



**HAL**  
open science

# CONSTANTINOPLE DE THÉOPHILE GAUTIER ET EDMONDO DE AMICIS OU LA VILLE INEFFABLE

Armelle Girinon

► **To cite this version:**

Armelle Girinon. CONSTANTINOPLE DE THÉOPHILE GAUTIER ET EDMONDO DE AMICIS OU LA VILLE INEFFABLE. *Viatica*, 2017, DONNER À VOIR ET À COMPRENDRE, 4. hal-02070365

**HAL Id: hal-02070365**

**<https://hal.science/hal-02070365>**

Submitted on 17 Mar 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# CONSTANTINOPLE DE THÉOPHILE GAUTIER ET EDMONDO DE AMICISOU LA VILLE INEFFABLE

Armelle GIRINON

Si les travaux ayant trait aux « turqueries » littéraires, théâtrales et iconographiques n'ont de cesse de prendre de l'ampleur ces dernières années, l'attrait pour la Turquie / l'Empire ottoman et plus précisément pour Istanbul / Constantinople de la part d'artistes et d'écrivains-voyageurs n'est en aucun cas un phénomène nouveau. Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, la vogue des « turqueries » littéraires et artistiques se répand en Europe et elle devient un élément signifiant du paysage culturel aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle s'impose la vogue des « Turqueries ». C'est l'époque où s'animent les sultanes de Boucher, les pachas de Fragonard et les mascarades de Joseph-Marie Vien, mode à laquelle participent aussi bien la traduction des *Mille et une Nuits* par Antoine Galland (1704), les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) ou *L'enlèvement au sérail* de Mozart (1782). S'il s'agit là encore d'un Orient fort improbable, le séjour d'artistes occidentaux à Constantinople vient l'enrichir de visions plausibles qui sont le fondement d'un engouement durable<sup>1</sup>.

Dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la mise en place de nouveaux axes de communication témoigne de l'intérêt croissant des Français et des habitants de la péninsule italienne pour la capitale de l'Empire ottoman. Des « liaisons régulières par vapeurs ou steamers furent établies entre Naples et Istanbul en 1833 [...] puis entre Istanbul et Beyrouth, Alexandrie, Marseille par les Messageries françaises, Trieste par la Lloyd autrichienne<sup>2</sup>... ». La place de choix qu'occupe Constantinople dans les relations des voyageurs reflète le vif intérêt des Européens pour cette ville. En effet, « la première destination "exotique" des voyageurs était le Levant, l'Orient proche où Constantinople constituait une étape obligée sinon le but de la visite<sup>3</sup> ». Ces séjours qui se multiplient de manière exponentielle au XIX<sup>e</sup> siècle donnent lieu à une série de récits qui inondent littéralement la scène européenne si bien qu'Umberto Eco dans son « Introduction » à la dernière édition de *Costantinopoli* d'Edmondo De Amicis parle du voyage à Istanbul comme d'un genre littéraire<sup>4</sup> à part entière. Lorsque Théophile Gautier et l'écrivain-journaliste Edmondo De Amicis décident de coucher sur le papier leurs impressions de voyage à Constantinople, leur démarche s'inscrit donc dans une mode littéraire très répandue. La mise en récit de la ville de la part des deux auteurs peut même paraître risquée étant donné la multitude de récits sur Constantinople circulant à cette époque en France et en Italie<sup>5</sup>.

