

**LA POÉTIQUE DE L'HIVER DANS
LE VOYAGE EN RUSSIE ET SPIRITE
DE THÉOPHILE GAUTIER**

CATHERINE GÉRY

Comme tous les récits de voyage de Théophile Gautier, le *Voyage en Russie* propose une double lecture qui le rend caractéristique d'un genre littéraire devenu largement protéiforme au XIX^e siècle. Une première lecture nous fait voir dans ce texte un document précieux, le témoignage d'un homme cultivé et amateur d'art qui allie l'observation minutieuse au pittoresque de la description, en bref l'un de ces multiples reportages que Gautier effectua pour le *Moniteur Universel*. Une deuxième lecture privilégie un voyage dans l'imaginaire, voyage ouvert au désir, à l'inaccompli, au fantasme, et régi par des forces plus obscures que le voyage dans l'espace. Ces forces mettent en jeu l'écrivain et son rapport à la littérature, à l'art, à la beauté et à une certaine forme d'idéal.

Au XIX^e siècle, tout voyage, afin de mériter son nom, devait comporter une aventure susceptible d'en alimenter l'écriture. En tant que concentré du monde connu et inconnu, la Russie d'Alexandre II pouvait répondre à ces attentes ; cependant, à la différence de la majorité des écrivains qui voyagèrent en Russie au cours du siècle, Gautier n'eût vocation ni d'historien, ni d'ethnologue : dans cette région où l'Occidental pouvait encore se prendre pour un explorateur, son aventure fut tout autre : elle se situe dans ce qui fut une révélation esthétique. Gautier se rendit d'ailleurs en Russie comme si personne ne l'y avait précédé, et son rapport à ce nouvel espace sera essentiellement de l'ordre de l'intime. Le *Voyage en Russie* relate donc l'équipée fantasmagorique d'un écrivain

déjà mûr qui rêvait d'un ailleurs mythique tant spatial que spirituel, qui dessinait au fil des œuvres une géographie imaginaire autour d'un Orient conventionnel dont l'Espagne, l'Italie et la Grèce constituaient les portes, et qui élargissait son territoire en Turquie et en Algérie. Cette géographie, restructurée par le réseau d'images et de significations propre à l'ensemble de l'œuvre de Gautier, est aussi nourrie par la topique d'un destin personnel. Cependant, le départ en Russie de cet écrivain qui voyageait pour retrouver une patrie d'origine fut motivé par des raisons somme toute assez prosaïques : le Tsar Alexandre patronnait ce voyage afin que Gautier écrivît le texte d'un ouvrage intitulé *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne*, qui ne connaîtra que deux livraisons en décembre 1862, et ne sera jamais achevé ¹. Le *Moniteur* en profita pour envoyer Gautier en reportage ; ses feuilletons paraîtront sous le titre d'*Esquisses de voyage* à une fréquence plus ou moins régulière d'octobre 1858 à décembre 1861. On se doute que Gautier ne partit pas en Russie porté par le même enthousiasme que celui qui avait présidé à ses autres voyages. Néanmoins, le 15 septembre 1858, il quittait Paris pour l'Empire des Tsars où il devait rester jusqu'au 23 mars de l'année suivante. Pendant plus de six mois, l'écrivain accumula des notes qu'il envoyait régulièrement au *Journal officiel de l'Empire français*, et qui, rassemblées en volume en 1866 avec le compte rendu d'un deuxième séjour effectué au cours de l'été 1861, constituèrent son *Voyage en Russie* ². Ce récit de voyage, le dernier écrit par Gautier, est celui de la maturité et du romantisme surmonté. Moins éclectique que le *Voyage en Espagne*, plus maîtrisé que le *Voyage en Italie*, le *Voyage en Russie* tire son originalité de ses images poétiques complexes et de son caractère initiatique fortement prononcé. En effet, si Gautier a rêvé et élaboré Venise, Grenade, Constantinople, avant de confronter son rêve au réel, les témoignages sont rares dans son œuvre d'un quelconque fantasme septentrional. On connaissait Gautier poète de l'Orient, amoureux de la couleur, esthète de la beauté formelle... Le *Voyage en Russie* nous fait rencontrer l'« orientaliste » converti à la beauté de l'hiver, le coloriste fasciné par le blanc, le formaliste qui délaisse peu à peu les beautés plastiques pour l'évocation d'espaces désertés et infinis qui se font les signes d'un idéal désincarné et cosmologique. En

1. Cf. S. de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 2 vol.

2. Nous ne prendrons pas en compte dans notre analyse la deuxième partie du *Voyage en Russie* intitulée « L'été en Russie ».

Russie, Gautier s'initie à l'hiver et à la neige comme matière créatrice d'images nouvelles et substance « spirituelle » qui viendra prendre place parmi ses « rêveries élémentaires ».

