

L'EXOTISME ENTRE LE RÊVE ET LA VEILLE : À PROPOS DES VICISSITUDES DE L'ONIRISME GAUTIÉRISTE

Jiří ŠRÁMEK

Université Masaryk, Brno

DOI : 10.32725/eer.2024.013

Ce n'est certes pas à Gérard de Nerval que nous devons la conception du rêve en tant que seconde vie, bien que son *Aurélia* représente l'un des meilleurs exemples de l'emploi poétique de cette source d'inspiration littéraire, nouvelle à l'époque. « Si nous rêvions toutes les nuits que nous sommes poursuivis par des ennemis, et agités par ces fantômes pénibles, écrit déjà Blaise Pascal dans ses *Pensées*, et qu'on passât tous les jours en diverses occupations, comme quand on fait voyage, on souffrirait presque autant que si cela était véritable, et on appréhenderait le dormir, comme on appréhende le réveil quand on craint d'entrer dans de tels malheurs en effet. Et en effet il ferait à peu près les mêmes maux que la réalité. »¹ Or, ne sait-on pas de temps immémorial combien le rêve libère les puissances de l'imagination qui sommeillent en tout homme ?

Dans *La Morte amoureuse*, qui peut passer pour le meilleur conte fantastique de Théophile Gautier, ami fidèle de Nerval, le songe devient le cadre cyclique auquel s'ajoute le thème du dédoublement du héros. L'histoire d'une illusion s'y voit présentée sous la forme du fantasme : construction imaginaire qui déclenche une sorte de vision hallucinatoire éveillée, permettant au sujet de satisfaire un désir inconscient refoulé². Appelé au chevet de Clarimonde, don Romuald, devant la femme morte, tombe « en rêverie ». Dans le songe qu'il fait désormais toutes les nuits, il quitte le monde clos du collège, du séminaire et de la cure de campagne, pour mener une « vie de Sardanapale », une existence différente, située dans le monde profane et mondain *du dehors*. Pendant la nuit, le curé du petit village de *** se promène au Lido et à Fusine, il voit la meilleure société du monde au Ridotto où il a l'habitude d'aller. La description de son palais de marbre vénitien, abritant des fresques, des statues, et des tableaux, y compris deux toiles précieuses du Titien, abonde en données concrètes qui font mention de divers détails de l'intérieur, devenu une sorte d'espace affectif hanté par le besoin d'aimer. Dans la conscience dédoublée de Romuald, son *ailleurs* nocturne (*per definitionem* exotique) coïncide avec la présence constante d'un être féminin extraordinaire, ce qui aboutit à une expérience qu'il serait impensable de vivre dans l'état de lucidité. Clarimonde vient de loin, ou – plus précisément – pour reprendre ses propres paroles, « d'un endroit d'où personne n'est encore revenu ». Dans ses « visions involontaires » et « fatigantes hallucinations », don Romuald est bien conscient de la distance qui le

¹ Blaise PASCAL : *Pensées*, I. Paris, L'Édition d'art. H Piazza 1929, p. 150.

² Cf. Jean LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS : *Vocabulaire de psychanalyse*. Paris, P.U.F. 1976, p. 32 : « une séquence dont le sujet fait lui-même partie et dans laquelle les permutations de rôles, d'attribution sont possibles ».

sépare de Clarimonde. En fait, chaque nouvelle rencontre avec cette femme d'une « beauté surnaturelle » l'oblige à traverser une barrière qui sépare deux mondes tout à fait distincts. Le palais vénitien, somptueux et lointain, semble proche de l'idéal de Théophile Gautier lui-même, qui « rêve son paradis comme un palais oriental, dans lequel il vivrait dans le luxe »³. C'est dans ce contexte qu'il y a lieu de constater que les rêves que font les héros gautiéristes sont non seulement érotiques, mais encore exotiques.

