

Alonso, Ana

Les modalités de la vie onirique dans Avatar de Théophile Gautier

Études romanes de Brno. 2010, vol. 31, iss. 2, pp. [165]-178

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114856>

Access Date: 23. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ÉTUDES

ANA ALONSO

LES MODALITÉS DE LA VIE ONIRIQUE DANS *AVATAR* DE THÉOPHILE GAUTIER¹

«Ce que je fais a toujours l'apparence d'un rêve :
mes actions semblent plutôt le résultat
du somnambulisme que celui d'une libre volonté...»
(*Mademoiselle de Maupin*)²

La critique littéraire a posé souvent son regard sur les rêves littéraires, avec l'intention de systématiser dans des typologies ces récits qui, depuis Platon et Aristote, ont voulu exprimer, au moyen de l'écriture, les sensations, les visions ou les expériences vécues en état onirique. Sans doute, l'accès du rêve à la catégorie de thème littéraire autonome à partir du Romantisme a favorisé le développement des approches des récits de rêves, où l'imagination des auteurs se déploie en toute liberté (Pierrot, 1973 : 26).³ Comme le rêve est souvent l'occasion d'une expérience du surnaturel, il sera bien accueilli par la fiction fantastique qui, dans son désir d'explorer des territoires cachés du moi, perçoit dans les états oniriques une source d'inspiration et de découverte ainsi qu'un support du surnaturel.

Dès 1831, date de publication de *La Cafetière*, à 1866, où paraît *Spirite*, Théophile Gautier construit une production fantastique qui, comme remarque Marc

¹ Cette étude a été réalisée dans le cadre du Projet de Recherche sous le titre *El relato corto francés del siglo XIX* (HUM2007–64877) dirigé par Concepción Palacios Bernal (Universidad de Murcia).

² GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Bruxelles: Société Belge de Librairie, 1837, p. 98.

³ Dans le même sens, Christian Vandendorpe souligne qu'«avec la montée en puissance du symbole à l'époque romantique, le rêve devait toutefois acquérir un nouveau potentiel de significations. Ce dernier est devenu pratiquement inépuisable depuis que Freud a montré que le rêve fonctionne à la façon d'un rébus et qu'il est susceptible de représenter de façon oblique aussi bien des pulsions fondamentales et des désirs réprimés que des données parfois très anciennes de l'histoire personnelle du sujet». VANDENDORPE, Christian. Le récit de rêve en 50 questions [online]. @analyses, Comptes rendus, Théorie littéraire [cit. 2007–01–14]. In: <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=271>.

Eigeldinger, a une durée et une fréquence « supérieure à celle des autres écrivains du XIX^e siècle : Nodier, Balzac, Mérimée, Villiers de l'Isle-Adam et Maupassant » (Eigeldinger, 1981 : 18).⁴ Déjà Victor Hugo avait décelé « l'aspect naturellement fantastique du génie de Gautier : « En toute choses, il cherche le côté choisi, élégant, spirituel, paradoxal, singulier, quelquefois étrange, la face aperçue de peu de regards ». »⁵ L'écrivain aurait donc cette capacité de percevoir dans le réel les signes de l'irréel. En fait, chez Gautier ces deux domaines brouillent parfois leurs frontières et créent une ambiguïté semblable à celle qui installe la confusion du monde du rêve et du monde réel : « ... à un certain point de vue, le rêve existe autant que la réalité » (p. 427), dit le narrateur de *Jettatura*, ce qui constitue une judicieuse synthèse de la pensée de Gautier.

Cette fascination pour des territoires de contours peu nets conduit Gautier vers l'exploration littéraire du monde onirique qui, comme le souligne Ulrig Doring (1984 : 176), présente, chez lui, un statut ambigu.⁶ De sorte que le rêve devient dans ses mains un procédé de passage du monde réel à un autre monde souvent mal délimité et dont l'ambiguïté apporte à Gautier un élément considéré comme distinctif du genre (Todorov, 1970 : 36). De là la récurrence de récits de rêves dans sa production fantastique.

La critique a exploré ce thème du rêve chez Gautier, soit dans des études monographiques sur le rêve qui s'arrêtent sommairement sur la production de Gautier⁷, soit dans des articles consacrés à ce sujet⁸, mais en nombre insuffisant. Notre objectif dans ce travail sera donc, d'abord, de valoriser le recours au rêve dans l'œuvre fantastique de Gautier, ainsi que les différentes modalités de l'onirisme qui y sont exploitées ; puis, d'analyser l'onirisme dans le conte *Avatar*.

4 Marcel Voisin considère que « loin d'être seulement un entraînement de la mode, le fantastique reflète toute une part de l'existence et de l'art de Théophile Gautier, qu'il s'enracine dans sa vie de tous les jours » (Voisin, 1980 : 163).

5 Et il ajoute : « ... il incline au fantastique, mais au fantastique lumineux en relief, en ronde-bosse, au fantastique rabelaisien, au fantastique de l'ancienne comédie italienne, et non au fantastique allemand ; plutôt vers Callot que vers Hoffmann ». Article anonyme sur « Mademoiselle de Maupin » dans *Vert, Vert* du 15 décembre 1835. Cit. par Voisin (1981 : 17).

6 Par contre, Lowin et Smith partent d'une nette séparation entre le rêve et la réalité en ce qui concerne le fantastique de Gautier, opinion que nous ne partageons pas. Voir à ce propos : Lowin (1980–1981 : 28–37) et Smith (1969).