Le *Voyage en Russie* tient donc une place à part dans l'œuvre de Gautier : on ne doit pas le concevoir, à l'instar des autres récits de voyage de l'écrivain, comme la confirmation d'une esthétique préalablement élaborée par l'activité littéraire, mais comme un point de départ, une nouvelle impulsion qui trouvera sa traduction dans la fiction fantastique qu'est *Spirite*. Les correspondances entre le récit de voyage et la nouvelle sont multiples (décor, approche poétique, symbolisme, discours métaphysique). Leur lien le plus évident reste cette manifestation matérielle de l'hiver, la neige, jusqu'alors peu exploitée par l'auteur comme matière poétique : la neige et toutes ses implications symboliques, la neige comme substance puis comme concept. On peut d'ailleurs considérer que *Spirite* est plus qu'une suite fictionnelle au *Voyage en Russie* : elle en est une réécriture.

Si le texte surprend toujours par sa puissance poétique, les premières images du *Voyage en Russie* restent cependant d'un pittoresque et d'un exotisme convenus. Elles s'organisent, selon un procédé presque mécanique à force de répétition, autour de modèles déterminés. Mais ces modèles ne sont pas ceux des précurseurs célèbres de Gautier dans le siècle, qui tour à tour ont élaboré l'écriture du voyage en Russie : exercice politique pour Custine, épique pour Dumas... Et surtout, exercice de l'altérité, tant il est vrai que dans les divers voyages en Russie composés par les voyageurs français se lit le désir d'enfermer l'inconnu dans le connu, d'appivoiser la « barbarie » en la coulant dans le moule des références communes, tout en ménageant pour le lecteur un espace de découverte qui justifie l'acte d'écriture³. Gautier atteint cet équilibre fragile en convoquant peintres ou graveurs, pour rendre ce qu'il y a à la fois de nouveau et de permanent dans ce qu'il voit :

3. V. Milcina a ainsi magistralement montré que tout ce qui est apparu comme novateur à ses contemporains dans la vision politique de Custine sur la Russie ne relève en fait que d'un artifice d'écriture, le Marquis se contentant de reprendre à son compte toute une série de lieux communs propres à son époque, mais « exposés d'une manière tellement personnelle que ses lecteurs le prirent pour un véritable explorateur qui venait de découvrir une Russie inconnue ». (V. Milcina, « La Russie de 1839 du marquis de Custine et ses sources contemporaines », *Cahiers du monde russe*, 41/1, janvier-mars 2000, p. 156.)

« Nous aperçûmes le premier moujik ⁴. C'était un homme de vingt-huit ou trente ans, aux cheveux longs séparés par une raie médiane, à la barbe blonde et légèrement frisée comme celle que les peintres donnent à Jésus-Christ [...]. Il portait une chemise rose serrée à la ceinture, et dont les pans, rejetés hors du pantalon, formaient une sorte de tunique ou jacquette assez gracieuse. [...]. Cet échantillon unique nous avait déjà certifié la vérité des dessins d'Yvon ⁵. »

Pour Gautier, découvrir la Russie c'est donc la reconnaître dans un premier temps conforme à ses représentations culturelles et la renvoyer à la permanence du « déjà vu ». L'image représentée n'a d'ailleurs de valeur que comme réminiscence d'une image antérieure apte à lui donner une cohérence ou un sens ; elle n'est pas contenue dans la perception mais dans l'imaginaire de celui qui regarde : « L'œil entrevoit, l'imagination achève ⁶ », écrit Gautier. Pour M. Voisin, l'aspect imaginaire de l'œuvre de Gautier dérive essentiellement de ce qu'il appelle « la rêverie compensatoire ⁷ », c'est-à-dire d'une protestation poétique contre le monde moderne, dominée par le thème de l'exil. Celui-ci peut être spatial et s'exprimer dans la reconstruction d'une géographie mythique, ou temporel, voire historique (l'amour ou le désir rétrospectifs, le goût et la nostalgie des arts classiques sont une constante dans l'œuvre en prose comme en vers) ; mais l'exil est surtout spirituel : il s'agit de fuir une réalité contraignante, parfois même avilissante pour le poète.

C'est ce même processus d'émancipation qui pousse Gautier à traduire constamment le monde visible dans un imaginaire pictural. Ainsi le *Voyage en Russie* est régi par un mouvement qui est celui du vagabondage culturel, plus que par un déplacement dans l'espace, bien que Gautier respecte ordinairement la linéarité chronologique et spatiale du voyage, et que son écriture conserve des aspects documentaires liés à la découverte d'une civilisation, d'un pays, d'un peuple nouveaux. On aurait tort de chercher dans la fausse linéarité du *Voyage en Russie* une quelconque unité narrative ; les images se succèdent dans la discontinuité, et seul le modèle pictural semble conférer au texte son équilibre, organisant l'ensemble de la narration en une succession de tableaux et infléchissant jusqu'au style même. Soutenue par le vocabulaire pictural, la représentation

4. Nous avons respecté dans nos citations l'orthographe des noms russes utilisée par Gautier dans le texte de l'édition Charpentier de 1866.