Parmi la profusion d'ouvrages publiés à ce sujet, les deux textes que nous avons choisis sont considérés comme des pièces maîtresses de l'histoire littéraire du voyage dans la ville phare de l'Orient. Preuves en sont les nombreuses rééditions de ces deux volumes et la critique récente faite par Orhan Pamuk dans son livre intitulé *Istanbul. Souvenirs d'une ville*. Le Nobel turc dédie un chapitre au *Constantinople* de Gautier et il va même jusqu'à décrire *Costantinopoli* de De Amicis comme le meilleur texte écrit sur sa ville au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Outre la réception très positive de ces ouvrages et le fait qu'ils fonctionnent comme deux balises incontournables dans l'histoire littéraire du voyage à Istanbul, l'étude comparée des récits est motivée par plusieurs similitudes. Les deux livres sont le fruit d'une mission de reporter<sup>7</sup> : Gautier et De Amicis établissent des contrats avec des éditeurs et des directeurs de journaux avant le départ pour vendre leurs mises en récit de la ville. L'écriture est donc prévue en amont du voyage et elle est motivée par l'essor du reportage viatique ; la ville de Constantinople est une source d'inspiration programmée et les parcours des voyageurs sont conditionnés par l'exigence descriptive. De plus, outre l'exploitation récurrente du texte de Gautier de la part de De Amicis - plusieurs paragraphes de l'auteur français sont paraphrasés par l'écrivain d'Oneglia - la macrostructure des deux livres est semblable. Les deux livres, entièrement dédiés à la capitale de l'Empire ottoman<sup>8</sup>, sont scandés par des chapitres qui se présentent comme des étapes potentielles d'une promenade urbaine et s'articulent autour de thèmes communs : des quartiers, aux monuments, aux espaces publics qu'ils choisissent de décrire, aux figures immanquables dont ils brossent les portraits, aux anecdotes qu'ils rapportent, les motifs qui émaillent le texte déamicisien sont les mêmes que ceux décrits par Gautier vingt-cinq ans plus tôt. La force du lien intertextuel entre ces deux relations est donc manifeste. Le choix du pittoresque et la quête de l'authenticité exotique de la ville caractérisent du reste les deux relations et contribuent également à leur rapprochement.

Nous savons que Gautier arrive à Constantinople en juin 1852 et qu'il séjourne dans la ville un peu plus de deux mois<sup>9</sup>. Son récit

reprend en partie les différents épisodes du feuilleton envoyé au journal *La Presse* pour financer son voyage et est publié quelques mois après son retour. De Amicis, lui, ne s'arrête que quelques jours dans la ville puisqu'il part de Gênes le 18 septembre 1874 et revient à Turin deux semaines plus tard, le 4 octobre. Le contrat établi avec Emilio Treves<sup>10</sup> prévoyait le rendu d'un court récit avant le 15 juin 1875 ; la relation éditée en deux volumes ne voit cependant le jour qu'en mai et décembre 1877<sup>11</sup>.

Les deux auteurs soulignent à plusieurs reprises leur objectif : proposer une description fidèle de la ville dans ce qu'elle a d'exotique et de dépaysant. La description de leurs séjours donne à voir cet espace urbain à un lecteur européen qui n'aurait pas la possibilité de s'y rendre. Aussi, leurs textes se veulent didactiques et divertissants. Les deux écrivains-voyageurs, malgré la courte durée de leurs séjours, leur non-maîtrise de la langue et des codes culturels locaux, guident leurs lecteurs à travers les rues de la capitale. La lecture a valeur de promenade urbaine et le lecteur doit pouvoir, au fil des pages, se figurer la ville et ses habitants. Cet objectif est perceptible dès la préface chez Gautier : « Mais terminons là cette courte préface [...] et mettons-nous en route sans plus tarder<sup>12</sup>. » Ce « nous » inclut le lecteur qui doit dès lors suivre Gautier dans son périple. De Amicis aussi met sur le même plan lecture de la relation de voyage et déplacement dans la ville dès le début de *Costantinopoli*. Lorsqu'il évoque par exemple son arrivée à l'hôtel, il emploie la phrase suivante : « Et maintenant, que les lecteurs viennent avec moi à l'hôtel pour respirer un peu<sup>13</sup>. » La lecture devient déplacement et la découverte du texte se confond progressivement avec la pratique de l'espace urbain.

L'hypothèse de départ de cet article est que le statut de Gautier et De Amicis - deux écrivains-voyageurs occidentaux de passage à Constantinople - constitue un obstacle quant à la pratique et à la représentation de la ville. La présente recherche entend donc questionner l'éventuel décalage entre les modalités des séjours de Gautier et De Amicis dans la ville orientale, et la mission représentative dont ils s'investissent : proposer une description référentielle de Constantinople dans ce qu'elle a de « caractéristique ».

