciens romans consacrés au cinéma, et le compte-rendu d'une passion nécessairement problématique. Empruntons à Alfu son résumé de l'histoire. Il écrit :

> Jacques Sidre est devenu le poète Annibale d'Aquitaine, auteur d'un scénario de cinéma qui plaît à la belle comédienne Béatrice Lichstenstein, dite Bitché. Celle-ci propose de financer le film par l'intermédiaire de son riche amant Tychsen. La situation est en fait une répétition du scénario lui-même et si Jacques parvient une première fois à se détacher de cette femme qui le fascine, la seconde fois, il plonge totalement dans la folie de sa propre œuvre lors du tournage du film dont il est aussi l'acteur. Il finit par tuer Tychsen comme devait le faire son personnage et meurt sous la guillotine devant les caméras d'actualité[5].

La narration de *La mansarde en or* apparaît bien souvent maladroite, heurtée, mais tout se passe comme si l'auteur avait à cœur, moins de raconter une histoire crédible, que de décrire la structure d'un mythe dans sa totalité. Il le fait en reliant, d'un trait grossier, des thèmes (ou des mythèmes) qui lui paraissent incontournables. Le premier est l'argent. Annibale d'Aquitaine habite une mansarde ; pour survivre, il doit accepter la visite de pleins cars de touristes, retour du Sacré-Cœur, qui viennent surprendre devant sa table un "poète qui meurt de faim"[6]. Celui qui conduit ce troupeau de voyeurs déclare à la cantonade :

> [...] Il n'a jamais rien publié, mais quelques-uns qui l'ont entendu prétendent qu'il a du génie. Voulez-vous que je lui demande qu'il nous dise des vers ?
>
> L'agglomérat acquiesça. C'était dans le programme.
>
> – Monsieur Annibale d'Aquitaine prononça le guide, toujours de la même voix blanche et sur le ton récitatif [...] ces messieurs et ces dames désirent entendre votre dernier poème !
>
> Sous l'abat-jour, la tête d'ange n'eut pas un mouvement. Elle était restée inclinée au-dessus de l'écriture comme un beau lys qui n'a plus la force de se soutenir. Seulement on entendit : M...[7]

---

4 Alfu, *op. cit.*, p 112.

5 Alfu, *op. cit.*, p. 112.

6 Gaston Leroux, "La mansarde en or" dans *Œuvres* (Paris : Robert Laffont, 1984), p. 873.

7 *Ibid.*, p. 874.

Ce "M..." suffit à nous faire comprendre qu'Annibale d'Aquitaine ne supporte plus la pauvreté, qu'il prétend en sortir, et que c'est ce qui le pousse à proposer un scénario, plutôt qu'un goût réel, positif, pour le nouveau média. À l'intérieur de ce scénario, intitulé lui-même *La mansarde en or*, un personnage apparaît comme le double d'Annibale. Il se prénomme Roland. Le texte le présente à son tour comme "un pauvre poète qui habite sous les toits [et qui] n'a pour se réchauffer que son cerveau en flammes"[8]. Mais, dans son cas, les motivations qui le poussent vers le Septième art sont d'une essence autrement éthérée. En effet, le scénario prétend que :

> Son génie englobe Le Dante, Michel-Ange, Léonard, Raphaël, Phidias, Ictinos, du moins il le pense. S'il ne pensait pas cela, la vie n'aurait pour lui aucune signification. Il préfèrerait retourner au limon. Mais ses moyens sont réduits à son encrier. Il n'est ni peintre, ni sculpteur, ni architecte, à cause de la misérable éducation des fils de ce temps, et il peut soulever le monde que par le verbe [*sic*]. Il n'a que ses hiéroglyphes pour atteindre le Divin. Un art nouveau seul pourrait lui permettre de caresser toutes les formes de la beauté et lui donner tout ce qui lui manque : le cinéma[9].