5. *Voyage en Russie*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 66.

6. *Ibid.*, p. 77.

7. M. Voisin, *Le Soleil et la nuit, l'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

dégage des plans successifs, met en avant les effets de lumière et tente de rivaliser avec l'œuvre peinte. On reconnaît dans les thèmes de l'Art et de la Nature conjugués les paradigmes favorisés des Romantiques ; G. Sand identifiait ainsi les paysages de Majorque à des tableaux de Poussin ou de Delacroix.

Après plusieurs chapitres consacrés au voyage qui a mené Gautier de Paris à Pétersbourg et à la description « picturalisée » de la capitale de la Russie, survient un chapitre intitulé « L'hiver – La Néva ». Ici commence véritablement l'aventure esthétique du *Voyage en Russie*, ici prend forme une rêverie nouvelle, liée à la matière. Les premières allusions à la neige ont d'abord trait à son absence. Cette absence ou présence immanente de la neige se montre tout aussi obsédante pour le poète que le sera plus tard son omniprésence. Quelques lignes plus loin, l'attente fébrile fait place à une extraordinaire explosion d'images. Attente, révélation, transformations : la neige suggère déjà toute une mobilité poétique également liée à sa volatilité ; mais sous le regard technique du peintre, cette mobilité s'inscrit en faux avec la pétrification de l'espace par une matière dont la fonction première est minéralisante. Les descriptions de l'espace enneigé sont insérées dans un cadre pictural d'une fantastique immobilité. Cependant, le « fantastique pictural » est surtout créé par les formes cristallisées de la neige, le gel et la glace. La glace fige les formes vivantes, à l'image des poissons pris dans les glaces de la Neva, fixe le décor et métamorphose la nature entière en cette matière souveraine pour Gautier, le marbre :

« La neige diamantée scintille, prend des micras de marbre de Paros, et redouble de blancheur sous la gelée qui l'a durcie ; les arbres cristallisés de givre ressemblent à d'immenses ramifications de vif-argent ou aux floraisons métalliques d'un jardin de fée⁸. »

Avatar lapidaire de la neige, la glace modifie la nature des objets, tout d'abord en les transformant en une « matière inconnue⁹ » proche des valeurs fétiches de Gautier, le marbre ou la pierre précieuse, puis en les dédoublant. S'interposant entre le monde visible et l'imaginaire, elle agit à la façon d'un miroir dont elle possède le pouvoir de réflexion et de dédoublement. Mais comme de nombreux miroirs dans les récits de Gautier, la glace renvoie des images transformées de la réalité. Ici, le réel « reflété » à travers la glace subit une métamorphose rendue par les comparaisons et les métaphores, dont la finalité est esthétique : il s'agit de faire surgir

8. *Voyage en Russie*, p. 103.

9. *Ibid.*, p. 206.

de la réalité une merveilleuse beauté qui l'apparenterait à l'œuvre d'art. Médiation naturelle créatrice d'images, la glace correspond à la médiation stylistique et formelle proposée par le langage pictural, qui offrait au réel le miroir de l'art.

L'élaboration d'une poétique de l'hiver dans le *Voyage en Russie* est intimement associée à une ville. Pétersbourg occupe les deux tiers du récit, tout comme Venise occupait la majeure partie d'*Italia*, ce qui n'est d'ailleurs pas le seul point de comparaison entre les deux cités. L'imagination matérielle de Gautier se complait dans la représentation de formes tangibles, d'où son goût prononcé pour l'espace urbain architectural. Mais Pétersbourg se prête surtout de façon idéale à un jeu consistant à théâtraliser le réel afin de « donner le monde en spectacle ».

L'écrivain a toujours montré une grande prédilection pour ces villes qui ressemblent à s'y méprendre à des décors de théâtre, ou que lui même identifie ainsi. Les grandes villes fantasmatiques de Gautier, Venise, Grenade et Pétersbourg, offrent « l'artifice du langage poétique et les lumières de la rampe pour réussir la mise en scène d'une vie imaginaire et ludique ¹⁰ » : Venise « qu'on dirait plantée par un décorateur de théâtre et dont un auteur de drames semble avoir arrangé les mœurs pour le plus grand intérêt des intrigues et des dénouements ¹¹ », Grenade où « il vous semble que vous marchez toujours entre des coulisses de théâtre » et où « toutes ces magnificences ne sont ni en marbre ni en albâtre, ni même en pierre ¹² » mais tout bonnement en plâtre, Pétersbourg enfin, royaume de l'artifice, où, écrit Gautier qui reprend à son compte la légende mythique de la cité, « tout est combiné pour l'optique ; et la ville, créée d'un seul coup par une volonté qui ne connaissait pas d'obstacle, est sortie complète du marécage qu'elle recouvre, comme une décoration de théâtre au sifflet du machiniste ¹³ ».

