
Limites physiques dans le monde du rêve chez Théophile Gautier

Physical Limits in Théophile Gautier's Dream World

RĂZVAN VENTURA

Academia Națională de Informații „Mihai Viteazul”, București

Conçu traditionnellement en tant qu'espace dépourvu de toute limite, le monde du rêve acquiert dans la poétique développée par Théophile Gautier dans ses nouvelles le sens d'une reconfiguration de l'art. La perception artistique de la réalité détermine une reconstruction physique du monde du rêve, selon un moment essentiel de toute création artistique dans la conception de l'esthéticien roumain Tudor Vianu – *l'isolement*. Chez Théophile Gautier, le rêveur doit ainsi affirmer l'existence de son espace personnel, en écartant parfois même les signes de vie et mobilité, afin de conférer une dimension plus artificielle à la réalité du rêve. De cette manière, la limite gagne une dimension hautement concrète et physique et l'entrée dans le territoire du rêve est soigneusement préparée, y compris en marquant les frontières à l'aide de signes immédiatement perceptibles. C'est ce qui marque la reconnaissance du rêve en tant qu'élément essentiel chez Gautier et permet l'admiration du haut degré de plasticité des images (bien que certaines soient assez communes), ainsi que l'alternance de la fermeture et de l'ouverture. Le respect de la forme ou les teintes claires, caractéristiques à la civilisation, se joignent ainsi à une réalité parfois horrible, marquée par le culturel.

Mots-clés : rêve ; isolement ; pictural ; limite ; construction.

The poetics developed by Théophile Gautier in his short stories entails an artistic reconfiguration of the world of the dream, which is traditionally conceived as a boundless space. The physical reconstruction of the oneiric universe is made possible by the artistic perception of reality, namely by one essential element of any artistic endeavour, which Romanian aesthetician Tudor Vianu calls *isolation*. In Théophile Gautier's view, the dreamer needs to assert the existence of his personal space, by sometimes renouncing any signs of life and mobility, in order to give a more artificial dimension to the reality of his dream. Thus, the limit itself acquires a highly concrete and physical dimension, and the access to the territory of the dream is carefully prepared, while the borders are marked by immediately perceptible signs. This is what makes the dream a distinctive element in Gautier's writings, highlighting the outstanding plasticity of his images (despite their occasional banality) as well as the alternation of closings and openings. The attention bestowed on form and clear hues, viewed as a hallmark of civilization, joins, every now and then, a culturally determined horrible reality.

Keywords: dream; isolation; pictorial; border; construction.

Le rêve est un monde difficile et les rêveurs – que ce soit de simples gens ou des spécialistes en psychanalyse ou en littérature – aiment croire qu'ils ne doivent affronter aucune limite. Espace d'un privilège inouï, le rêve jouit traditionnellement de la capacité de déterminer ses propres limites, sans avoir à rendre compte quant à la manière dont il construit sa réalité. Tout en manifestant une certaine liberté, le rêveur jouit pleinement de la capacité créatrice de son esprit, celle d'effacer certaines limites du monde qu'il construit, de telle manière que le rêve, tout en ouvrant sur de nouvelles perspectives, devient en même temps *fermeture* (Bachelard, 1948 : 98), car son monde se re-compose selon de nouvelles lois.

Le monde de Théophile Gautier témoigne d'une nostalgie fondamentale de l'écrivain envers l'art. Son univers semble se réclamer d'une perception artistique de la réalité et la manière dont il bâtit le monde de son rêve ne fait pas exception à cet égard. Dans les nouvelles de Théophile Gautier le rêve marque la manifestation explicite de ce que l'esthéticien roumain Tudor Vianu nommait *l'isolement* (Vianu, 1968 : 93-98). Le spécialiste roumain considérait que, pour affirmer l'œuvre d'art en tant que réalité délivrée de la nécessité de l'enchaînement des événements, celle-ci doit définir quelques moments, dont le premier serait l'isolement. L'œuvre d'art doit s'isoler par rapport aux phénomènes qui composent le champ des expériences pratiques, les modalités préférées à cet égard étant différentes selon le type d'art : le silence qui précède le début d'une représentation musicale ou théâtrale ; le cadre d'un tableau ou le socle d'une sculpture. De cette manière on facilite aussi la transposition du spectateur dans le *temps artistique*, qui peut modifier la durée des événements et même leur succession. Tudor Vianu envisageait ce concept d'une manière radicale, en affirmant même que l'absence de l'isolement est à même de compromettre la valeur esthétique des œuvres et mène au désaveu esthétique. Naturellement, l'isolement du point de vue temporel est assez facile à réperer dans le champ littéraire, pourtant il est intéressant le fait que la limite physique est manifeste dans le cas du rêve, surtout chez un écrivain amoureux de l'art tel Théophile Gautier. Aussi, la limite physique est-elle immédiatement perceptible, trait caractéristique à une imagination hautement plastique telle la sienne, le rêve parvenant ainsi plus facilement à la conjugaison avec la réalité.