Le ton ironique permet au lecteur de ne pas se méprendre sur le désir de Roland. Le cinéma apparaît d'abord, à ce dernier, comme un moyen de réussir. Mais l'argument employé n'en est pas moins significatif. Le Dante est cité en premier, puis les cinq noms qui le suivent sont ceux de plasticiens. Ce qu'il manque à la littérature, selon Roland, c'est d'être un art visuel. Car si l'"éducation des fils de ce temps" eût été moins "misérable", elle lui aurait permis de devenir peintre, architecte ou sculpteur, et le tour serait joué ; mais il n'est *que* poète, et une sorte d'infirmité lui paraît attachée à cet art. Parce que la poésie n'est pas un art visuel, elle l'empêche d'atteindre à un idéal de beauté qui lui-même coïncide avec la possibilité, pour l'artiste, de connaître la fortune et la gloire. La référence à trois artistes de la Renaissance italienne (Michel-Ange, Léonard, Raphaël) prend ici un sens étonnement précis, car cette époque est celle où l'artiste plasticien échappa à l'anonymat dans lequel le Moyen Âge l'avait maintenu, et où l'exaltation de son génie personnel paraît étroitement liée au développement de techniques nouvelles, au premier rang desquelles celles de la représentation perspective. Autrement dit, le texte du scénario de *La mansarde en or* nous incite à concevoir l'invention du cinématographe comme une nouvelle Renaissance.

---

8 Gaston Leroux, "La mansarde en or", *op. cit.*, p. 879.

9 *Ibid.*

Le roman, tout au long du dix-neuvième siècle, apprend (ou se plie) à devenir un art visuel[10]. Cette lente conversion prépare l'avènement du cinématographe et fonde son succès. L'œuvre de G. Leroux marque le moment où un nouveau média accomplit, partiellement au moins, le destin de celui qui l'aura précédé[11]. Or, à quel prix s'effectue ce passage de relais ? Les images mentales, suscitées par le récit, deviendront des images externes ; des images capables de toucher un public plus vaste, et, par suite, d'enrichir davantage ceux qui les auront produites, mais que le spectateur, cette fois, recevra toutes faites, qui s'imposeront à son esprit ; et où, surtout, la "présence réelle" des acteurs se trouvera convoquée, mêlant à l'art une fascination érotique capable d'entraîner la folie.

L'art et la prostitution

Bitché est courtisane[12]. L'attrait érotique qu'elle exerce sur le pauvre Annibale d'Aquitaine tient au luxe onéreux dont elle se pare (à l'argent) ; mais ce faste qui la nimbe ne lui vient pas du ciel : il témoigne de la corruption de ses mœurs. L'exquise "créature", d'apparence androgyne[13], forme, avec Annibale et Tychsen (le premier amant de cœur, et le second amant en titre) un trio œdipien d'un caractère particulier, dans lequel nous proposons de voir un mythème majeur de la modernité. Sans doute, l'amour en Occident, au moins depuis les troubadours, qui l'auraient "inventé" (J. Roubaud), paraît-il inséparable du thème de l'adultère. La légende de Tristan et Iseult fournit l'exemple paradigmatique de ce dispositif machinique dans lequel le désir s'enflamme d'autant mieux qu'il est barré par l'interdit. Mais le Romantisme en tire un parti remarquable, lorsqu'il fait de l'amante une artiste.

---

10 "[...] la littérature — et singulièrement la littérature narrative [...] — est toujours plus ou moins une modalité du « faire voir ». Dans cette mesure, les dispositifs optiques, qu'il s'agisse du cadrage, de la perspective, du relief, de l'éclairage, ou, dans un sens plus restreint, de la vision à travers un instrument déterminé, n'ont pas seulement rapport au sujet et à son désir, mais au fonctionnement du texte comme « machine à faire voir »" (Max Milner, *op. cit.*, p. 7).

11 Nous voyons bien que le roman survit à l'avènement du cinématographe. Mais l'inéluctable déclin du roman-feuilleton (dont F. Lacassin affirme que G. Leroux fut "le dernier grand ténor") coïncide avec l'apparition du nouveau média ; et il ne semble pas qu'aucun type de production romanesque se soit ancrée, depuis lors, avec autant de constance et de force dans les pratiques de lecture populaire.