Le caractère abstrait de Pétersbourg est parfois exploité jusqu'à l'absurde. La ville décrite par Gautier tend à n'être rien de plus qu'un artefact à l'identité douteuse, dont la magnificence factice est prétexte au surgissement d'images oniriques. Ville d'emprunts et d'imitation dans laquelle on a transposé une architecture qui serait mieux à sa place sous des cieux grecs ou italiens, Pétersbourg est aussi un décor d'apparat, tout entier sous le signe de la fausseté

10. M. C. Schapira, *Le Regard de Narcisse*, Lyon, PUL, 1984, p. 150.

11. *Italia*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1976, p. 77.

12. *Voyage en Espagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 250 et 266.

13. *Voyage en Russie*, p. 75.

théâtrale : fausse ville européenne, construite avec de faux matériaux qui n'ont ni la rigueur de la pierre ni la noblesse du marbre, fausse ville orientale, fausse ville russe ou plutôt antichambre de la Russie. Gautier qualifiera Moscou, où il renoue avec un univers oriental familier et rassurant, de « vraie ville russe ¹⁴ ».

Mais en poussant à l'extrême la théâtralité de Pétersbourg, la glace va renverser ce pôle négatif. « Est ce que l'on est en train de construire, comme dans le fameux hiver de 1740, un palais de glace, que de longues files de traîneaux transportent d'énormes blocs d'eau figée en pierre de taille, d'une transparence de diamant, propres à former les murailles diaphanes d'un temple au mystérieux génie du pôle ? », s'interroge Gautier en contemplant des Pétersbourgeois découpant dans la Neva « d'immenses dalles de verre à reflets de saphir ¹⁵ » destinées à l'approvisionnement des glaciers. L'artifice exalte ici une beauté incorruptible et le processus de cristallisation a pour fonction finale d'inscrire l'objet dans l'éternel, en le fétichisant ¹⁶.

Par la vertu de l'analogie, qui propose un comparant concret permettant de ne jamais s'abstraire de la matière, la glace matérialise un espace illusoire. Lorsque dans les mois froids, « il n'y a plus qu'un seul élément, la glace ¹⁷ », Pétersbourg est un « objet paysage ¹⁸ » qui concrétise un idéal de beauté solide. Mais on n'a encore ici qu'un monde de formes qu'il s'agit de remplir d'un contenu. L'auteur d'*Emaux et Camées* écrivait : « Tout passe, l'art robuste a seul l'éternité. » Aussi, après avoir conféré aux images un aspect pictural, la glace leur donne un aspect sculptural. Elle recrée un univers poétique caractérisé par la solidité des objets, dont l'objectif est de contrecarrer l'œuvre perverse du temps. Pétersbourg figé et idéalisé en une matière noble et durable, révélé à lui-même dans sa beauté essentielle qui défait les apparences et concurrence le marbre, échappe à la néantisation à laquelle ses formes artificielles le destinaient et à l'engloutissement dans le marais originel. Les images suscitées par la glace nous parlent de l'espace et nient le temps, ceci non seulement parce qu'elles représentent de la matière solide, mais aussi parce que cette représentation s'accom-

14. *Ibid.*, p. 329.

15. *Ibid.*, p. 106.

16. Voir C. Pasi, « Le fantastique architectural de Gautier », *Bulletin de la Société T. Gautier*, n° 5, p. 87.

17. *Voyage en Russie*, p. 160.

18. Selon la terminologie de R.E. King, « *Emaux et Camées*, sculpture et objets paysages », *Europe*, mai 1979, p. 84 à 89.

plit dans un espace presque physique qui est celui de l'image, un espace rigoureux qui tend à échapper à la temporalité pour devenir lui même matière durable, art qui défie la destruction.