L'adjectif *exotique*, dérivé du grec, veut dire « du dehors », signifiant ainsi ce qui est extérieur par rapport à une certaine situation considérée comme normale, et servant de point de repère. Le terme proposé pour caractériser l'onirisme de Théophile Gautier n'est certainement pas neuf. Georges Castex qualifie le milieu du *Pied de momie* de « pittoresque exotique »⁴, et Nathalie David-Weill, en parlant de l'exotisme de l'espace, de l'exotisme social, et de celui du temps, rattache la notion d'exotisme au thème de l'éloignement de la femme, typique de l'écriture fantastique de Gautier⁵. Douloureusement déchiré par son aventure d'une extraordinaire intensité⁶, « il signor Romualdo », pour qui l'endormissement est non seulement une sorte de déplacement dans l'espace, mais encore une manière de passage de la catégorie de sujet du désir à celle d'objet de celui-ci et vice versa, n'en oublie pourtant jamais son existence « première » selon la logique narrative du texte, sa vie de prêtre de campagne. Le régime de la rêverie qui approfondit le personnage, en révélant une virtualité de son caractère, naît dans *La morte amoureuse* des éléments fantastico-extatiques qui seraient exclus à l'état de veille. Dans l'aventure onirique du héros, ceux-ci deviennent au contraire des signaux à occurrence certaine. Aussi le thème de l'onirisme caractérise-t-il couramment les histoires amoureuses des héros gautiéristes, expériences qui se voient toutes situées dans un milieu qu'on peut qualifier d'exotique. *Le Pied de momie* s'inspire de la rencontre incroyable d'un héros du XIX^e siècle et de la fille d'un Pharaon égyptien, non seulement dans un autre lieu, mais encore dans un autre temps. *Arria Marcella* peut être décrite comme une hallucination érotique où la vie antique paraît voisiner avec la vie moderne. La première en date parmi ces histoires incroyables de dépaysement temporaire du héros est *La Cafetière*, sous-titrée « conte fantastique ». *Omphale*, nouvelle à tendance autobiographique qui traduit « les premiers émois sexuels » de l'auteur⁷, est d'après Jean Decottignies « un véritable rêve »⁸. Il ne faut pas oublier que Théophile Gautier a aussi écrit deux contes où l'expédient du rêve nocturne (le rêve

³ Jean-Pierre BEAUMARCHAIS, Daniel COUTY, Alain REY : *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris, Bordas 1984, p. 877.

⁴ Pierre-Georges CASTEX : *Le Conte fantastique en France*. Paris, Corti 1987, p. 230.

⁵ Nathalie DAVID-WEILL : *Rêve de Pierre : La Quête de la femme chez Théophile Gautier*. Genève, Droz 1989, p. 104.

⁶ Cf. Marc EIGELDINGER : « Introduction, Une théorie épaisse du fantastique ». In : Théophile GAUTIER, *Récits fantastiques*. Paris, Flammarion 1981, p. 24 : « L'onirisme, omniprésent dans les récits fantastiques de Gautier, favorise le phénomène du dédoublement et la perte du sentiment de l'identité. »

⁷ Marcel SCHNEIDER : *La littérature fantastique en France*. Paris, Fayard 1964, p. 216.

⁸ Jean DECOTTIGNIES : *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*. Thèse, Faculté des lettres et sciences humaines de Paris, 1970, Service de reproduction de thèses, Université de Lille III, 1973, p. 116.

rêvé) se voit remplacé par ce qu'on pourrait appeler l'artifice littéraire d'une illusion hallucinatoire en plein jour (le rêve éveillé). Il est question de *La Pipe d'opium* et du *Club des hachichins*, « témoignages sur les hallucinogènes »⁹, ou bien souvenirs personnels de paradis artificiels¹⁰.