Une limitation fondamentale, si visible d'ailleurs, est celle physique, *perceptible en soi*. Le rêveur se trouve chez soi dans l'espace personnel de son rêve, car l'espace du rêve « n'a plus de lointain », il est « synthèse des choses et de nous-mêmes » (Bachelard, 1970 : 196) ; donc, s'il se perçoit dans son rêve dans une chambre étrangère, il est tout de suite frappé par la limitation que celle-ci lui assigne : Onuphrius s'aperçoit dans son rêve qu'il se trouvait « dans une chambre où je n'étais jamais venu, et que cependant je connaissais parfaitement bien » (*Onuphrius*, in Gautier, 2011 : 29) : celle-ci a les jalousies fermées et les rideaux tirés, détails auxquels s'ajoute la lumière agonisante d'une veilleuse pâle – une manière pseudo-pléonastique de souligner la demi-obscurité qui l'entoure. À la limitation physique s'ajoute celle psychologique : le rêveur avoue connaître cette chambre, bien qu'il n'y eût jamais été là auparavant ; donc, son rêve ne serait pas un de la reconnaissance, peut-être aussi en vertu du fait que par le rêve « la conscience est compatible avec le désordre » (Valéry, 1960 : 729). La difficulté de la connaissance est accompagnée par celle du mouvement de tous les personnages (y compris du rêveur, mais celui-ci est mort dans le rêve) : « On ne marchait que sur la pointe du pied, le doigt sur la bouche » (Gautier, 2011 : 29). Aussi, le calme que devait induire cette familiarité imaginée trouve son contrepoint dans le statuaire dans lequel sont figés les personnages du rêve.

Le tableau est d'ailleurs sujet d'une étrange pétrification, par laquelle non seulement on arrête tout signe de vie, mais l'on pare tout le décor d'une auréole semblable à une œuvre d'art : les personnages préfèrent les gestes théâtraux (« Les personnes qui traversaient l'appartement avaient un air triste et affairé qui semblait extraordinaire » Gautier, 2011 : 29), la précision avec laquelle l'on décrit tel geste est cinématographique (« De temps en temps une larme tombait de ses cils sur mes joues, et elle l'essayait légèrement avec un baiser », Gautier, 2011 : 29) et les limites physiques illustrant la séparation par rapport à la vie se multiplient : on présente au héros une glace – donc, un autre objet ayant un cadre – devant la bouche pour voir s'il respire encore ;

Onuphrius fait des efforts afin de rendre visible sa présence, car la capacité du miroir de réfléchir peut rendre compte de l'identité et, en même temps, de la différence. Puis, on jette un drap au-dessus de la tête du héros – semblable à un rideau qui sépare sa vue du spectacle de la vie quotidienne ; le prêtre marmottant des prières finit par s'endormir – donc au héros on refuse aussi l'espace du parler et, par extension, celui du *logos*. Le croque-mort lui prépare une bière et un linceul – autres deux obstacles physiques destinés à consacrer sa séparation par rapport au monde et, en même temps, autres limitations. D'ailleurs, la limite physique est ressentie de la manière la plus concrète possible : déposé dans la boîte, le héros et les autres personnages s'aperçoivent que celle-ci est un peu trop juste pour lui et l'on est obligé alors de lui donner quelques grands coups sur les genoux. À cette manière graduelle de présenter les différentes limitations correspond l'enchaînement de délivrances auxquelles le héros se prête : par un soubresaut violent, il rompt d'un seul coup les coutures du linceul ; des fossoyeurs le tirent du tombeau pour le ramener sur une table de dissection ; le premier coup de scalpel fait dégager l'âme de toutes ses entraves.