Le langage tout entier se plie aux exigences de la transformation sémantique. L'éclat, la lumière, la solidité de la glace sont rendus par des allitérations, et les phrases sonnent comme des vers : « La neige brille comme du marbre pilé ¹⁹. »

On peut alors dissocier deux formes de spectacle dans le *Voyage en Russie* : la première est celle d'une ville dont la théâtralité se place sous le signe de l'illusion, la deuxième surgit de la glace qui fixe la beauté, et dont l'esthétique théâtrale « accomplit l'incarnation de l'idée dans la matière ²⁰ », ce qui, pour Gautier, est la fonction première du théâtre. La métamorphose esthétique s'accompagne d'une authentification et d'une identification de l'espace :

« Jamais, depuis notre arrivée à St Pétersbourg, nous n'avions eu la sensation de la Russie aussi nette ; c'était comme une révélation subite, et nous comprimes aussitôt une foule de choses qui, jusque là, étaient restées obscures pour nous ²¹. »

Matérialisant l'espace, la glace matérialise du sens : Pétersbourg cesse d'être une forme pure ou un songe creux pour devenir édifice mental, représentation symbolique de l'idéal. Si la glace s'est révélée la matière propre à un monde de formes théâtrales, dans l'acception la plus authentique que Gautier peut donner à la notion de spectacle, la neige, elle, sera la matière idéale pour connoter la spiritualité.

La symbolique de la neige est complexe, car la glissante matière est polymorphe et polysémique : elle est capable des métamorphoses les plus étonnantes, tant du point de vue de la forme que du sens. Tout au long du *Voyage en Russie*, par des glissements sémantiques progressifs, la neige se pare de significations multiples, de plus en plus profondes, c'est-à-dire plongeant toujours plus loin dans l'inconscient poétique. Portant en elle les promesses d'un monde différent, investie de pouvoirs et de significations plurielles qui résument une dialectique constituée au fil des œuvres, la neige transforme le récit de voyage en un hymne poétique aux éléments, et régénère un imaginaire parfois surpris de l'accueillir. À la

19. *Voyage en Russie*, p. 109.

20. T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Genève, Slatkine reprints, 1968, tome 1, p. 15.

21. *Voyage en Russie*, p. 92.

matière nordique s'attache tout d'abord l'obsession classique chez Gautier de la beauté visible. La neige est transcendance et sublimation du réel. Pénétrant d'art la réalité, elle crée une réalité supérieure. Ainsi la Perspective Nevski enneigée acquiert une noblesse grandiose qui semblait lui faire cruellement défaut : de « fashionable et marchande ²² » qu'elle était auparavant, décrite avec un souci constant d'exhaustivité qui niait toute prétention à la poésie, la Perspective se métamorphose en un espace d'une beauté magique lorsqu'elle est recouverte « d'un tapis d'hermine assez fin, assez moelleux, assez splendide pour que le soulier d'une czarine s'y posât ²³ »

Si la beauté selon Gautier est matérialisation d'un rêve qui semble découler d'une perception sensorielle du monde, la poétique de la neige dans le *Voyage en Russie* tend également à prendre un sens plus abstrait. Par son aspect figé, l'espace enneigé acquiert une dimension fantastique et une signification mortifère, en contrepoint de la beauté immobilisée pour l'éternité, et qui évoque le repos de la tombe. La fascination de Gautier pour la neige se teinte d'un mysticisme morbide. Car, si elle est dispensatrice de beauté, la neige est aussi une matière qui donne la mort :

« Le grand fleuve que nous avons vu quelques jours auparavant étaler ses larges nappes plissées par leur fluctuation permanente [...] avait totalement changé d'aspect ; à l'animation la plus vivace, succédait l'immobilité de la mort. La neige était étendue en couche épaisse sur les glaçons soudés, et entre les quais de granit s'allongeaient, aussi loin que portait la vue, une blanche vallée d'où s'élançaient, çà et là, de noires pointes de mâts, au dessus des barques ensevelies ²⁴. »

Comme l'écrit A. Montandon dans un article consacré au *Voyage en Russie*, « rêve de blancheur, de lumière et de mort, (la neige) partage toute l'ambiguïté de ces matières érotiques qui fascinent et qui tuent ²⁵ ». Le sentiment esthétique chez Gautier se structure donc autour de deux notions intimement liées : la recherche d'une beauté qui ne serait pas rongée par le temps et l'obsession de la mort. Si la glace proposait des images de pétrification artistique, la neige est à l'origine d'images où la beauté idéale s'associe à la

22. *Ibid.*, p. 75.

23. *Ibid.*, p. 93.

24. *Ibid.*, p. 95.

25. A. Montandon, « Les neiges éblouies de Théophile Gautier », *Bulletin de la société T. Gautier*, n° 5, p. 1.

pétrification mortifère : la neige est d'un « blanc mort ²⁶ », elle ressemble à un « linceul troué ²⁷ » ou à un « drap mortuaire ²⁸ ».