7 Bousquet 1964 ; Pierrot 1973 ; Abolgassemi 1999 ; Béguin 1993 ; Cabassu 1991 ; Canovas 2000, parmi d'autres.

8 Parmi ceux-ci, Lowin (1980–1981 : 28–37) ; Šrámek (1993 : 59–67) ; Šrámek (1995 : 37–45) ; Dumas (2004 : 317–329).

Le sommeil et les rêves

Le recours au rêve comme hypothèse d'une possible explication des phénomènes surnaturels⁹ est fréquent dans les récits fantastiques de Gautier¹⁰ : *La Cafetière* (1831), *Onuphrius* (1832), *Omphale* (1834), *La morte amoureuse* (1836), *Le pied de momie* (1840), *Jettatura*, *Avatar* (1856) présentent des situations dérivées du fait que le personnage se couche et s'endort. L'auteur marque dans ces cas avec précision le moment du passage à l'état de repos. C'est le cas de *La Cafetière* : « Je me déshabillai promptement, je me couchai, et, pour en finir avec ces sottises frayeuses, je fermai bientôt les yeux en me tournant du côté de la muraille » (p. 56).¹¹ De même, le narrateur du *Pied de momie* raconte la transition du sommeil opaque à l'activité onirique :

Je bus bientôt à pleines gorgées dans la coupe noire du sommeil ; pendant une heure ou deux tout resta opaque, l'oubli et le néant m'inondaient de leurs vagues sombres. Cependant mon obscurité intellectuelle s'éclaira, les songes commencèrent à m'effleurer de leur vol silencieux » (p. 184-185).

Dans *Omphale*, le narrateur précise : « Je me tournai du côté du mur, je mis mon drap par-dessus ma tête, je tirai mon bonnet jusqu'à mon menton, et je finis par m'endormir (107). On peut trouver des allusions pareilles dans *La Morte amoureuse* [« ...mais une nuit je fis un rêve. J'avais à peine bu les premières gorgées du sommeil... (p. 137)], dans *Onuphrius* [« Harassé de fatigue, il se jeta sur un divan et ne tarda pas à s'endormir : son sommeil était agité... » (p. 81)] et dans *Jettatura* ; dans ce cas, comme dans celui d'*Avatar*, c'est un narrateur à la troisième personne qui décrit la situation du héros, Paul d'Aspremont : « Paul se mit au lit, tira sur lui les rideaux de gaze de la moustiquaire, et ne tarda pas à s'endormir... » (p. 396).

Dans les textes mentionnés, Gautier exploite l'association sommeil – rêve pour prêter un support aux expériences vécues par ses héros et racontées à posteriori sous la forme de « récits de rêves ». Il croit ainsi fournir un appui pour « satisfaire les plus cartésiens de ses lecteurs ». ¹² Son objectif étant la crédibilité, il prépare minutieusement le cadre référentiel, tant au niveau de la description des espaces quotidiens des héros¹³ qu'au niveau de leur état physique ou psychologique avant

⁹ Dans les différentes typologies de thèmes du genre fantastique, on inclut le thème du rêve (Cf: Caillois 1966 ; Steinmetz 2003 ; Vax 1965, parmi d'autres)

¹⁰ Pour une première approche du thème du rêve chez Gautier, voir le site *Récits de rêves* (<http://www.reves.ca>) et sa *Base de textes pour l'étude du rêve*, avec des extraits des récits de rêves de Gautier.

¹¹ Les numéros entre parenthèses correspondent aux pages de l'édition de Gautier, *Récits fantastiques*. Ed. Marc Eigeldinger. Paris: Garnier-Flammarion 1981.

¹² « Tout paraît possible dans ces moments où la raison engourdie permet aux puissances nocturnes d'exercer leur royauté fragile » (Castex, 1951 : 236).

¹³ La chambre d'hôte du héros de *La Cafetière* (p. 56), le magasin de curiosités et la maison parfumée du *Pied de momie* (p. 179-183), le jardin et le pavillon rococo où loge le héros d'*Om-*

de plonger dans le sommeil : Le « frisson de fièvre » de Théodore, le héros de *La Cafetière*, est le premier symptôme quand il rentre dans sa chambre ; puis c'est un sentiment de frayeur qu'il avoue : « ... et, je l'avoue, je commençai à trembler comme la feuille. » (p. 56). En ce qui concerne le héros du récit *Le pied de momie*, on sait qu'il est content de son acquisition du pied de la princesse égyptienne et qu'il reconnaît son « engouement de récent acquéreur » ; avant de s'endormir, son âme se laisse envahir par un parfum « doux, quoique pénétrant, un parfum que quatre mille ans n'avaient pas pu faire évaporer » (p. 184). De sa part, le héros-narrateur d'*Omphale*, qui a choisi la profession de « conteur fantastique » (p. 105), croit apercevoir un mouvement des yeux d'Omphale sur la tapisserie et avoue que « la peur commençait à [le] travailler sérieusement » (p. 107). Et Paul d'Aspremont sent encore le balancement du bateau dans lequel il a fait son voyage jusqu'à Naples quand il va se coucher : « ... sa couche, quoique immobile, lui semblait tanguer et rouler, comme si l'hôtel de Rome eût été le *Léopold* » (p. 396).

Ainsi, la préparation de l'atmosphère et l'analyse des émotions des héros juste avant de tomber dans le sommeil encadrent l'imminente expérience du rêve. Par conséquent, les aventures oniriques des personnages, bien qu'étranges et bizarres, sont assimilées par le lecteur aux produits d'un rêve de sorte qu'il en peut conclure : « Rien de surnaturel n'a vraiment eu lieu, ce n'est qu'un rêve » (Blonde, 2005 : 15). Mais le dénouement ambigu de certains de ces récits ne nous permet pas de valider tout à fait cette hypothèse : le dessin de Théodore, le héros de *La Cafetière*, correspond à une femme réelle, Angéla : « C'est étonnant comme cette tête ressemble à ma sœur Angéla, dit l'hôte ... ». En plus, on apprend que cette femme est morte « il y a deux ans, d'une fluxion de poitrine à la suite d'un bal » (p. 63). L'auteur fournit alors une coïncidence avec la situation vécue par Théodore, la nuit. La même intention nourrit le dénouement du *Pied de momie* : lors de son réveil, le héros ne trouve plus son presse-papier, le pied de la princesse Hermonthis, et à sa place il voit « la petite figurine de pâte verte qu'elle avait détaché de son col « avant de partir » (p. 189) ; un objet appartenant au monde du rêve fait son passage au monde du quotidien. De même, l'incertitude persiste quand le héros d'*Omphale*, longtemps après, trouve par hasard la tapisserie chez un marchand de bric-à-brac et croit y voir de nouveau le sourire de la femme : « Il me semble que sa bouche me fit un gracieux sourire et que son œil s'alluma en rencontrant le mien » (p. 113). Ces traces des aventures vécues contredisent l'explication simplificatrice du rêve et « mettent en lumière les limites que présente une lecture rationalisante du fantastique » (Blonde, 2005 : 16).¹⁴