D'autre part, intéressant est le fait que le rêve semble conserver certaines caractéristiques de l'immuabilité typique pour un corps mort, au-delà de la condition humaine habituelle : ainsi, en face d'un escalier, le héros descend les marches une à une, bien qu'il se sente « d'une légèreté merveilleuse » (Gautier, 2011 : 33) ; aussi, les limitations physiques arrivent-elles à être inversées : quoiqu'il veuille rester au sol, Onuphrius sent une force qui l'attire en haut. Cela devrait-il signifier que, chez Gautier, sont conservées seulement les limites physiques que l'esprit lui-même consent à affirmer d'une certaine manière ? Gautier semble penser que le rêve n'est pas pourtant l'espace d'un effondrement total, qu'une telle optique serait plutôt primitive. En conséquence, l'entrée dans le rêve est soigneusement préparée, comme s'il s'agissait du début d'un spectacle : « J'entendis les anneaux des rideaux de mon lit glisser en criant sur leurs tringles, comme si l'on eût tiré précipitamment les courtines » (*Omphale ou la tapisserie amoureuse*, Gautier, 2011 : 59). Les données immédiates de l'espace physique semblent changer, comme si celui-ci avait acquis une certaine conscience de soi : la lumière de la lune fait dessiner sur le plancher et sur les murailles de grandes ombres bizarres ; la vibration de la pendule est longue à s'éteindre, comme s'il s'agissait d'un soupir ; « les boiseries craquèrent, la tapisserie ondula » (Gautier, 2011 : 60). La réalité paraît réagir d'une manière plus vive, pourtant le rêve reste dans un espace du mouvement moins brutal. Peut-être c'est ce qui explique aussi que, bien que la tapisserie où est figée Omphale s'agite violemment, le personnage mythologique « se détacha du mur et sauta légèrement sur le parquet » (Gautier, 2011 : 60) : l'affranchissement paraît donc dépourvu de tout effort. La portée du rêve est semblable à un pouvoir re-créateur, qui redéfinit les limites et retrace les contours du réel, et c'est cette capacité qui explique l'aisance avec laquelle les personnages se déplacent en rêve. Les frontières seraient-elles donc destinées à protéger les humains contre les créatures du songe en essayant de circonscrire l'espace du rêve, quoique cet essai s'avère dans bien de cas assez peu fructueux ? Car la frontière entre le rêve et le réel pourrait bien être celle marquée par un rideau, une variante « topographique » du voile, destiné à dévoiler et à dissimuler en même temps, mais surtout à séparer deux mondes – celui contemplé et celui du contemplateur. Aussi, le rideau appartient-il simultanément à l'extérieur et à l'intérieur en même temps, et c'est ce qui explique son association à l'intériorisation absolue, par englobement : « J'avais à peine bu les premières gorgées du sommeil que j'entendis ouvrir les rideaux de mon lit... » (Gautier, 2011 : 82), avoue le héros de *La Morte amoureuse*. Cette barrière physique semble effectivement la dernière capable de séparer le réel du rêve, car toute la matière du rêve est faite de ce qui peut être légèrement confondu (bien que le héros, malgré la confusion où le sommeil aurait pu le jeter, ait reconnu immédiatement Clarimonde !) : la lueur de la lampe donne aux doigts de Clarimonde « une transparence rose qui se prolongeait par une dégradation insensible jusque dans la blancheur opaque et laiteuse de son bras nu » (Gautier, 2011 : 82) ; la couleur de la draperie se confond avec celle de la chair de la femme « sous le pâle rayon de la lampe » (Gautier, 2011 : 82) ; le personnage même ressemble plutôt à une statue de marbre qu'à une femme vivante.

Les formes des femmes de Gautier sont d'ailleurs souvent confondues avec des statues, ce