12 Léonora Krasinska, son double dans le scénario, est présentée comme "la plus magnifique et la plus riche courtisane du monde" (Gaston Leroux, "La mansarde en or", *op. cit.*, p. 879).

13 *Cf. infra*, note 16.

La nouvelle configuration apparaît clairement dans *La femme au collier de velours* (1849) d'Alexandre Dumas. L'auteur de ce récit ne se satisfait pas de tracer les contours du mythe ; il en donne une interprétation historique et sociologique, articulée sur le thème de la Révolution. Cette interprétation ne revêt évidemment pas un caractère scientifique, mais elle permet au romancier de creuser le fantasme, de l'ancrer en un lieu de rupture. L'important n'est pas que l'amante, jadis grande dame, se voie nantie d'une profession, mais que la figure à la fois attirante et dangereuse de la prostituée vienne se loger au cœur du système de l'art.

Cette conjonction de deux signes majeurs, où le trio adultère emblématise notre vision de l'art, était lisible dans *Le fantôme de l'Opéra* ; mais l'auteur prenait soin, alors, de démentir les doutes que Raoul de Chagny (amant de cœur) pouvait nourrir concernant la vertu de Christine Daaé ; et le parti pris fantastique de l'œuvre restait fondé sur cette forme de censure morale et esthétique[14]. Il fallait, en effet, qu'Érik (le vieillard fantôme, amant en titre) se chargeât de toute la puissance du Mal pour que, par opposition, la jeune cantatrice conservât une apparence de pureté. Dans *La mansarde en or*, une telle pudeur n'est plus de mise. L'auteur va plus loin : il tire une conséquence nouvelle et audacieuse de l'invention romantique, et il nous paraît significatif que ce soit le cinéma qui le provoque à le faire.

Nous savons à quelle fin tragique sera conduit le destin d'Annibale d'Aquitaine. Précisons :

> La première chose qu'Annibale aperçut quand il descendit du fourgon, à quelques pas de la guillotine, fut, au-dessus d'un mur, dressé sur une petite plate-forme, un appareil cinématographique. Defoissage était là ; Michel Servan n'avait pas eu le courage d'opérer lui-même. Annibale lui cria : *"Suis-je dans le champ ?"* Ensuite il pria l'abbé Ocana, qui présentait devant lui la croix, de s'écarter un peu et il répéta : *"Je vous demande si je suis bien dans le champ ?"*[15]

L'itinéraire du personnage nous amène à percevoir la toute-puissance de la "présence réelle". Celle-ci méduse le spectateur, elle focalise son attention, si bien que le prestige d'un art qui tire son principe de pareille illusion se concentrera nécessairement sur la figure de l'actrice, et non plus sur celle du créateur, et moins encore sur la perfection de l'œuvre. Bon gré, mal gré, G. Leroux avait fait du cinéma une affaire personnelle,

---

14 Le fantastique est à la fois puritain et pervers. Ce paradoxe (si c'en est un) a été abondamment étudié à propos du *Dracula* de Bram Stoker, et des diverses adaptations cinématographiques qui ont été tirées de ce roman (voir Charles Grivel (éd.), *L'Herne*, 1997, 68 ("Dracula ").

15 Gaston Leroux, "La mansarde en or", *op. cit.*, p. 986.

dans la mesure où ce dispositif paraissait en mesure de dépasser le roman ; mais, à peine le nouveau média triomphait-il, qu'un autre bouleversement devenait prévisible. Nous n'irons pas jusqu'à prétendre que le passage cité anticipe les reportages en temps réel. La parution de *La mansarde en or* précède de peu l'invention de la télévision, mais si G. Leroux emprunte quelquefois à Jules Verne, une Première Guerre mondiale a fait que son rapport au "progrès" n'est déjà plus le même, et il se soucie peu de le devancer. Il pressent néanmoins en quoi la "présence réelle" menace de l'emporter sur le charme des fictions les plus savantes, les mieux élaborées.