Dans ces récits où Gautier suit le schéma du héros ou de l'héroïne qui va se coucher, s'endort et fait un ou plusieurs rêves, on peut distinguer deux modali-

phale (p. 103–105) ; le parcours longeant la baie, « d'un aspect invraisemblable », jusqu'à l'hôtel de Rome où loge Paul d'Aspremont (p. 395–396).

¹⁴ Dans le même sens, Nathalie Dumas remarque que « mis à part les phénomènes expliqués par les drogues, il reste toujours une petite parcelle du récit impossible à expliquer dans une logique rationnelle » (Dumas, 2004 : 324).

tés, selon la place et l'extension du rêve dans la fiction : ainsi, dans un premier groupe, on pourrait intégrer les récits dont l'intrigue se réduit essentiellement au récit du rêve. L'histoire débute avec le sommeil du héros, lors d'une brève introduction qui encadre la situation, et elle finit quand le personnage se réveille. C'est le cas de *La Cafetière* et *Le pied de momie*. Le rêve concentre toute l'aventure extraordinaire des héros. Le second groupe se composerait des récits dont l'intrigue déborde des limites de l'expérience onirique, par exemple *Jettatura*, qui comporte le récit de deux rêves de Paul et d'un rêve d'Alicia¹⁵, et *Avatar*, avec le récit des rêves de la comtesse de Prascovie. L'auteur exploite ici prioritairement la fonction classique du rêve, c'est-à-dire, la fonction prémonitoire¹⁶, dont parle Artémidore dans sa taxonomie des rêves.¹⁷ Ainsi, dans son premier rêve, Paul d'Asprémont voit dans ses songes la fin tragique de sa relation avec Alicia et dans son second rêve il « fut tourmenté par toutes sortes de rêves bizarres se rapportant aux idées qui avaient préoccupé sa veille » (p. 422), c'est-à-dire, sa condition de *jettatore*. On trouve le même sens prémonitoire dans le rêve d'Alicia, où sa mère morte annonce d'une façon symbolique la proximité de sa propre mort: « Cette branche d'oranger qui secouait sur elle ses fleurs n'avait-elle pas aussi un sens funèbre ? » (p. 454).

La comtesse de Prascovie, de sa part, se voit tourmentée par des « rêves incohérents et bizarres » (p. 349) qui mettent en scène la situation de transfert des âmes de son mari, le comte Olaf, et de son amoureux Octave. Elle « ne reconnaissait pas, dans les yeux d'Octave-Labinski, l'expression ordinaire des yeux d'Olaf » (p. 347), et cette sensation étrange et en même temps inexplicable sera reprise dans les images oniriques où le comte Olaf apparaît « mais revêtu d'une forme qui n'était pas la sienne » (p. 349). Dans ce cas, comme d'ailleurs dans *Jettatura*, le récit du rêve de la comtesse est pris en charge par un narrateur qui le raconte à la 3^e personne.

Ce parcours des textes de Gautier nous permet de constater que, comme souligne Jiří Šrámek (1995 : 38), « le vécu onirique ne diffère guère du vécu vigile, il n'y a aucune séparation entre les deux »¹⁸; d'ailleurs, cette idée est exprimée avec clarté par le docteur Cherbonneau dans *Avatar*: « je le crois bien, moi, car l'homme n'invente rien, et chacun de ses rêves est une divination ou un souvenir » (p. 314).¹⁹

¹⁵ Sur la fonction et signification du récit de rêve dans *Jettatura*, voir Ana Alonso (2009 : 95–110).

¹⁶ « [...] cette catégorie [qui] englobe d'abord les rêves qui annoncent un événement futur dans la vie d'éveil du rêveur ». Vandendorpe, Christian (dir.), *Récits de rêves*. <http://www.reves.ca/theorie/1.htm>.

¹⁷ Cf. l'œuvre d'Artémidore (1998).

¹⁸ Dans le même sens s'exprime M. Eigeldinger : « L'homme et le poète subissent d'étranges révélations qui sourdent des épaisseurs du souvenir ou anticipent sur la vérité du futur » (Eigeldinger, 1979 : 10).

¹⁹ À ce propos, Eigeldinger souligne que « cette remarque du docteur [...] correspond à la

L'onirisme sans sommeil. L'exemple d'*Avatar*

L'exploitation littéraire du rêve lié au sommeil n'est qu'une des formulations de l'écriture onirique de Gautier. Il puise aussi son inspiration dans les hallucinations nées de la drogue²⁰ ou de la folie et dans l'intrusion de forces surnaturelles dans la réalité objective²¹, car il avoue la séduction de tout ce qui déborde les bornes de la réalité : « En tout j'aime ce qui dépasse les bornes ordinaires. Je ne rêve qu'aventures étranges, passions fortes, extases délirantes, situations bizarres et difficiles.²²

De là l'intérêt d'autres modalités d'onirisme, qui ne sont pas fondées sur les rêves d'un personnage qui dort et qui, au réveil, raconte ses expériences. Cette modalité indépendante du sommeil permet à Gautier de s'aventurer dans un domaine incertain de la vie éveillée qui constitue un filon de son écriture fantastique. Le récit *Avatar* nous offre un bel exemple de cette exploration des variantes de l'onirisme ; l'écrivain y insère un bref récit de rêve qui se voit éclipsé par un onirisme plus subtil, déployé dans des situations, dans le cadre spatial et dans le portrait des personnages.