Le caractère exotique est imposé à l'univers fantastique de l'auteur par le fonctionnement de nombreuses données descriptives, très précises, dont l'orchestration fait partie de l'écriture gautiériste. La scène qui ouvre *Le Pied de momie*, par exemple, est située dans le magasin d'un marchand de curiosités, plein de meubles anciens de toutes les époques et de tous les pays – « une lampe étrusque de terre rouge » ou « des magots de Chine » à côté de « tasses de Sèvres » et « une duchesse du temps de Louis XV ». Le personnage de l'antiquaire, qui devient l'initiateur au mystère, est lui aussi on ne peut plus bizarre. « Le vieux gnome » aux « yeux de hibou » a « un air si profondément rabbinique et cabalistique qu'on l'eût brûlé sur la mine, il y a trois siècles ». Le narrateur-client, en choisissant dans ces « vieilleries » le pied de momie « authentique », oriente l'évolution ultérieure de l'intrigue fantastique vers l'ancienne Égypte. Le schéma fantastique de l'aventure nocturne qui suit est déclenché par des sensations olfactives qui émanent de ce pied embaumé. Dans la chambre du je-narrateur commence à s'imposer « la bouffée de parfum oriental », parce que la chaleur a attiédi les composantes employées par les *paraschites*, prêtres chargés de retirer les viscères du corps en vue de les momifier. C'est aussi au début de l'aventure onirique que l'odeur de la myrrhe augmente d'intensité. « L'obscurité intellectuelle » du narrateur s'éclaire et, dans le songe, il voit remuer les rideaux et aperçoit « la figure la plus étrange qu'on puisse imaginer », rappelant le type égyptien le plus pur. La fille du Pharaon, aux cheveux nattés en cordelettes, a un costume très étrange, qui semble appartenir à une momie fraîchement démaillottée. Ils se mettent à parler dans un *cophite* très ancien, tel qu'on pouvait le parler dans le pays de *Ser*. La princesse *Hermonthis* demande au héros le pied qu'on lui a volé. Elle veut apparaître intacte le jour suprême où les âmes seront pesées dans les balances de l'*Amenthi*. L'atmosphère qui caractérise la nouvelle se voit complétée d'autres références à la civilisation, à la culture et aux croyances de l'ancienne Égypte, comme le *tau* ou bien le *pedum*, objets qui sont en liaison avec le culte égyptien. Dans notre contexte culturel, l'exotisme, conformément à son acception logiquement eurocentrique, se voit lié spécifiquement à un espace géographiquement éloigné, plus exactement étranger à la civilisation et à la mentalité européennes. Ce serait une hypothèse tentante de voir dans la couleur locale égyptienne de la nouvelle l'écho des découvertes de civilisations archaïques et étrangères que l'auteur a faites pendant ses nombreux voyages en Afrique, au Moyen-Orient et en Égypte. Cependant les voyages de Gautier, notamment celui en Égypte, sont postérieurs à la rédaction du texte. La rencontre fantastique dans *Arria Marcella* s'annonce dès la visite d'Octavien au musée archéologique napolitain des Studii. Le jeune héros y découvre un morceau de cendre noire coagulée, lave

⁹ Joseph SAVALLE : *Travestis, métamorphoses, dédoublements, essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier*. Paris, Minard, 1981, p. 122.

¹⁰ Cf. Hubert JUIN : « Les chemins du fantastique français ». In : *Magazine littéraire*, 1972, N° 66, p. 14 : « Tourmenté par l'autre monde, Théophile Gautier se grise des saveurs de celui-ci. »

refroidie autour du corps d'une femme, donnant l'impression d'un fragment de moule de statue. Comme la statue en creux, empreinte trouvée dans la maison d'Arrius Diomèdes, demandait à être remplie, Octavien va à Pompéi. C'est ainsi que le héros fait déjà à l'état de veille le déplacement nécessaire qui l'approche du cadre exotique de son rêve. Dans la ville morte, ressuscitée pour lui le temps d'une nuit, s'opère le brusque saut de presque deux mille ans en arrière. Accompagné de Rufus Holconius, Octavien assiste, dans sa « fantasmagorie archaïque », à la représentation de la *Casina* de Plaute dans l'amphithéâtre antique. La précision et la richesse des détails descriptifs, qui pourraient difficilement échapper aux yeux du peintre et qui accompagnent l'aventure amoureuse d'Octavien, s'imposent au premier abord. Arria Marcella, un fantôme rendu à la vie par le désir, en recevant le jeune homme près d'une « petite table à pieds de griffons », est accoudée sur un *biclinium*, lit à deux places, et porte un *peplum* sur sa poitrine. Au moment où le vieux père de la jeune femme vient pour interrompre le duo amoureux, il compare sa fille à l'*empouse*, fantôme nocturne selon la mythologie grecque.

D'après Nathalie David-Weill, les nouvelles fantastiques de Gautier appellent « une lecture psychanalytique »¹¹. Jean Bellemin-Noël essaie de proposer une telle interprétation à propos du *Pied de momie*. Il considère l'objet principal de la nouvelle, « le pied de momie », comme symbolisant « le phallus du héros », et la nouvelle dans son ensemble comme développant en raccourci « le fantasme de la "morte amoureuse" »¹². Cependant il n'y a pas de doute que l'objet en question s'incorpore organiquement aux autres éléments exotiques qui sont appelés à créer une sorte de couleur locale. Jean-Luc Steinmetz entend analyser, dans *Arria Marcella*, le mécanisme selon lequel le rêve d'Octavien s'est constitué. En premier lieu, il constate chez le héros une prédisposition à aimer les femmes idéales. La donnée réaliste initiale, qui a trait au tempérament d'Octavien (sa plongée dans l'idéal, puisque la passion d'amour préexiste chez lui), se développe par le motif (non moins réaliste) de la découverte du moulage dans le Musée de Naples, et qui ne fournit qu'une matière plus précise au désir caché. Jean-Luc Steinmetz opte définitivement pour une approche psychanalytique du songe fait par le héros au moment où il considère que l'impression, provoquée chez celui-ci par l'observation du moule, doit son intensité justement à la réveille du refoulé, et que la visite de Pompéi s'ajoute pour faire naître des évocations qui tendent à faire revivre le passé. Le dernier chaînon est représenté par la conversation vespérale d'Octavien avec ses amis, stimulant les rêveries amoureuses du héros¹³. Cependant, l'histoire onirique réserve, elle aussi, une place importante à diverses composantes qui relèvent de l'arrangement scénique, nombreux éléments qui n'ont rien à voir avec le refoulé et qui développent l'imagerie distanciée et exotique de l'action fantastique.