qui trahit une certaine convoitise de la pureté, mais, d'autre part, le corps féminin a du mal à se soumettre au regard de la convoitise sexuelle, sa description paraissant « exempte du dialogue intérieur qui caractérise essentiellement toute convoitise amoureuse » (Ventura, 2013 : 145). C'est pourquoi nous avons défini la perception de Gautier comme « une perception blessée », son réel étant plutôt source de convoitise que d'inquiétude. Par conséquent, le personnage se détache d'une manière semblable aux contours d'une statue posée sur un socle, et déjà son être contient des signes de flétrissement : l'éclat vert de ses prunelles est amorti, le rose des bouches et des joues est « faible et tendre » (Gautier, 2011 : 82), les fleurs des cheveux sont sèches et sans feuilles. Gautier semble pourtant préférer une perception purement artistique, de telle manière que c'est surtout cette parenté avec l'art qui constitue une garantie de la survivance de la forme : « Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même » (Gautier, 2011 : 82). Lors d'un autre rêve, les couleurs se ravivent brusquement, si ce n'est plutôt l'esprit du jeune homme qui les aperçoit ainsi : « ...je vis Clarimonde, non pas, comme la première fois, pâle dans son pâle suaire et les violettes de la mort sur les joues, mais gaie, leste et pimpante, avec un superbe habit de voyage en velours vert orné de ganses d'or et retroussé sur le côté pour laisser voir une jupe de satin » (Gautier, 2011 : 84). Voilà donc qu'on nous livre une seconde variante du portrait, plus artistique encore, mais l'introduction du portrait est médiée par le cadre offert par les rideaux : « Les rideaux s'écartèrent... » (Gautier, 2011 : 84). Le personnage paraît immobilisé dans le rêve justement comme si un peintre allait faire son portrait, d'une manière théâtrale, afin de *laisser voir* tel détail de sa vestimentation. D'ailleurs, sous le pouvoir du rêve, le rêveur lui-même est perçu sous une lumière tout à fait différente, métamorphose qui parvient à attendrir son esprit : il se contemple lui-même dans un miroir, « bordé d'un filigrane d'argent » (Gautier, 2011 : 85 - c'est nous qui soulignons), et la première comparaison qui lui vient à l'esprit est celle d'une « statue achevée » (Gautier, 2011 : 85).

La plupart des limites mises en évidence dans les rêves des personnages de Gautier appartiennent d'ailleurs à la vie quotidienne : ce serait une espèce d'*habitation onirique*, qui « correspond à un besoin qui vient de plus loin », car « la maison du souvenir, la maison *natale* est construite sur la crypte de la maison onirique » (Bachelard, 1948 : 98). Le rêve du héros de *La Pipe d'opium* débute par la mise en évidence du divan *reconnaissable* (c'est nous qui soulignons) d'Alphonse Karr ; mais, pour marquer clairement la différence par rapport à l'espace du réel, le personnage souligne que les reflets en plusieurs couleurs du soleil ne se font pas apercevoir sur les vitraux. Pourtant, d'autres éléments déterminent le héros de constater que son « rêve se tenait dans les plus exactes limites du monde habitable » (Gautier, 2011 : 134); car si l'on rêve de tel objet « nous entrons dans cet objet comme en une coquille. Notre espace onirique a toujours un coefficient central » (Bachelard, 1970 : 196). Mais quel serait le sens d'un rêve qui semble ne se différencier nullement de la vie de l'état de veille ? La comparaison du rêve à un miroir qui répéterait les actions de la journée serait plutôt trompeuse ; car, tout en nourrissant la vanité humaine, le miroir servirait à une révélation indirecte, où les sens sont inversés. Le rêve serait-il alors une première ébauche de l'œuvre que l'auteur est en train d'écrire, de sorte qu'au premier cadre représenté par le rêve en soi se superpose un deuxième, celui de la lecture de ce rêve, transposé dans cette nouvelle ? La reconnaissance serait-elle donc un élément allégeant ou, au contraire, elle agrandirait la charge que le personnage doit emporter avec soi ? Naturellement, la reconnaissance en soi est un élément apaisant, mais ici ce n'est plus le contour qui formule une limite, mais le fond en soi, c'est-à-dire le plafond à travers duquel le héros peut apercevoir une chromatique qui ne semble plus appartenir à l'ordre naturel : premièrement, un bleu dur témoignant de l'*ennui* du plafond d'être noir – donc les objets s'avèrent capables, dans le rêve, de tracer eux-mêmes leurs propres limites. Graduellement, tous les objets appartenant à l'ordre du solide commencent à s'affranchir de leurs limites : les étoiles repandent une lumière dorée, la maison entière devient transparente, Esquirois *le Magicien* répond à la pensée du héros et le rejoint sans qu'il ait ouvert la porte et le héros se trouve sans voix devant ses « prunelles flamboyantes et rayonnantes » (Gautier, 2011 : 135). Gautier cultive dans ces pages un fantastique qui se tient pourtant tout près du sens commun, en frôlant la bizarrerie, mais la vanité

d'une réalité onirique apparemment identique à la réalité va revenir dans *Le pied de momie* : bien que le héros retrouve transposé d'une manière identique dans son rêve une réalité qui lui est familière, les cadres immuables commencent graduellement à mouvoir et c'est à peine après que les rideaux se fussent entrouverts (tels les rideaux d'une scène de théâtre) que le héros commence à percevoir le sens de ce qu'il est en train de voir.