Partons d'abord de l'ancrage du récit *Avatar* dans l'ensemble de la production fantastique de Gautier. *Avatar* est publié en 1857²³, quand l'auteur s'est déjà émancipé de l'influence de Hoffmann²⁴, qui laisse surtout des traces évidentes dans sa production antérieure à 1841. *Avatar* – tout comme *Arria Marcella* et *Spirite* – appartient donc à une autre période, ouvrant les portes à la subjectivité de Gautier et donnant lieu à un fantastique qui « naît de la substance de son affectivité : son amour durable et contrarié pour Carlotta Grisi » (Eigeldinger, 1981 : 18). Comme dans d'autres récits de Gautier, le déclencheur de l'intrigue d'*Avatar* est sans doute une histoire d'amour, mais « à la différence des autres récits qui racontent les folles amours qu'un jeune homme partage avec une femme ressuscitée, dont émane une puissance de séduction magique, celui-ci nous présente un être sensible qui meurt de désespoir après avoir connu toute l'amertume d'un amour impossible pour une femme déjà mariée » (Choe, 1994 : 1).²⁵

croyance intime de Gautier, qui voit dans le rêve tant un phénomène de la réminiscence atemporelle que de la voyance prophétique » (Eigeldinger, 1981 : 314).

20 Par exemple, *La Pipe d'opium* et *Le Club des hachischins*. On prend ici le terme de drogue dans son acception la plus large, acceptée par Nathalie Dumas : substance qui provoque un rêve ou une hallucination ; on y inclut aussi le vin, « principalement utilisé pour justifier ou souligner la qualité de l'étrange ou du surnaturel de certaines scènes ou de certains rêves » (Dumas, 2004 : 321).

21 Voir à ce propos l'étude de Rieben (1989 : 207–227).

22 Cit. par Jasinski (1929 : 306).

23 Le récit paraît d'abord dans *Le Moniteur universel* (le 29 février, et le 1er, 5, 7, 12, 13, 14, 15, 27, 28, 29 mars), puis en volume chez Michel Levy, en 1857.

24 Cependant, Gautier demeurera fidèle au conteur allemand et, comme le souligne Eigeldinger, il « n'a cessé de se référer à lui par l'allusion et l'intertextualité » (Eigeldinger, 1981 : 18).

25 Sur la thématique des « mortes amoureuses » voir Šrámek (1992 : 9–18) ; Wilhelm (2005 :

Dans ses derniers récits, *Avatar* et *Jettatura*, Gautier puise son inspiration dans les sciences occultes, le magnétisme, le magisme, la métempsychose et les superstitions ; de ce point de vue, *Avatar* peut être considéré comme le récit le plus audacieux, celui qui confronte le lecteur aux vertiges de l'impossible. Mais il s'agit d'un impossible soutenu par les axiomes de la magie, définie par E. Lévi, comme l'« exercice d'un pouvoir *naturel*, mais supérieur aux forces ordinaires de la nature », comme « une exaltation de la *volonté humaine* au-dessus de ses limites habituelles ». ²⁶ C'est dans ce sens que Gautier accueille les pouvoirs magnétiques, en leur conférant une grande solidité par ses bases théoriques ²⁷ : Mesmer, Deslon, Maxwell, Puységur, Déleuze seront cités par le docteur Cherbonneau comme garants de ce savoir marginalisé par l'idéologie dominante. ²⁸

La part de l'irrationnel dans l'intrigue d'*Avatar* se superpose au domaine du surnaturel ; c'est ainsi que Gautier installe le lecteur dans un lieu peu confortable et incontournable pour la création fantastique, celui de l'*hésitation*. Mais il s'agit d'une hésitation qui naît des incertitudes réveillées par la science elle-même : pour le lecteur de la première moitié du XIX^e siècle, l'hypothèse d'un transfert de l'âme pourrait, à la limite, être validée par tous ceux qui croyaient aux pouvoirs de ces autres « sciences » refusant la toute-puissance de l'approche positiviste. Mais, comme le souligne Yves Vadé, le retard chronologique des romantiques français sur le romantisme allemand rend leurs spéculations magiques plus difficilement acceptables, plus fantaisistes au savoir de l'époque » (Vadé, 1990 : 211). ²⁹

Le lecteur d'*Avatar* entre dans le domaine de la métempsychose de la main d'un personnage énigmatique, le docteur Cherbonneau, « un docteur singulier, revenu des Indes après un long séjour, et qui passait pour opérer des cures merveilleuses » (p. 279). Le narrateur nous tient au courant des allures fantastiques du docteur : « il avait l'air d'une figure échappée d'un conte fantastique d'Hoffmann » (p. 279), ainsi que de sa tendance à n'accepter que « des cas désespérés » (p. 307). Ainsi, dès l'incipit, Gautier prépare le lecteur à l'accueil d'un phénomène incompréhensible, débordant l'explication scientifique : la « maladie étrange » subie par Octave de Saville. L'intervention de l'étrange docteur est désormais justifiée, car la médecine traditionnelle est incapable de résoudre ou de soulager la souffrance d'Octave. Le choix de Gautier a été celui de construire son récit sur la thématique de l'impuissance de la science face à certaines situations de la vie

57–70) ainsi que Alonso (2004–2005 : 143–160).

²⁶ E. Lévi, *Dogme et rituel de haute magie*. Cit. par Décottignies (1972 : 622).

²⁷ Dans ce sens, Bellemin-Noël souligne que « Gautier devient une présence médiatrice dans le conte du moment où il insère des exposés de philosophie occulte » (Bellemin Noël, 1987 : 16).