En visite chez ses camarades d'atelier dans un domaine au fond de la Normandie, en entrant dans sa chambre, le je-narrateur de *La Cafetière* se retrouve d'un seul coup dans un « monde nouveau » : il aurait pu se croire, d'après l'intérieur

¹¹ Nathalie DAVID-WEILL : *op. cit.*, p. 5.

¹² Jean BELLEMIN-NOËL : « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) ». *Littérature*, décembre 1972, n° 8, p. 11.

¹³ Jean-Luc STEINMETZ : « Gautier, Jensen et Freud ». *Europe*, mai 1979, n° 601, p. 54.

de la pièce, les tableaux et les meubles, au temps de la Régence. En effet, des signes de ce genre, dispersés discrètement dans la description riche et détaillée de la chambre du héros, frayent le chemin à l'intrigue fantastico-onirique, entamée au moment où la pendule sonne onze heures. Alors une cafetière se jette en bas de la table, pour se perdre – non pas comme un objet immobile, mais comme un être vivant – dans le tumulte de la danse. Le je-narrateur continue à se persuader qu'il ne dort pas : « jamais, même en rêve », n'a-t-il vu rien d'aussi parfait que la jeune blonde, Angéla, avec laquelle il danse jusqu'au matin. Son expérience nocturne est accompagnée de la perte de l'idée de l'heure et du lieu (« le monde réel n'existait plus pour moi », « mon âme nageait dans le vague et l'infini »), et elle se termine avec la lueur pâle du jour, quand la jeune fille tombe par terre, et à la place on ne trouve rien que la cafetière brisée en mille morceaux. Le lendemain, le je-narrateur, persuadé qu'il était le jouet de quelque illusion diabolique, comprend qu'il a passé toute la nuit avec la sœur de son camarade, morte d'une fluxion de poitrine il y a deux ans. L'expérience fantastique s'encadre dans la « durée » (le temps subjectif et intérieur) intacte du héros : le jeune homme, tout en étant sensible à l'*ailleurs* de son aventure et au décor historique qui l'accompagne, ne se voit pour autant aucunement transposé au cours de celle-ci dans un monde éloigné dans le temps.

L'aventure amoureuse du je-narrateur d'*Omphale* ne dépasse pas non plus les limites du décor intérieur intime. Fraîchement sorti du collège, le jeune homme (qui fait songer à l'auteur lui-même) reste à Paris chez son oncle, dans le jardin de la petite maison entre la rue des Tournelles et le boulevard Saint-Antoine. Il se trouve logé dans un pavillon maussade et délabré, dont l'intérieur *rococo* renvoie lui aussi au style du temps de la Régence (« une pendule de rocaille », « un piédouche incrusté de nacre et d'ivoire », « une glace de Venise », « les quatre saisons [...] peintes en camaïeu » au-dessus des portes, et bien sûr – l'indispensable pour l'intrigue fantastique – « tapisserie mythologique », représentant Hercule filant aux pieds d'Omphale, et exécutée dans le style le plus *Pompadour*). Quelque temps plus tard, en pleine nuit, il fait « un rêve singulier, si toutefois c'était un rêve » : la marquise de T***, personnage de la tapisserie, un être autant fantastique qu'exotique, devient sa maîtresse. Il faut savoir bien apprécier une fois de plus la signification, dans l'écriture gautiériste, des nombreuses données concrètes qui valorisent justement la description de l'intérieur, en tant qu'espace intime pour une aventure sentimentale extraordinaire et tout à fait unique.