Quand la glace, par ses propriétés qui la rapprochaient du marbre et du diamant, entrait facilement dans un système de repères connus pour Gautier le lapidaire, la neige, elle, possède des significations plus obscures et introduit dans le domaine de l'inconnu et de l'inquiétant. Mais peu à peu, l'obsession mortifère se charge d'un sens spirituel et l'effacement des repères permet l'émergence d'une nouvelle sensibilité. Dès lors, la poétique de la neige dans le *Voyage en Russie* prend un sens moral, et tend à faire abstraction de la matière pour poursuivre une chimère qui s'impose avec une force toujours plus grande, et dont l'origine dans le récit se trouve peut-être dans ce désir déclenché chez Gautier par la vision du campement de nomades Samoièdes sur la Neva, qui lui donne le frisson du grand Nord, et par la prescience d'espaces désertés qui, plus tard, provoqueront une contemplation métaphysique. Mais le voyageur devra s'éloigner de Pétersbourg, la ville théâtrale, pour que la spiritualité de la neige qu'elle lui avait fait pressentir s'impose comme la caractéristique essentielle de la poétique de l'hiver.

Le récit s'oriente alors dans le sens d'une dématérialisation de l'espace. Lorsque Gautier décrit ses courses dans la campagne russe ensevelie sous la neige, blancheur, silence et effacement évoquent désormais moins la hantise de la mort qu'un monde dont l'extrême solitude permet à l'homme de s'abstraire de son enveloppe terrestre pour atteindre un infini poétique. Gautier imagine une course en direction d'un ailleurs de plus en plus solitaire, silencieux, de plus en plus éthéré, sur lequel la mort même n'a plus de prise, là où neige et glace se rejoignent dans la célébration des éléments anti-terrestres, alors que les images de vol prennent le pas sur celles de l'ensevelissement, afin de nous offrir les plus belles pages du *Voyage en Russie* :

« Quel plaisir c'eût été de voler à toute vitesse en remontant vers le pôle, couronné d'aurores boréales, d'abord par les bois de sapin chargés de givre, puis par les bois de bouleaux à moitié ensevelis, puis par l'immensité immaculée et blanche, sur la neige étincelante, sol étrange qui ferait croire, par sa teinte d'argent, à un voyage dans la lune, à travers un air vif, coupant, glacial comme l'acier, où rien ne se corrompt, pas même la mort ²⁹ ! »

26. *Voyage en Russie*, p. 290.

27. *Ibid.*, p. 349.

28. *Ibid.*, p. 351.

29. *Ibid.*, p. 112.

La description qui suit l'axe horizontal de la fuite dans l'espace est traversée et dynamisée par un axe vertical, qui par l'entremise de la lune, conduit au ciel ; de plus, la blancheur, équivalent plastique du silence, qui porte ici la majeure partie du symbolisme, possède une connotation spirituelle évidente : elle nie les formes et les couleurs, elle est ascèse morale et pureté absolue. La blancheur de la neige est associée à la lumière, tout d'abord celle de l'aurore boréale qui « éteint les étoiles par ses irradiations phosphorescentes ³⁰ », mais surtout celle de la lune, dont l'image céleste accompagne de très nombreuses descriptions des espaces enneigés, désertés et d'une infinie blancheur, et qu'on retrouvera dans *Spirite* sous le même aspect.

« Plus l'élément est anti-terrestre, plus la neige s'en approche », écrivait G. Durand ³¹. Car même si le mouvement de la neige est un mouvement de chute, c'est-à-dire le contraire d'une valorisation, la matière apporte avec elle des morceaux de ciel, et surtout, la rêverie aérienne, déclenchée par l'immensité, la blancheur et la luminosité de la neige, est sublimante. G. Bachelard a pu ainsi dire que « c'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur ³² ». De matière poétique, la neige est devenue concept dialectique teinté de religiosité ; elle commence même à se parer des signes d'une anti-matière. Le poète se délivre ainsi des symboles de la pétrification pour s'adonner au mouvement d'une imagination ascensionnelle qui aspire à un au-delà transcendantal, celui-là même qui sera représenté dans *Spirite*. Le jeu des synesthésies autour des signifiants neige et glace nous fournit une clé définitive pour la compréhension du sens dans le *Voyage en Russie*. Les concepts de pérennité formelle et de spiritualité qu'ils véhiculent illustrent la fracture qui existe dans l'imaginaire de Gautier entre son goût des formes sensibles, solides et inaltérables, isolées hors du temps, et un symbolisme céleste hors du monde, où le mouvement prime la substance. L'hiver est le lieu des contradictions signifiantes.

Cependant la poésie, matière alchimique, est susceptible de procéder à la réunion des idéaux antithétiques, celui de la beauté solide et de l'idéal cosmologique, qui néanmoins signifient tous deux un refus, refus du temps et de l'espace humains, avec une pré-

30. *Ibid.*, p. 147.