Le Romantisme, héritier en cela du Baroque, avait voulu que l'art fût d'autant plus exquis que l'apparence nous égarait, l'ambiguïté produite pouvant concerner la différence des sexes, aussi bien que celle qui devrait séparer les vivants et les morts[16]. Dans *La mansarde en or*, il ne s'agit plus qu'exquisité, mais de violence : celle exercée par une figure qui s'offre et se dérobe tout à la fois ; qui se déréalise à l'instant même où l'image la saisit ; dont l'ipséité s'épuise dans une forme de représentation totale, toujours renouvelée.

Le besoin ardent de voir

Le château des Carpathes (1892) a été signalé comme "le modèle organiciste et l'embrayeur presque certain"[17] du *Fantôme de l'Opéra*. Max Milner consacre à ce roman de J. Verne des pages importantes. Il note à son propos :

> Le baron Rodolphe et le comte de Télek sont tous deux amoureux d'une cantatrice, c'est-à-dire d'une femme de théâtre, dont l'être semble entièrement absorbé par le paraître. De même que, pour Nerval, les actrices n'ont pas de cœur, de même "cette grande actrice qui reproduisait avec une telle perfection les accents de la tendresse, les sentiments les plus puissants de l'âme, jamais disait-on, son cœur n'en avait ressenti les effets. Jamais elle n'avait

16 Dans *Sarrazine*, Balzac articule savamment ces deux niveaux d'ambiguïté. Le premier niveau (celui concernant la différence des sexes) est sans doute le plus important, et nous pouvons penser que le second l'emblématise, à savoir qu'il en marque le lieu en le transfigurant. L'œuvre de Th. Gautier abonde en situations où le protagoniste s'éprend d'une morte, mais la rêverie du lecteur lui fait soupçonner, dans presque tous les cas, à un moment ou à un autre de son parcours, que la Morte amoureuse occupe la place d'un garçon.

17 Isabelle Husson-Casta, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000), p. 303.

> aimé, jamais ses yeux n'avaient répondu aux mille regards qui l'enveloppaient sur scène"[18].

Dans *La mansarde en or*, l'actrice de cinéma — et plus précisément de cinéma muet — remplace la cantatrice. La "présence réelle" est une fantasmagorie. Mais comment pouvons-nous comprendre que le cinéma produise cet effet d'une manière qui nous paraît, aujourd'hui, redoutablement plus efficace que la photographie et les arts théâtraux ? Concernant la différence entre le cinéma et la photographie, Max Milner indique que :

> [...] contrairement à ce qu'on pourrait croire, [elle] tient moins au mouvement de l'image qu'à la fascination qui émane d'elle. Cette fascination est due en grande partie à la répartition de l'ombre et de la lumière dans la salle [...][19].

Le sujet, en photo, est figé, mais il reste à portée de ma main. Tout se passe comme si sa mort — symbolique, toujours anticipée — était la condition qui me le rendait accessible ; car, à travers l'image, c'est le sujet lui-même qui m'apparaît manipulable, destructible à merci. Il entre nécessairement une dimension nécrophilique dans le regard que l'amateur porte sur une photo. En revanche, au cinéma, je perçois le sujet comme un être vivant mais parfaitement inatteignable. Nous appartenons, l'un et l'autre, à deux mondes différents : le mien, marqué par une obscurité qui me nie, qui m'absente de mon corps ; l'autre, lumineux, dans lequel je me projette, où me guide mon "désir curieux" (Racine), où se transporte mon âme. Mais cette opposition de l'ombre et de la lumière, cette vivacité du sujet, ne se rencontrent-t-elles pas aussi bien dans les arts théâtraux ?