La Pipe d'opium décrit l'expérience onirique due à l'usage de la drogue, « une mollesse pleine de béatitude » qui a ses charmes et ressemble aux sensations de « la première ivresse ». Dans son état extatique, l'auteur distingue les premières sensations qui se tiennent dans les limites du monde habitable, et les visions hallucinatoires jouant sur les déformations des objets et des couleurs, aussi bien que sur les rencontres des bizarres personnages, illusions qui rappellent *La Nuit du 31 décembre*, attribuée à Gérard de Nerval, qui y décrit d'ailleurs une expérience tout à fait identique. Mais le monde rêvé se voit aussi mis chez Gautier, du moins en partie, sous le signe de l'exotisme. La jeune fille qui apparaît aux yeux de l'auteur dans son extase ne lui fait-elle pas penser à « l'Isis antique du Musée », disons un objet « égyptisant » exotique ? L'aventure hallucinatoire ne semble cependant pas dépasser les limites de la culture européenne, voire même le cadre parisien.

Seulement le milieu familial est changé : la ville devient « sinistre » et « grisâtre », son architecture « singulière » et « vaguement entrevue dans les ténèbres ». En vue de préparer un tête-à-tête avec Carlotta, une jeune fille d'une beauté merveilleuse, l'espace devient plus rassurant. Il se réduit aux dimensions d'une maison que le héros ne connaît pas, mais l'ameublement de la chambre, dont la cheminée est « dans le goût de Louis XVI », lui semble « extrêmement familier ». La séance de haschisch, qu'on décrit dans *Le Club des hachichins*, a lieu dans l'hôtel Pimodan, une vieille maison étrange de l'île Saint-Louis, isolée par les deux bras de la Seine du reste de Paris. La description de l'intérieur de la demeure, dans son ensemble hétéroclite et bizarre, abonde une fois de plus en divers détails qui se rattachent au décor, servant à l'introduction d'une action minuscule et comportant une note d'exotisme historique et géographique. La « Parenthèse » nous emmène en Orient, chez « le Vieux de la Montagne », qui savait subjuguier ses sujets au moyen d'une drogue capable de procurer des hallucinations éblouissantes. Les vaisselles qu'on emploie pour servir les repas sont extravagantes et pittoresques – de grands verres de Venise, des « vidrecomes » allemands, des cruches flamandes, de la faïence anglaise, des assiettes chinoises et japonaises. L'hallucination, « cauchemar sans angoisse », qui vient au bout du repas somptueux, fait entrer les fantômes grotesques, créations hybrides, se démenant confusément dans un vacarme qui augmente d'intensité. Dans le *kief*, la période bienheureuse du haschisch, on ne sent plus son corps, les liens de la matière et de l'esprit sont rompus. Le dépaysement ainsi atteint est celui des esprits et des anges qui traversent les éthers et les cieux – une extase où rien de commun ne se mêle. Le ravissement de l'âme se termine cependant par une phase d'angoisse, d'incertitude, voire de torture, ce qu'on peut interpréter comme le début du retour à l'humain.

En fait, les états inconscients qui relèvent d'une certaine semi-lucidité permettent de créer et de développer une atmosphère de mystère qui se situe à mi-chemin entre le conscient et l'inconscient, le réel et l'irréel, la veille et le rêve. Le songe, source de ravissement et foyer d'inquiétude (aussi les portraits des femmes dessinées par Théophile Gautier sont-ils le plus souvent, comme le fait remarquer très pertinemment Marie-Claude Schapira, « remarquablement meduséens »)¹⁴, favorise l'irruption du fantastique. Mais l'expédient du rêve, dit Jean Pierrot, sert de support seulement à une partie de la littérature fantastique, et comme il offre une trop grande facilité, il ne s'est pas révélé favorable à la composition de contes très réussis¹⁵. Si cela est vrai, il faut dire que les histoires oniriques de Théophile Gautier font l'exception à la règle. Jean Decottignies, sans qu'il ose offrir une sorte d'interprétation générale des nouvelles fantastiques de Théophile Gautier dans leur ensemble, analyse leur « régime des significations », et constate que les contemporains de Gautier considèrent le fantastique comme un projet de restituer à la fiction une « altérité radicale », en la référant à la « fantasmagorie pure », c'est-à-dire aux conceptions de la pensée « déréelle » – ainsi nommée par les psychiatres parce qu'elle se trouve en opposition avec les catégories de l'intelligible, notamment

¹⁴ Marie-Claude SCHAPIRA : « Le thème du mort-vivant dans l'œuvre en prose ». *Europe*, mai 1979, N° 601, p. 47.