31. G. Durand, « Psychanalyse de la neige », *Mercur de France*, Paris, août 1953, p. 630.

32. G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, J. Corti, 1943, p. 78.

éminence finale de l'esprit sur la matière, comme en témoigne cette comparaison qui s'engage sur une image sensuelle et s'accomplit dans une vision céleste évoquant ce qui sera plus tard l'extramonde de *Spirite* :

« Nous avons pour la neige une passion bizarre, et rien ne nous plaît comme cette poudre de riz glacée qui blanchit la face brune de la terre. Cette blancheur virginale, immaculée, où scintillent des micras comme dans le marbre de Paros, nous paraît préférable aux teintes les plus riches, et quand nous foulons une route couverte de neige, il nous semble marcher sur le sable d'argent de la voie lactée ³³. »

Enfin, on note que le départ de Gautier de Russie correspond à la disparition de la neige dans la débâcle de la Neva. Avec elle prend fin la fascination de l'écrivain pour l'hiver russe. C'est la Russie tout entière qui perd sa beauté et sa poésie, et sa spiritualité même qui se défait dans un désastreux prélude au printemps. Le mouvement quotidien, mouvement horizontal, reprend le pas sur l'immobilité glacée qui permettait d'accéder au mouvement vertical de la spiritualité et de la sublimation, et les bruits de la vie vulgaire sur le grand silence du Nord. Ainsi se conclut la poétique de l'hiver dans le *Voyage en Russie*, au milieu d'« un vaste marécage de boue liquide ³⁴ », à l'« horizon de terrains noirs et détremés ³⁵ » dans lequel sombre l'idéal de solidité des éléments ; et la neige, çà et là, n'est plus la matière souveraine d'une blancheur universelle, mais ressemble pour le poète désenchanté à « des lambeaux de papier mal arrachés ³⁶ ».

La neige, matière susceptible de pétrification et de dématérialisation, est donc apte à faire évoluer et à renouveler le système poétique de Gautier. Dans *Spirite*, la neige compose un ailleurs hors du monde réel, où l'imagination poétique détache l'être de ses contraintes matérielles et temporelles. *Spirite* puise bien évidemment au vivier de souvenirs du *Voyage en Russie* dont elle a intégré les acquis formels et sémantiques. C'est une œuvre de restitution des perceptions russes et de leurs prolongements spirituels ³⁷, enrichis par les procédés narratifs de la fiction.

33. *Voyage en Russie*, p. 357.

34. *Ibid.*, p. 344.

35. *Ibid.*, p. 345.

36. *Ibid.*, p. 345.

37. On observe une fois de plus dans l'œuvre de Gautier les profondes correspondances qui unissent récits de voyage et récits romanesques : les voyages en Espagne, en Italie ou en Orient ont nourri l'œuvre en prose de Gautier, tout comme son œuvre poétique. Par exemple, le voyage en Algérie inspirera une série de poèmes (*Le Lion de l'Atlas*, *Le Bédouin et la mer*), un drame : *La Juive de Constantine* ; le voyage en

Gautier écrivit *Spirite, nouvelle fantastique* en 1865 ; si le *Voyage en Russie* fut son dernier grand récit de voyage, *Spirite* fut sa dernière grande nouvelle, l'aboutissement dialectique de toute son œuvre en prose. Participant pleinement de l'élaboration d'une fiction à la Swedenborg, la poétique hivernale de *Spirite* n'est certes pas neutre : en tant que composante spatiale, la neige organise le décor naturel dans lequel évoluent et agissent les personnages, mais surtout elle agit activement sur ces personnages qu'elle révèle à eux-mêmes ; en tant que signe, elle offre au texte la multiplicité de ses implications symboliques telles qu'elles ont été élaborées dans le récit de voyage (froideur, blancheur et lumière sont ainsi des leit-motifs qui accompagnent chaque apparition de l'Esprit). En tant que composante narrative, elle porte le fantastique, et signifie aussi l'expression d'un désir inassouvi, que ce soit celui du protagoniste principal ou du narrateur, qui bien souvent se confondent dans la figure romantique de Guy de Malivert : jeune homme beau et riche, amateur de voyages, épris de beauté, déçu par le réel et en attente de l'idéal, écrivain secret, il représente une somme des héros de Gautier. La nouvelle, qui pose comme postulat de départ la fracture entre le réel et l'idéal, propose un parcours à la fois esthétique et spirituel, qui va dans le sens d'un détachement total des formes terrestres ; matérialisation, dématérialisation puis ascension sont les trois étapes d'un processus qui aboutit à l'« extramonde » de *Spirite*, dont la Grèce constitue paradoxalement le seuil. C'est en effet à partir de la Grèce qu'auront lieu la fusion des sexes et la fusion de l'androgyné constitué par le solaire Malivert et la lunaire *Spirite* dans le cosmos.