Marie-France Castarède souligne de quelle manière l'auditeur-spectateur d'opéra est "convié à une régression onirique"[20]. Formes et conditions du rituel ont une histoire, elles aussi :

> L'introduction dans les années 1880 de l'électricité, après le temps des bougies puis celui de l'éclairage au gaz, a permis de changer l'ordonnancement de la cérémonie. Mais le public de l'opéra ne s'est trouvé vraiment soumis à l'exigence du silence et de l'obscurité que plus récemment : c'est sous l'impulsion de Serge Lifar, autour des années 1930, que la totale obscurité est devenue requise dans la salle[21].

Balzac, Dumas, Verne, dans les fictions que nous avons citées, et Leroux lui-même dans *Le fantôme de* l'Opéra (dont l'action peut être

---

18 Max Milner, *op. cit.*, p. 227.

19 *Ibid.*, p. 230.

20 Marie-France Castarede, *Les vocalises de la passion : psychanalyse de l'opéra* (Paris : Armand Colin, 2002), p. 17.

21 *Ibid.*, p. 18.

vraisemblablement située en 1880), saisissent déjà le regard que le spectateur, englué de ténèbres, marqué à divers titres par le signe de la Mort, braque vers une créature improbable qu'éblouissent les lumières de la scène. Notons pourtant que, dans tous ces cas, l'apparition reste lointaine, et que la fascination éprouvée par le spectateur s'étaye sur une performance artistique. La virtuosité de l'artiste s'entremet ; elle introduit dans la relation au destinataire une dimension symbolique. La distance qui sépare le spectateur de la scène est celle, d'abord, que creuse le talent travaillé de la cantatrice, de la danseuse ou de l'authentique comédienne. Les arts théâtraux ne sont jamais "muets" ; un film ne l'est pas davantage, dans la mesure où il faut qu'un scénario le porte ; mais cette dimension symbolique intervient au niveau du récit (scénario, mise en scène puis montage), et il arrive que l'image de l'actrice ne soit pas concernée.

La virtuosité artistique creusait une distance ; elle pouvait se lire aussi comme un chemin. Il est (presque) toujours trop tard pour devenir un violoniste, mais la moindre prestation que m'offre le concert dessine une perspective. Au cinéma de *La mansarde en or*, cette perspective n'existe plus. Bitché est médiocre à la ville comme elle se montre sur les plateaux de tournage. Cela ne la rend pas davantage accessible. Et Annibale commettra l'erreur de franchir le pas, dans l'espoir de la rejoindre.

G. Leroux ne doute pas que certains cinéastes soient animés d'une haute ambition artistique. Si sa propre expérience du septième art lui a jamais inspiré de l'amertume, on voit que celle-ci se dissipe lorsqu'il nous trace l'itinéraire de Michel Servan. Ce dernier était "un fou de musique" et "un grand musicien". Mais "un soir de gala où il tenait sa partie lors de la représentation d'un grand film, l'idée s'imposa à lui tyranniquement que cet art seul pouvait illustrer la musique"[22]. Suivent alors cinq années qu'il consacre à s'initier, sans révéler à quiconque l'immensité de son dessein.

> Il se fit aide-photographe pendant des mois, étudia les appareils de prise de vues, en acheta un, se fit admettre comme second opérateur dans une petite société [...]. Il voulut être garçon d'accessoires, régisseur [...]. Ailleurs, il se fit engager comme figurant, car il voulait encore connaître l'âme des foules au ciné pour les manœuvrer, plus tard [...][23].

Cette forme d'ascèse s'oppose au geste fou d'Annibale. Nouvelle référence à la Renaissance italienne : le tournage s'effectue sur les

---

22 Gaston Leroux, "La mansarde en or", *op. cit.*, p. 930.

23 *Ibid.*, p. 931.

hauteurs de Florence. Les noms de Michel-Ange et de Benvenuto Cellini sont évoqués. Mais, à côté de la ville :

> [...] s'érigeait une autre ville, l'industrielle, avec ses quatre studios modèles, immenses cages de verre où l'on trouvait les derniers perfectionnements qui commandent aux jeux de l'ombre et de la lumière, son studio où l'on ne tournait que dans la nuit, même le jour, sous l'éclat des lampes, les ateliers de photographie, les laboratoires, les ateliers de décors, de meubles, de costumes, celui des accessoires, l'usine d'électricité, tout un monde[24].