Cette hypothèse invite au questionnement des limites et des biais éventuels - culturels et concrets - susceptibles d'influencer la pratique de l'espace de la part des deux voyageurs et la manière dont ils transparaissent dans les textes. Si parcours biaisés il y a, quels types de descriptions géographiques peuvent en découler ? L'écrivain peut-il pallier les limites du voyageur ? Quels sont les processus littéraires mis en place par Gautier et De Amicis pour atteindre l'objectif revendiqué ?

Il s'agira donc de dresser une typologie des principales entraves à la pénétration de l'espace urbain à travers une lecture comparée des deux relations de voyage. Cette étape de repérage d'indices textuels révélant les difficultés des voyageurs invite d'emblée au questionnement des procédés littéraires mis en œuvre par les auteurs pour contourner les obstacles à la mise en récit de leurs séjours. Ces deux pistes de réflexion portent sur les limites inhérentes au statut des deux voyageurs quant à leur pratique urbaine et aux expédients littéraires qui permettent de dépasser ces limites. On se doit cependant d'envisager ces limites pratiques non seulement comme inhibitrices mais aussi comme productrices en termes d'écriture, aussi nous concentrerons-nous en dernier lieu sur les éléments du récit pouvant être considérés comme le fruit de la limite viatique.

## ***Des obstacles à la pratique et à la connaissance de l'espace urbain***

### **Difficultés inhérentes à la ville**

La difficulté à découvrir Constantinople et à se familiariser avec l'espace urbain semble être en partie inhérente à la ville. La toponymie va toujours de pair avec l'image que l'on se fait de l'espace nommé puisque la terminologie reflète la métagéographie<sup>14</sup> qui conditionne notre approche et notre connaissance d'un lieu. Il est clair que les figurations mentales de la ville aux « mille et un noms<sup>15</sup> » ne devaient pas être très uniformes si l'on en croit la multitude de toponymes qui l'ont désignée au fil des siècles et qui étaient souvent utilisés en même temps<sup>16</sup>. Cette fluctuation toponymique se répercute directement dans les récits et engendre des différences quant à la géographie mentale de nos deux voyageurs. Si, pour De Amicis, Constantinople désigne le regroupement de trois villes<sup>17</sup>, Stamboul (la ville turque), Galata et Pera (les villes franques qui n'en forment qu'une), et la ville de Scutari qui se situe sur la rive asiatique, pour Gautier, le terme de Constantinople à proprement parler désigne Stamboul<sup>18</sup>. Ce flottement terminologique est à mettre directement en lien avec la topographie assez singulière de Constantinople. Le Bosphore, la Corne d'Or, les nombreuses collines et l'emplacement de Scutari - qui se situe sur la rive asiatique - peuvent désorienter le voyageur.

D'après Silvia Ronchey, la perte d'orientation à Constantinople est évidente dans les récits des voyageurs à partir du XVI<sup>e</sup> siècle : « Le cosmos urbain, parfaitement lisible, la topographie éloquente dont Crisolora célèbre la "structure", l'ordre interne inimitable jusqu'à la fin de l'empire, [...] devient, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, un chaos inintelligible<sup>19</sup>. » La difficulté à se repérer dans l'espace est exprimée à plusieurs reprises par nos deux auteurs. Gautier parle de « dédale anonyme » et lorsque De Amicis décrit son arrivée par bateau dans l'embouchure du Bosphore, il donne plusieurs indications à son lecteur pour lui permettre de s'orienter.

Mais il est impossible de bien comprendre la description de l'entrée dans Constantinople, si on n'a pas bien claire à l'esprit la configuration de la ville. Que le lecteur suppose d'avoir devant lui l'embouchure du Bosphore, le bras de mer qui sépare l'Asie de l'Europe et relie la mer de Marmara à la mer Noire. Ainsi, il a la rive asiatique à sa droite et la rive européenne à sa gauche ; ici l'ancienne Thrace, là l'ancienne Anatolie<sup>20</sup>.

Si la description type « parcours<sup>21</sup> » (description d'un lieu qui suppose le mouvement) est très présente dans tout le récit, elle est presque systématiquement précédée par des indications type « carte » (description immobile de la disposition d'un lieu) à tel point que celles-ci semblent indispensables au parcours. Cette tendance n'est pas propre à l'auteur, elle est du moins présentée par De Amicis comme une contrainte qu'impose la topographie du lieu. C'est parce qu'il est particulièrement difficile de saisir la configuration de la ville de Constantinople, que l'écrivain-voyageur prend cette précaution, afin de ne pas perdre son lecteur.