²⁸ Décottignies rappelle les paroles de Balzac qui mentionnait dans son texte *Ursule Mirouët* les persécutions exercées contre les magiciens : le magnétisme « fut repoussé par les doubles atteintes des gens religieux et des philosophes matérialistes, également alarmés » (Décottignies, 1972 : 623).

²⁹ Vadé considère que « les inventions de Gautier dans *Avatar* ou dans *Spirite* échappent au débat scientifique et ne sont que littérature » (Vadé, 1990 : 310).

réelle³⁰ ; une thématique que Balzac développe en 1831 dans *La Peau de chagrin*, avec des objectifs différents de ceux de Gautier, mais également révélateurs des controverses du moment sur les limites de l'argumentation scientifique. Si Balzac exploitait ce sujet pour développer sa conception philosophique de l'existence humaine et sa thèse des « ravages de la pensée » (Balzac, 1965 : 65), Gautier y voit une brèche pour entrer dans l'univers de l'impossible, tout en insérant dans le discours du docteur Cherbonneau l'idée clé de la philosophie balzacienne :

La pensée est une force qui peut tuer comme l'acide prussique, comme l'étincelle de la bouteille de Leyde, quoique la trace de ses ravages ne soit pas saisissable aux faibles moyens d'analyse dont la science vulgaire dispose (p. 283).³¹

À partir de ces données, Gautier situe le lecteur face à l'énigme et il le prépare à partager une belle histoire d'amour impossible, une thématique récurrente dans ses récits fantastiques. Cette histoire, nécessaire pour la compréhension de l'étrange maladie d'Octave – matérialisée dans l'expression : « Je me meurs d'amour » (p. 285) – est racontée à la première personne par le héros³², qui nous offre les détails de son intense amour pour la comtesse de Prascovie et du profond changement de sa vie : « une vie nouvelle data pour moi de cette fatale rencontre » (p. 288). Le sentiment éprouvé est tellement fort qu'il devient une obsession qui l'empêche de mener une vie normale, car il se sent littéralement possédé par les charmes de cette femme :

J'étais si complètement possédé que je passais des heures à murmurer en façon de litanies d'amour ces deux mots : – Prascovie Labinska- trouvant un charme indéfinissable dans ces syllabes... (p. 290)

Ce sentiment intense et obsédant est exploité par Gautier comme un tremplin pour explorer le monde onirique dans des modalités autres que le sommeil-rêve. Il s'agit d'insister sur l'état ambigu du personnage masculin, situé entre le monde de la veille et le monde des songes, entre le monde des vivants et celui des morts, car des syncopes rendent familière l'expérience d'une petite mort au

³⁰ « [...] et la science, telle du moins que la pratique la vieille routine européenne, n'y peut rien... » (p. 282). « Il existe des puissances occultes que méconnaît la science moderne, et dont la tradition s'est conservée dans ces pays étranges nommés barbares par une civilisation ignorante... » (p. 301).

³¹ À propos de la comparaison du pouvoir destructeur de la pensée et la bouteille de Leyde, voir la note explicative d'Eigeldinger qui précise que Gautier aurait emprunté à Balzac cette comparaison qu'il utilise dans *Louis Lambert et Les Martyrs ignorés* (Eigeldinger, 1981 : 283).

³² La position d'énonciation que Gautier choisit pour ce récit marque un transfert narratif : « le narrateur 1 qui assumait l'énonciation cède cette fonction au personnage lui-même » (Gollut, 1993 : 151). Ainsi le personnage d'Octave prend la parole pour raconter son histoire d'amour et, dans le cadre d'un dialogue avec le docteur Cherbonneau, devient le narrateur d'un récit à la 1^{ère} personne « d'une certaine longueur » (p. 284). Le moment de ce transfert narratif est clairement marqué : « mais, puisque vous y tenez, je vais vous raconter mon histoire... » (p. 285).

héros: «Pendant une ou deux minutes on eût pu le croire mort...»; quand la crise finit, Octave revient à la vie, avec les impressions que l'on a dans les rêves: «puis, le balancier, arrêté par un doigt mystérieux, n'étant plus retenu, reprenait son mouvement, et Octave paraissait se réveiller d'un songe» (p. 275).

Gautier place donc son héros dans un lieu autre que celui de «la sphère humaine» (p. 283); ou plutôt on pourrait parler d'un «non-lieu» assimilable au domaine de la mort – «la mort ne doit pas être différente de cet état...», souligne Octave – ou au domaine onirique, si l'on tient compte des sensations qu'il éprouve: «Je me sens fondre dans le grand tout et j'ai peine à me distinguer du milieu où je plonge» (p. 283).

Cette sorte de limbe où se trouve le personnage a un prolongement dans l'espace de son appartement parisien, «rue Saint Lazare». Le lexique de la description renvoie au champ sémantique de la tristesse, de la décadence, de l'obscurité et de la mort. L'appartement reflète l'absence de vie de son propriétaire et son manque d'énergie vitale, dont le domestique Jean se voit lui-même contaminé. Il est devenu une sorte d'ombre, abattue par «la mélancolie du lieu» (p. 277).

La figure centrale du docteur Cherbonneau s'intègre facilement dans ce décor ambigu, un monde intermédiaire entre la vie et la mort, entre le réel et l'onirique que Gautier aime bien décrire dans ses récits fantastiques. Le portrait du docteur est construit sur le champ sémantique du grotesque et de la démesure³³, de façon à le rapprocher de l'étrange et du mystérieux: le vieux Cherbonneau possède «deux prunelles d'un bleu de turquoise, d'une limpidité, d'une fraîcheur et d'une jeunesse inconcevables...», des «étranges prunelles bleues qui semblaient douées d'une lueur propre comme les corps phosphorescents» (p. 280). En plus, sa «maigreur phénoménale» implique une sorte de dématérialisation de son corps, de «déperdition de substance», analogue à celle des morts-vivants ou des spectres.