Annibale se garde, tout d'abord, d'assister aux prises de vue ; et, quant à Béatrice Lichtenstein, elle "ne vit que pour son rôle, ne voit que son rôle ! Elle ne voit même pas Annibale d'Aquitaine ! Elle ne le voit pas, puisqu'il ne joue pas, elle ne l'entend pas, puisqu'il ne lui parle pas"[25]. Mais il se trouve que ses performances de comédienne sont terriblement décevantes. Le soir, Michel Servan montre à son vieil ami des bouts de film à peine développés ; il pousse le scénariste à entrer dans le jeu. Lui seul peut éviter la catastrophe. Et Annibale refusera, jusqu'au moment où, hélas, "poussé par le besoin ardent de voir"[26], il surprendra la scène où un autre que lui se charge, bien maladroitement, de baiser sur la bouche son ancienne maîtresse. Annibale n'y tient plus. Il s'élance pour montrer au malheureux comédien comment il convient de s'y prendre. Ce que les opérateurs peuvent voir, alors, par l'œilleton de leurs caméras, a de quoi les ravir. Et personne ne doute plus, désormais, que le scénariste conservera le rôle.

Le charme de l'imperfection

Dans *La mansarde en or*, les divers aspects de la production cinématographique, tant sociologiques que techniques, ne sont pas seulement évoqués, ils conditionnent l'intrigue. Au chapitre XI, Annibale et Bitché se déchirent sous l'œil des caméras. Leur dispute fait partie du scénario, mais la passion les entraîne si bien qu'ils échangent des propos en leurs noms personnels.

> Les autres n'entendaient point ce qu'ils se disaient. Penchés l'un sur l'autre, les deux protagonistes mâchaient entre leurs dents serrées un texte forcené, dans l'exaltation du mouvement indiqué que ponctueraient plus tard des sous-titres. Et leurs gestes même, à cause de l'habitude qu'ils avaient prise de les mesurer "dans le champ" répétaient à peu de chose près l'imagerie qui avait été arrêtée précédemment sous la haute direction du metteur en scène.

---

24 Gaston Leroux, "La mansarde en or", *op. cit.*, p. 964.

25 *Ibid.*, p. 963.

26 *Ibid.*, p. 967.

> Seulement, cette fois-ci, le diable s'en était mêlé. "Il va la tuer !" grognait d'allégresse Defoissage[27].

Le cinéma, à ses débuts, vampirise le roman. G. Leroux est le premier, peut-être, à inverser le rapport, ou, du moins, à tenter de le faire. Il est bien peu probable que Vladimir Nabokov ait jamais entendu parler de *La mansarde en or*, mais sa *Camera oscura* n'est publiée que six ans plus tard (en 1933). Or, l'action de ce récit commence en 1925, et son climat mental présente d'importantes similitudes avec celui que nous avons décrit, concernant l'œuvre du feuilletoniste français. Une recherche exhaustive, portant sur la perception du cinéma et son traitement dans le roman du vingtième siècle, devrait donc tenir compte de ce texte curieux.

La mansarde en or relie le cinéma aux autres arts, même si le nouveau dispositif apparaît d'entrée de jeu comme un aboutissement un peu burlesque (ou parodique) de leur histoire. Le cinéma commercial des années 20 est, sans doute, à la Renaissance italienne, ce que Leroux est à Balzac : une reprise en mineur, qui offre le charme exquis de l'imperfection.

27 *Ibid.*, p. 977. Dans *Faire le mort* (Gallimard, 2001) de Didier Blonde, le narrateur convie une amie sourde à la projection d'un film de Feuillade, afin qu'elle lise sur les lèvres des acteurs les propos qu'ils échangent, et qu'elle les lui rapporte.