¹⁵ Jean PIERROT : *Le Rêve de Milton aux surréalistes*. Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas 1972, p. 29.

avec celle du *continu*¹⁶. Il n'y a pas lieu de discuter ici sur l'essence de la littérature fantastique. Qu'il suffise de dire que les limites de celles-ci dépassent le cadre étroit, et souvent faux, de la « pensée déréelle », et que le fantastique, loin d'être une fantasmagorie, sait aussi bien jouer sur le *continu* (le logique) que sur la *rupture* (l'illogique) dans leur complémentarité dialectique. Si les écrits fantastiques gautiéristes semblent habités par les configurations obsessionnelles, le jeu rêve – veille leur donne une vraisemblance littéraire, et l'ambiance exotique prête le droit de cité à l'insolite.

D'après l'opinion généralement adoptée, l'exotisme dans la littérature française date du préromantisme du tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle, allant de Bernardin de Saint-Pierre (*Paul et Virginie*) et François-Auguste-René de Chateaubriand (*Atala*) jusqu'à Victor Hugo (*Les Orientales*). Dans la seconde moitié du siècle, l'exotisme parnassien, se concentrant justement sur les éléments du décor, aboutit aux descriptions artistiquement raffinées, échappant au quotidien. Est-il légitime de concevoir l'exotisme gautiériste comme l'expression de la même tendance ?

Il n'y a pas de doute que le décor exotique joue chez Théophile Gautier le rôle d'un procédé mis au service de l'expressivité. Mais la description, cumulative et étalée en surface, est en même temps organisée en profondeur. Comme le formule Nathalie David-Weill, Gautier « préfigure à la fois le Parnasse et le symbolisme »¹⁷. Plus exactement, le milieu exotique lui permet de créer et de développer la scène de l'action fantastique à venir. C'est ainsi que l'exotisme dans les nouvelles que nous avons citées est œuvre de fantaisie, mais non pas de caprice. L'univers fantastico-exotique n'y est pas non plus le produit de l'optique distordue du héros dont la conscience serait dérégulée. Sauf dans les textes qui rapportent les expériences avec la drogue, l'univers fantastique de Théophile Gautier ne présente pas de mondes chaotiques, mais un autre système spatio-temporel à part entière. En outre, son exotisme décoratif se situe entre l'exotisme spatial et l'exotisme temporel. Il est quand même quelquefois difficile de vouloir les distinguer nettement. Si cependant dans l'atmosphère exotique qui caractérise l'expérience onirique dans *La Cafetière*, *La Morte amoureuse*, *Omphale*, *La Pipe d'opium* et *Le Club des hachichins* prévalent les éléments de spatialité, dans celle qui inspire les souvenirs des héros du *Pied de momie* ou bien d'*Arria Marcella*, déplacés, le temps de leur aventure, dans un passé plus ou moins reculé, on peut reconnaître le rôle dominant des éléments de temporalité. En général, nous est fournie une somme d'informations descriptives, les détails factuels n'égalant pas les détails relatifs au décor. Celui-ci, évocateur et haut en couleurs, accompagne généralement une sorte d'expérience intime. En dernier ressort, l'exotisme fantastique gautiériste est un *exotisme descriptif de l'intérieur*. (Les descriptions font voir aussi l'intérêt tout à fait spécifique que l'auteur porte aux arts plastiques. De nombreuses mentions relatives aux diverses œuvres d'art en témoignent.) Par suite de son riche décor concrétisé, l'espace-temps de l'expérience fantastique réussit à conserver sa crédibilité : le héros ne quitte pas le temps évolutif pour entrer dans une temporalité nouvelle, infinie dans son

¹⁶ Jean DECOTTIGNIES : « À propos de 'La Morte amoureuse' de Théophile Gautier : fiction et idéologie dans le récit fantastique ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-août 1972, N° 4, p. 616.

¹⁷ Nathalie DAVID-WEILL : *op. cit.*, p. 1.

immobilité, il ne vit pas dans un hors-(espace)-temps, mais il reste enraciné dans l'histoire. Toujours est-il que l'espace des nouvelles fantastiques de Théophile Gautier, bien que transformé, n'est pas un ailleurs utopique, mais un ailleurs historique. L'univers fantastique qui correspond à l'imaginaire gautiériste est une sorte de monde « parallèle », distancié dans l'espace-(temps), une somptueuse mise en scène qui aboutit à l'exaltation des qualités des composantes du décor, au plaisir oculaire.

La présente étude a été publiée pour la première fois dans les *Cahiers du Centre d'Études des tendances marginales dans le romantisme français*, n° 2, 1993, p. 59–67.