Au même niveau de confusion rêve /réalité se situe le personnage visionné par le comte Olaf quand il rend visite au docteur Cherbonneau: il s'agit d'un jeune homme «gardant une immobilité cadavérique», qui présente un torse hérissé de flèches; apparemment il est mort, mais sa prostration n'est que le résultat de l'intervention du docteur Cherbonneau; réveillé par les forces magnétiques de ce dernier, son visage présente «le sourire de l'extase sur les lèvres comme sortant d'un rêve bienheureux» (p. 313). Gautier met de nouveau le lecteur dans une situation d'ambiguïté créée par des expérimentations magnétiques qui provoquent une sorte de sommeil profond, «l'océan sans fond du sommeil magnétique» (p. 347). Pour Olaf, le spectacle semble appartenir au domaine onirique; ce n'était que le prélude à d'autres étranges aventures où, grâce au docteur Cherbonneau,

³³ «Sa face extrêmement basanée était comme dévorée par un crâne énorme que la chute des cheveux faisait paraître plus vaste encore... Les rares poils gris qui flânaient encore sur l'occiput [...] couronnaient d'une façon grotesque cette physionomie de casse-noisettes» (p. 280).

le lecteur partage des situations d'ambiguïté qui questionnent les certitudes du réel.³⁴

D'autre part, l'histoire d'amour est racontée de façon à ce que le lecteur soit capable de repérer des marqueurs sémantiques responsables de l'hésitation quant à la «réalité» de l'histoire racontée. D'un côté, le portrait de la comtesse Prascovie comme paradigme de la perfection absolue invite à juger cette femme comme un être qui n'appartient pas à ce monde ; le lexique utilisé dans sa description – «splendide», «beauté incomparable», «chef-d'œuvre humain», «transparence immatérielle», «tête éclatante», «radieuse beauté», «voix céleste», [...] – vise à transmettre d'une façon hyperbolique la beauté de Labinska. L'auteur exploite au maximum les comparaisons et les métaphores, souvent stéréotypées³⁵, pour réussir à décrire l'effet de la comtesse sur celui qui la regarde :

[...] son front plus blanc et plus pur que la neige vierge tombée dans la nuit sur le plus haut sommet d'un Alpe; des cils longs et déliés comme ces fils d'or que les miniaturistes du Moyen Âge font rayonner autour des têtes de leurs anges...

[...] quoique ses traits fussent aussi délicats que ceux des profils antiques découpés dans l'agate des camées

[...] sa blancheur [de la peau] s'illuminait comme l'albâtre d'une lampe d'un rayon intérieur (p. 287).

Tous les procédés stylistiques semblent insuffisants pour exprimer avec des mots l'essence de ce personnage féminin. Cette prolifération lexicale, ainsi que l'emphase des figures utilisées, produisent un effet immédiat : celui d'extraire du monde physique la comtesse de Prascovie, «éblouissante vision» (p. 289), et de l'insérer dans un autre monde, céleste, immatériel, plus proche de l'expérience onirique que de la simple fascination d'un homme pour une femme.³⁶

La description de la comtesse Prascovie contribue donc à entourer cette femme d'un halo d'irréalité qui la situe dans le paradigme des autres femmes rêvées. Alors qu'elle n'appartient pas, en principe, à l'univers du rêve, sa description en tant que femme extraordinaire métamorphose la comtesse en créature de rêve.

Ainsi, on arrive à comprendre les réactions disproportionnées du personnage masculin, qui, devant la femme, perd la capacité de s'exprimer, de réagir, d'argumenter, de se concentrer et de s'orienter. Il se montre incapable de contrôler

³⁴ La description de «brahmes centenaires», des «yogis», des «fakirs» contribue à élargir ce territoire ambigu où des êtres étranges défient les lois établies avec leur conquêtes : «[...] leur esprit, libre de tous liens, s'élance, sur les ailes de l'hallucination, à des hauteurs incalculables, dans les mondes surnaturels. Ils ont des visions et des rêves étranges ; ils suivent d'extase en extase les ondulations que font les âges disparus sur l'océan de l'éternité...» (p. 303).

³⁵ Le narrateur, conscient de cette utilisation de clichés à la mode, se justifie devant le docteur Cherbonneau : «Pardonnez, cher docteur, cette description de journal à la mode à un amant pour qui ces menus souvenirs prennent une importance énorme» (p. 287).

³⁶ Le personnage rayonne d'une lumière spéciale qui lui accorde un halo surnaturel : «[...] et ses tempes transparentes formaient comme un nimbe, où la lumière pétillait en étincelles d'or» (p. 293).

ses réactions physiques et se voit exposé à des sueurs froides, à la pâleur, à la rougeur, au vertige, des sensations liées au cauchemar :

[...] devant elle j'étais sans pensée, sans force, sans courage, mon cœur battait comme s'il voulait sortir de ma poitrine et s'élancer sur les genoux de sa souveraine. Vingt fois j'avais résolu de m'expliquer; mais une insurmontable timidité me retenait... Des contractions nerveuses m'étranglaient, des sueurs froides baignaient mon corps. Je rougissais, je pâlisais et je sortais sans avoir rien dit, ayant peine à trouver la porte et chancelant comme un homme ivre sur les marches du perron (p. 290).

Cette expérience de blocage devant la comtesse rend brusquement Octave au monde réel, là où il affronte ses propres limitations et où se dévoile le profond décalage entre l'imagination et la réalité: «Octave, tombé du haut de son rêve, s'était éloigné, ayant au foie le bec d'un chagrin noir...» (p. 301).