La poétique de l'hiver dans le *Voyage en Russie* et *Spirite* est dès lors susceptible de se résumer au moyen d'un axe Nord/Sud, qu'on préférera à l'axe traditionnel Orient/Occident (l'Orient n'étant d'ailleurs en rien une notion géographique, sinon la Russie en ferait partie). Dans les récits ou poésies qui précèdent le *Voyage en Russie*, le Sud est bien évidemment privilégié aux dépens d'un Nord encore méconnu. L'ascèse des paysages nordiques et leur intemporalité semble d'ailleurs en profonde divergence avec la flamboyance des cieux méditerranéens (qui définissent l'Orient de Gautier et de ses contemporains), avec leurs manifestations exo-

Espagne est à l'origine d'un roman : *Militona* ; le voyage en Italie inspirera une série de poèmes dont *les Variations sur le carnaval de Venise*. Inversement, on peut penser que l'imaginaire géographique développé dans l'œuvre en prose ou en vers n'a pas été sans influencer la vision onirique qu'on trouve dans les récits de voyage.

tiques dans l'espace et dans le temps. La première fonction du Sud, communément admise, est une fonction de dépaysement : exotisme littéraire dans les récits de voyage, décor pittoresque des romans et nouvelles. Mais les liens entre Gautier et le Sud réel restent superficiels ; car le Sud est avant tout la patrie mythique, originelle, investie par l'imaginaire, un refuge que l'on pourrait qualifier de « maternel ». S'y oppose alors, à première vue, le Nord et sa dimension cosmologique incarnée par les vertus toutes spirituelles de la neige, qui inaugure dans le même temps une nouvelle plasticité dans l'œuvre de Gautier. Une fois encore, le Nord réel importe peu à celui qui « quêtait des images et les transformait en images ³⁸ ».

Le lien entre le Nord et le Sud n'est cependant pas encore noué par le récit de voyage, même si nous pouvons déceler les prémices d'une association apparemment paradoxale dans la découverte qui est faite d'une chaleur intérieure voluptueuse ressentie au milieu du froid, concept repris dans *Spirite* pour procéder à la rencontre entre Malivert et l'Esprit.

C'est *Spirite* qui, redonnant tout son sens à la notion de voyage comme parcours faisant accéder à un ailleurs sublimé, va établir à l'aide d'un réseau complexe de correspondances l'unité entre le Nord et le Sud, selon un autre axe qui s'articule autour d'une nouvelle manifestation des éléments : la lumière. Commune au soleil et à la neige, la lumière défait l'antinomie froid/chaleur ou mort/vie. En effet, les images de mort du *Voyage en Russie* puis de *Spirite* ne sont qu'une première étape de la « dynamique onirique » de Gautier : elles lui permettent une nouvelle perception du monde, perception positive, car le Nord dispense beauté et spiritualité et introduit la possibilité d'une vie nouvelle ; aux images de l'ensevelissement succèdent toujours les images de vol qui, parties des images de chevaux et de patineurs, atteindront dans *Spirite* à la sublimation. Puis la rêverie aérienne se poursuit en Grèce, autour des images lumineuses qu'inspire ce pays au poète, dans une union symbolique de la neige et du feu portée par des images bipolaires telles que « Apollon gelé », « fondre le soleil », « fraîcheur de la flamme » ou « chaude blancheur ».

L'exotisme oriental dans l'espace qui suit l'axe horizontal du voyage, l'exotisme dans le temps selon l'axe également horizontal du retour au passé, l'ailleurs primitif et barbare des attaches terriennes et maternelles, trouve alors sa complémentarité dans l'axe

38. R. Bellet, « Théophile Gautier, journaliste littéraire de l'image », *Europe*, Paris, mai 1979, p. 90.

vertical de la transcendance et de l'ascension qui est l'indice d'un Nord où l'espace est infini et le temps arrêté. L'obsession mortifère et les images horizontales du linceul sont dépassées pour devenir conditions de résurrection spirituelle, quand le Sud signifiait ressourcement pour le poète et l'artiste. Et c'est parce que la Grèce est un « Orient septentrionalisé » qui porte de façon inattendue la double marque du Nord et du Sud mais aussi de la verticalité et de l'horizontalité, qu'elle se situe sur le chemin de l'extramonde et qu'elle en est le passage obligé. Unifiant la dialectique de la neige et du soleil, elle fait de la poétique de l'hiver une forme aboutie, définitive dans l'œuvre de Gautier, de la rêverie compensatoire. Le finale de *Spirite*, qui substitue au thème du narcissisme souffrant le mythe bienfaisant de l'androgynie, illustre parfaitement le motif du voyage comme initiation, et la nature du récit de voyage comme texte initiatique. Prolongé par *Spirite*, le *Voyage en Russie* répond ainsi, à sa manière toute poétique et néo-romantique, à une fonction primordiale du récit de voyage, qui est de reconstruire une image de soi à partir de celle d'autrui.

*Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3,
Département d'études slaves*