D'ailleurs, la limite physique de la reproduction artistique, celle par laquelle, par exemple, est défini le tableau, est parfois soupçonnée lorsque tel rêve débute par une image se réclamant de l'art plastique : « Les nymphes et les figures allégoriques de la galerie de Médicis dans le déshabillé le plus galant vinrent lui faire une visite nocturne : elles le regardaient tendrement avec leurs larges prunelles azurées, et lui souriaient, de l'air le plus amical du monde, de leurs lèvres épanouies comme des fleurs rouges dans la blancheur de lait de leurs figures rondes et potelées. » (*La Toison d'or*, in Gautier, 2011 : 179). Pourtant, ce rêve paraît tout naturel pour un personnage si amoureux de l'art, qu'il transpose ses idéaux artistiques dans le monde réel, ce qui le rend mécontent de toute présence concrète. Vue son « exquise délicatesse en matière de forme » (Gautier, 2011 : 173), les couleurs et les images de ce rêve sont assez stéréotypes ; mais ce qu'importe à Gautier c'est l'esprit pictural en soi et c'est pour garantir la perception du tableau en tant que tel que l'écrivain ajoute les marques physiques de la limite par laquelle Tiburce entend maîtriser la réalité : une draperie de brocart cache la difformité des jambes d'une néréide et Tiburce semble vivre ses rêves bercé dans un hamac fait des chevelures rousses de plusieurs nymphes. De plus, l'ouverture dont font preuve les éléments de ce rêve (*larges prunelles, lèvres épanouies, figures rondes*) contraste avec la clôture dans laquelle l'esprit du personnage semble s'être blotti, et le réveil est figuré de la manière la plus directe et élémentaire, de façon à faire place à une nuance d'humour qui punit le bovarysme artistique du personnage : Tiburce se plaît à être bercé dans un hamac, jusqu'à ce que la voix d'une vieille servante le réveille.

Dans d'autres cas, c'est bien la forme même dont le réel est disposé devant le rêveur qui en fait un cadre artistique. Voilà par quel paysage pictural débute le rêve de Petit-Pierre dans *Le Berger*, où la plupart des images semblent appartenir aux lieux communs romantiques : « Il lui semblait qu'il était assis sur un quartier de roche avec une belle campagne devant lui. Le soleil se levait à peine, l'aubépine frissonnait sous sa neige de fleurs, les herbes des prairies étaient couvertes d'une sueur perlée, la colline paraissait avoir revêtu une robe d'azur glacée d'argent » (Gautier, 2011 : 290). Chaque élément naturel se trouve encadré par une limite exacte : l'aubépine est bordée par des fleurs blanches, les herbes sont couvertes par des perles, la colline semble habillée dans une robe d'azur. D'ailleurs, ce rêve semble bien taillé dans plusieurs lignes géométriques, droites, brisées : le petit berger commence, sous l'exhortation d'une jeune femme, par « tracer quelques linéaments » (Gautier, 2011 : 291), qui tremblent pourtant sous sa main, et « les contours qu'il essayait de tracer dégénéraient en zigzags irréguliers et ridicules » (Gautier, 2011 : 291). C'est alors que survient la belle femme – incarnation de la civilisation au sein d'un cadre où la nature règne en maître absolu (« la nature n'a créé que la femelle, la civilisation a créé la femme », Gautier, 2011 : 287). Gautier voudrait-il démontrer que la civilisation a amené avec soi le respect de l'ordre et la rigueur de la forme ? Ce qui est certain est que dans le rêve de Petit-Pierre, aussitôt que cette jeune femme dirige la main du berger, « les formes s'arrangeaient d'elles-mêmes et se groupaient toutes seules sur le papier » (Gautier, 2011 : 291) ; aucun détail n'échappe au regard artistique, appliqué et exact, d'une manière sensorielle, ressemblant à une ligne plus technique, plus dure, se réclamant d'un art parnassien. Les éléments froids du paysage qui se présente à Petit-Pierre (l'aubépine *frissonnant*, les herbes couvertes de sueur, la colline glacée) contrastent avec l'étincelle que la jeune femme prête à l'esprit du berger. Les encouragements dont celle-ci accompagne les mouvements de plus en plus décidés du jeune artiste trouvent leur concrétisation dans la figure de la « spirale alanguie » (Gautier, 2011 : 291) d'une boucle des cheveux de la femme, qui effleure le visage du pâtre et fait jaillir des milliers d'étincelles – symbole de la fécondité, mais aussi du prolongement indéfini de la même figure, par laquelle elle pourrait se développer sans modifier la forme de la figure finale, laquelle signifie la délivrance de toute frontière, mais aussi la subor-

dination par rapport à un centre.