L'espace urbain est du reste présenté comme un espace compartimenté à l'extrême qui, d'après nos auteurs, n'ouvre pas toutes ses portes aux voyageurs occidentaux. Les possibles qu'offre le lieu paraissent en effet concentrés dans les quartiers francs de Constantinople<sup>22</sup>.

## Des biais pratiques et représentatifs

Le sentiment d'étrangeté et d'altérité, qui motive en partie la mise en récit des voyages<sup>23</sup>, représente une limite indéniable en ce qui concerne les parcours, puisque la distance qui sépare l'univers de référence de Gautier et De Amicis et les quartiers turcs, est à l'origine d'un malaise qui conditionne les itinéraires effectués. Ce sentiment ressort nettement lorsque les écrivains décrivent les chiens qui errent dans les rues de la ville - véritables protagonistes du paysage urbain. Ils sont, chez nos deux auteurs, présentés comme des gardiens de la ville en mesure de repérer si les gens qui parcourent l'espace sont étrangers ou non. Ces passages sont assez comiques et soulignent la difficulté de l'Européen méfiant à pratiquer l'ensemble de l'espace urbain de manière sereine :

Au bout d'un moment, on commence à ne plus voir ni visages, ni habits francs ; puis les petites maisons à l'européenne disparaissent ; puis le pavé, puis les enseignes des boutiques [...] et plus on avance, plus les chiens vous regardent de travers, plus les jeunes garnements turcs fixent sur vous leur regard hardi, plus les femmes du peuple se cachent le visage avec soin, jusqu'à ce qu'on se trouve en pleine barbarie asiatique ; la promenade de deux heures semble alors avoir duré deux jours.<sup>24</sup>

Les chiens grommelaient bien un peu à mon passage, me sentant Français et nouvellement débarqué, mais ils s'apaisaient à quelque mot que mon ami leur disait en turc et me laissaient aller sans attenter à mes mollets [...]<sup>25</sup>.

Le parcours effectué par De Amicis le long des anciennes murailles de la ville - qui reprend un parcours proposé par Gautier<sup>26</sup> vingt ans auparavant - éloigne le voyageur des sentiers touristiques, ce qui explique le comportement des chiens qui le « regardent de travers ». Cette anecdote qui semble, elle aussi, reprise directement à Gautier<sup>27</sup>, accentue le sentiment d'insécurité exprimé par les écrivains-voyageurs. La répétition de l'adverbe « puis » qui précède systématiquement la disparition d'un repère européen et de l'adverbe « plus » qui annonce l'apparition des caractéristiques négatives de la population turque - et des chiens autochtones - marquent l'éloignement progressif de De Amicis des quartiers levantins. Ces deux séries d'accumulation se concluent par l'image du voyageur plongé et comme perdu « en pleine barbarie asiatique ». De Amicis veut faire part d'un fossé - spatial et culturel - entre les quartiers « occidentalisés » et les quartiers turcs, nous sommes face à une mise à distance opérée par l'écriture ; la confrontation avec un univers si différent est ainsi présentée comme éprouvante pour le voyageur.

L'impossibilité de parcourir l'ensemble de la ville et notamment les quartiers turcs en toute tranquillité incite les voyageurs à rester le plus souvent possible dans les quartiers levantins et à fréquenter les Européens de Constantinople. Cette tendance est bien perceptible dans l'extrait où De Amicis décrit le retour de sa promenade le long des murailles de la ville :

Je retrouve mes forces, mes pensées deviennent plus sereines, je presse le pas, j'arrive au port, je passe le pont, et voilà, devant la porte éclairée du premier café de Galata, Yunk, Rosasco, Santoro, toute ma petite Italie qui vient à ma rencontre, le visage souriant et les mains tendues... et j'avale une bouffée d'air si longue et si profonde que jamais les poumons d'un galant homme n'en ont avalé de semblable<sup>28</sup>.