Tout est donc préparé pour le phénomène de *l'avatar*, la mystérieuse expérimentation du docteur Cherbonneau; sa complexité exige de Gautier une pluralité de termes lexicaux et de périphrases: le narrateur parlera de «mystérieux déplacement d'âmes» (p. 347), de «transformation» (p. 332). Olaf, de sa part, considère qu'il a été l'objet d'une «sarcastique métamorphose» (p. 337); Octave, devenu «Octave-Labinski» (p. 324), connaisseur de certaines données de l'expérimentation, a des compétences pour nuancer sa situation: «Quoiqu'il fut dans le secret de sa métamorphose, ou pour parler plus exactement, de sa transposition [...]» (p. 342). Le docteur Cherbonneau, artisan de cette opération magique qu'il juge comme une sorte de «rêve scientifique» (p. 304), utilise le terme «métemp-sychose», qui «n'est pas une doctrine nouvelle: mais avant de transmigrer dans une autre existence, les âmes boivent la coupe de l'oubli...» (p. 367). En effet, pour que le transfert des âmes soit opéré, le docteur doit suivre tout un rituel comportant une mise en scène particulièrement soignée³⁷, y compris la création d'une atmosphère «embrasée» (p. 318). Puis, le docteur doit laisser les deux hommes dans un état inerte, un «sommeil magnétique» qui se rapproche de la catalepsie ou de la mort:

Olaf-de-Saville (qu'on nous permette de réunir ces deux noms pour désigner un personnage double) sortit comme un fantôme des limbes du profond sommeil, ou plutôt de la catalepsie qui l'enchaînait, immobile et roide, sur l'angle du divan... (p. 325)

L'opération exige le passage de la vie éveillée au sommeil et les sensations des deux personnages lors du réveil sont semblables aux expériences oniriques proprement dites: un état somnambulique, une perte de «la conscience du moi», l'épouvante du double, une «psyché dépaysée» (321), le vertige, les visions hallucinatoires et la «fantasmagorie» (p. 325).

³⁷ «Alors il se prépara avec une solennité majestueuse à l'expérience inouïe qu'il allait tenter; il se revêtit comme un mage d'une robe de lin, il lava ses mains dans une eau parfumée, il tira de diverses boîtes des poudres dont il se fit aux joues et au front des tatouages hiératiques; il ceignit son bras du cordon des brahmes, lut deux ou trois Slocas de poèmes sacrés, et n'omit aucun des rites minutieux recommandés par le sannyâsi des grottes d'Éléphanta» (p. 318).

L'avatar est vécu positivement par Octave, qui y voit un moyen de sortir de sa «maladie étrange» (p. 279); par contre, Olaf croit qu'il est plutôt en train de vivre un cauchemar: «Il était comme un dormeur réveillé brusquement d'un cauchemar» (p. 325). Il doit accepter sa sensation de dépaysement et l'étrangeté des objets qui devraient être pour lui familiers: «[...] et le comte s'étonnait de cette différence tout en l'acceptant comme on fait dans le rêve où les objets habituels se présentent sous des aspects tout autres sans pourtant cesser d'être reconnaissables...» (p. 326).³⁸

Cette sensation d'«inquiétante étrangeté», si bien définie par Freud³⁹, est partagée par Octave qui, lors de l'opération magique, se trouve «engagé dans les méandres sans issues pour lui d'une existence qu'il ne connaissait pas...» (p. 355). Tous les deux, dépayés de leur propre existence, se meuvent donc dans un territoire ambigu, analogue à celui des rêves; de sorte que, si dans certains récits de Gautier on peut parler d'une «refamiliarisation» de l'Ailleurs (Blonde, 2005: 8), dans *Avatar*, il établit un dynamique antagonique: les lieux familiers sont perçus comme étranges, tandis que le lecteur, connaisseur de ces décors quotidiens préalablement décrits, doit maintenant assimiler une autre perception du réel.

Dans *Avatar*, Gautier fait preuve d'une grande subtilité dans l'exploitation de l'onirisme littéraire. D'une part, il plonge ponctuellement dans le monde des rêves qui se déclenchent pendant le sommeil du personnage féminin, mettant en relief leur rapport aux situations de la vie de la comtesse et créant ainsi un «effet de miroir»⁴⁰: le rêve reproduit le phénomène du transfert des âmes. Le récit qui en résulte est assez schématique, mais il se construit sur des énigmes qui éveillent la curiosité du lecteur⁴¹. Or, ce qui semble plus intéressant est le déploiement d'un onirisme indépendant du sommeil, responsable de la transfiguration des personnages, des espaces et des événements. Désormais tout le récit peut être lu comme la transposition d'un long rêve. C'est Cherbonneau qui nous invite à faire cette lecture: «Vous regarderez, si vous voulez, comme un rêve bizarre cette transformation passagère...» (p. 367). Choissant comme déclencheur l'expérimentation magnétique du Docteur, l'écrivain dirige une intrigue conventionnelle sur les

³⁸ Cette sensation d'étrangeté est évidemment liée à l'expérience du dédoublement déclenchée par l'avatar et qu'Olaf essaye de décrire: «Je suis, dit-il au médecin célèbre, en proie à une hallucination bizarre; lorsque je me regarde dans une glace, ma figure n'apparaît pas avec mes traits habituels, la forme des objets qui m'entourent est changée, je ne reconnais ni les murs ni les meubles de ma chambre; il me semble que je suis une autre personne que moi-même» (p. 341).

³⁹ Voir à ce propos son étude «L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)», in *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Éditions Gallimard, 1971, pp.163–210.

⁴⁰ «Un récit second, de dimensions réduites, se trouve enchâssé dans le récit premier et il répète en petit ce qui se passe dans le récit premier» (Bellemin Noël, 1987: 20).