Une autre manière de relever le pictural est celle d'un rêve où sont développées des teintes claires, de pastel, comme dans les songes de Ninette (*L'Oreiller d'une jeune fille*). Au début, les limites sont clairement précisées : le ciel est tout noir, l'enfant en bas est tout couvert par la neige. À ces couleurs s'ajoutent d'autres (une dame vêtue d'une tunique rose et d'un manteau bleu aide les deux personnages), mais c'est la teinte glaciale qui donne le ton d'éclat au tableau. Nous avons observé ailleurs que chez Gautier « l'intensité avec laquelle l'objet s'impose (par éclat) au regard humain » (Ventura, 2013 : 142) l'emporte sur la couleur. Les couleurs sont élémentaires, mais la quantité chromatique est celle qui impressionne et qui marque une limite par rapport au monde réel. D'une manière similaire, le rêve de Malivert dans *Spirite* débute par des perspectives sans bornes vivement colorées, qui font ensuite place à un blanc « intense et lumineux » (Gautier, 2011 : 902), semblable à la transfiguration de Thabor. Le blanc fonctionne dans *L'Oreiller...* comme une limite en soi, mais assez faible pourtant, car le ton du rêve est assigné dès le début : « Elle fit des rêves affreux, lugubres » (Gautier, 2011 : 355). La limite est dans ce cas psychologique, mais illustrée par des éléments appartenant au paysage extérieur : le ciel noir et la neige abondante suffisent pour rappeler à l'héroïne un devoir moral.

Si le rêve doit ramener le sujet dans un monde du repentir et des troubles intérieurs, alors les éléments marquant l'entrée dans ce territoire se réclament des topoï de l'horreur : le sommeil de Paul dans *Jettatura* est agité, tourmenté par des « figures grimaçantes et monstrueuses, exprimant la haine, la colère et la peur » (Gautier, 2011 : 821), par la menace des doigts squelettiques, par « les ongles de ces doigts, se recourbant en griffes de tigre, en serres de vautour » (Gautier, 2011 : 821) ; le héros se trouve encerclé et la figure du cercle revient d'ailleurs lorsqu'on évoque l'orbite de ses yeux que les doigts cherchent à vider. Les images sont plutôt livresques, en faisant appel au savoir culturel d'un lecteur habitué au roman noir, mais tous ces éléments sont destinés à encercler le héros, à lui tracer une limite (« le forçaient à se jeter à la mer », Gautier, 2011 : 821) et, d'ailleurs, ce n'est pas par hasard que Gautier évoque à ce sujet « des aquatintes de Goya » (Gautier, 2011 : 821). Le renvoi à la figure picturale caractérise aussi le rêve d'Alicia, qui aperçoit « se dessiner sur le fond sombre qu'encadrerait le chambranle de la porte une forme svelte et blanche » (Gautier, 2011 : 847), dont la consistance s'accroît graduellement. Ce rêve reprend d'ailleurs, agrandie, une miniature où figurait la mère d'Alicia et que cette dernière avait contemplée maintes fois. La mémoire affective de la jeune fille trouve ainsi un appui dans la figure picturale. Pourtant, reviennent l'image de la spirale et celle du mélange de couleurs qui fait que les formes s'entre-croisent, ne laissant plus la possibilité de distinguer la chair et le vêtement.

Les rêves des personnages de Gautier témoignent ainsi d'une certaine nostalgie de l'écrivain envers la perception artistique de la réalité, de la manière dont l'art est à même de conférer une limite au réel. La réalité est amenée souvent à reconstruire ses propres coordonnées, mais l'entrée dans le monde du rêve est médiée par une limite physique, primaire le plus souvent, qui détermine le sujet rêveur à réorganiser son monde.

BIBLIOGRAPHIE :

- GAUTIER, Théophile (2011). *La Mille et Deuxième Nuit. L'intégrale des nouvelles*. Paris: Omnibus.
- BACHELARD, Gaston (1970). *Le droit de rêver*. Paris : Presses Universitaires de France.
- BACHELARD, Gaston (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti.
- VALÉRY, Paul (1957). Analecta. In *Tel Quel – Œuvres*, t. II. Paris : Gallimard.
- VENTURA, Răzvan (2013). Femme et froideur dans les nouvelles de Théophile Gautier. In *Studii și cercetări filologice. Seria Limbi romanice, 14, 1*, Editura Universității din Pitești, 139-146.
- VIANU, Tudor (1968). *Estetica*. București : Editura pentru Literatură.