⁴¹ Par exemple, l'identité de ce personnage mystérieux, «une figure roide et sillonnée de rides [...] marmottant des syllabes d'une langue inconnue» (349).

peines d'amour vers des chemins fantastiques inattendus, vers des contrées où il peut combler sa « fièvre de l'impossible. »⁴²

Bibliographie

- ABOLGASSEMI, Maxime. *Le récit de rêve littéraire dans les textes narratifs. Des origines à l'époque romantique*. Aix: DEA, 1999.
- ALONSO, Ana. Mujeres inquietantes. Sobre el retrato femenino en los relatos fantásticos de Gautier. *EPOS*, 2004–2005, n° 20–21, p. 143–160.
- ALONSO, Ana. El relato onírico en *Jettatura* de Théophile Gautier. In *Le récit fantastique en langue française de Hoffmann à Poe*. Ed. Concepción PALACIOS BERNAL. Murcia: Esser Editorial, 2009, p. 95–110.
- ARTÉMIDORE. *La clé des songes. Onirocritique*. Trad. Jean-Yves BORIAUD. Paris: Arléa, 1998.
- BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris: Le livre de Poche, 1993.
- BALZAC, Honoré de. Avant-Propos. In *La Comédie Humaine*. Paris: Seuil, «L'Intégrale», 1965.
- BELLEMIN NOËL, Jean. Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier). *Littérature*, 1987, n° 8, p. 3–23.
- BLONDE, David. Le fantastique come quête de l'inconnu : indéterminations narratives dans trois récits de Théophile Gautier. *Symposium*, 2005, vol. 59, n° 1, p. 3–18.
- BOUSQUET, Jacques. *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique*. Paris: Didier, 1964.
- CABASSU, Nicole. *Le récit de rêve dans la littérature française moderne du XIX^e et XX^e*. Thèse 3^{ème} cycle. Université Paris IV, 1991.
- CAILLOIS, Roger. *Anthologie du fantastique*. Vol. I, Paris: Gallimard, 1966.
- CANOVAS, Frédéric. *L'écriture rêvée*, Paris: L'Harmattan, 2000.
- CASTEX, Pierre Georges. *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti, 1951.
- CHOE, Ae-Young. Le jeu du pittoresque et de l'inconscient [online]. *Semen, 09: Texte, lecture, interprétation*, 1994. In: <http://semen.revues.org/document3124.html>.
- DÉCOTTIGNIES, Jean. À propos de La Morte amoureuse de Théophile Gautier: fiction et idéologie dans le récit fantastique. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1972, vol. 72, n° 4, p. 616–625.
- DÖRING, Ulrich. À la recherche de la raison perdue : la critique et la littérature fantastique : In *Œuvres et critiques*. Vol. IX, n° 2, 1984, p. 167–186.
- DUMAS, Nathalie. Le récit de rêve dans l'œuvre fantastique de Théophile Gautier. *IRIS*, 2004, n° 26, p. 317–329.
- EIGELDINGER, Marc. Introduction à Gautier, Théophile. In *Récits fantastiques*. Paris: Garnier-Flammarion, 1981, p. 17–42.
- EIGELDINGER, Marc. Arria Marcella et le jour nocturne. *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 1979, n° 1, p. 5–13.
- GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Bruxelles: Société Belge de Librairie, 1837.
- GAUTIER, Théophile. *Récits fantastiques*. Ed. Marc EIGELDINGER. Paris: Garnier-Flammarion, 1981.
- GOLLUT, Jean-Daniel. *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*. Paris: Corti, 1993.
- JASINSKI, René. *Les années romantiques de Th. Gautier*. Paris: Vaubert, 1929.

⁴² *Caprices et zigzags*. Cit. par Eigeldinger (1981 : 32).

- LOWIN, Joseph G. The Dream - Frame in Gautier's Contes fantastiques. *Nineteenth-Century French Studies*, 1980–1981, vol. VII ½, p. 28–37.
- PIERROT, Jean. *Le rêve : de Milton aux surréalistes*. Paris: Bordas, 1973.
- RIEBEN, Pierre-André. Éléments d'une poétique du délire. In *Délires romantiques. Musset – No-dier – Gautier – Hugo*. Paris: Corti, 1989, p. 207–227.
- SMITH, Albert B. *Ideal and Reality in the Fictional Narratives of Théophile Gautier*. Gainesville: University of Florida Press, 1969.
- STEINMETZ, Jean Luc. *La littérature fantastique*. Paris: PUF, 2003.
- ŠRÁMEK, Jiří. Les 'mortes amoureuses' de Théophile Gautier. *Études romanes de Brno*. 1992, vol. XXII, p. 9–18.
- ŠRÁMEK, Jiří. L'exotisme entre le rêve et la veille : à propos des vicissitudes de l'onirisme gautié-riste. *Cahiers des Temps Modernes*, 1993, n° 2, p. 59–67.
- ŠRÁMEK, Jiří. Du scénario onirique au rêve fantastique. *Litteraria Humanitas*, 1995, vol. III, p. 37–45.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- VADÉ, Yves. *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris: Gallimard, 1990.
- VANDENDORPE, Christian. Le récit de rêve en 50 questions [online]. @analyses, Comptes rendus, Théorie littéraire [cit. 2007–01–14]. In: <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=271>.
- VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1965.
- VOISIN, Marcel. L'insolite quotidien dans l'œuvre en prose de Théophile Gautier. *Cahiers de l'AIEF*, 1980, vol. 32, p. 163–178.
- VOISIN, Marcel. *Le Soleil et la Nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*. Bruxelles: Presses de l'Université, 1981.
- WILHELM, Fabrice. Des mortes amoureuses : le regard et l'envie. *Revue des sciences humaines*, 2005, n°277, p. 57–70.

Abstract and key words

Gautier's vocation for the hidden facets of the self drives him to explore the territory of dreams as a source for inspiration and discovery as well as a backing for the supernatural. He feels the lure of the onirism as a way of breaking the limits between the real world and the fantasy. The paper aims to study the different types of onirism in his works. First of all the onirism related to sleep. Dreams and sleep establish a relation that's on the base of the characters' experience and their subsequent tales. There are other ways of dreaming in which the writer explores various aspects of the ambiguous territories of woken states as a matter for his fantasy. *Avatar* is an extraordinary example of these varieties of the onirism that are responsible for the radical changes in characters, spaces and facts.

Onirism; Fantastic Narrative; Gautier