Le style paratactique avec lequel s'ouvre la première phrase donne l'impression que De Amicis revient progressivement à la vie et à la raison après avoir couru un grand danger. Le galant homme européen semble fuir à grandes enjambées les quartiers barbares qu'il vient de visiter pour replonger dans un univers italien. La conjonction de coordination « et » suivie de l'adverbe « voilà » qui souligne l'opposition entre les deux parties de la phrase et le choix de l'adjectif « éclairée » contribuent à présenter Galata comme un refuge pour l'étranger de passage dans la ville et accentuent la distance Galata / quartiers turcs qui se transforme

progressivement en opposition danger / sécurité et, logiquement, en opposition peur / soulagement. Cette distinction détermine sa vision de l'espace urbain, le choix de ses parcours et, par corrélation, ses représentations de la ville.

Cette altérité comme limite est donc bien perceptible dans les causes et les modalités des parcours qu'ils effectuent. En effet, ceux-ci sont très souvent balisés par les lieux où vivent les Européens de Constantinople. Ils décident de loger dans des hôtels créés pour accueillir les touristes occidentaux ou des auberges qui ne sont pas tenues par des Turcs. De cette manière, ils sont entourés de drogmans<sup>29</sup> qui se proposent de les guider dans la ville et de leur faire office d'interprètes. C'est souvent en présence de ces derniers<sup>30</sup> que nos deux écrivains-voyageurs se « risquent<sup>31</sup> » à visiter les quartiers peu fréquentés par les Occidentaux. Sur place, ils côtoient leurs compatriotes, ils fréquentent des Européens grâce aux recommandations que leur ont fournies des amis français ou italiens ayant effectué le voyage avant eux. Les parcours, les visites et les rencontres sont donc fortement conditionnés par le seul fait d'être Occidentaux.

La barrière linguistique est elle aussi très présente puisque Gautier et De Amicis l'évoquent régulièrement<sup>32</sup>. L'ignorance de la langue turque empêche les écrivains-voyageurs de communiquer avec les locaux qu'ils rencontrent et cette incompréhension détermine la manière qu'ont les deux voyageurs de voir, de visiter et d'écrire la ville. Leur jugement est donc, avant tout, esthétique. De plus, la courte durée de leurs séjours ne leur permet pas de combler le fossé culturel et linguistique qui sépare leurs villes occidentales de la ville phare du Levant.

Les deux écrivains présentent cependant leurs récits pittoresques comme des bastions contre l'occidentalisation de la ville : Constantinople est précieuse ou merveilleuse dans ce qu'elle a de différent par rapport aux paysages et aux coutumes occidentales<sup>33</sup>. Il y a donc un écart considérable entre leur quête d'exotisme et leur pratique de l'espace urbain.

## **Le recours à l'intertextualité et à la « médiation picturale »<sup>34</sup>**

Malgré les limites auxquelles ils se confrontent, De Amicis et Gautier prétendent adopter une posture référentielle<sup>35</sup> au moment de la mise en récit ; mais comment décrire une ville dans ses détails les plus caractéristiques, lorsque la pratique de cette ville est, comme nous l'avons vu, limitée ? Le fossé qui existe entre pratique et représentation, entre difficulté à saisir, à dire et désir d'écriture, semble être comblé au moyen de deux procédés littéraires : le recours aux avant-textes et à l'art pictural.

### **L'intertextualité et le discours rapporté comme moyens pour poursuivre le récit et comme obstacles au discours référentiel**

Le concept d'intertextualité renvoie à la « conception de l'œuvre comme chambre d'échos plutôt que comme structure close<sup>36</sup> ».

Le récit de voyage, en dépit de sa forme référentielle, n'échappe pas à la règle. Alors même qu'il affirme refléter le réel dans une pure transparence, il fait appel aux médiations les plus diverses parmi lesquelles la « bibliothèque du voyageur » joue un rôle capital<sup>37</sup>.

L'insertion de passages narratifs de la part de De Amicis et Gautier est par exemple un moyen d'étoffer la description pure pour transmettre un savoir au lecteur et donner une certaine épaisseur au récit de voyage. Ce procédé d'écriture passe nécessairement par un recours au jeu intertextuel, qu'il soit avoué ou non. De Amicis et Gautier peuvent faire passer « la responsabilité du discours de savoir du côté de figures locales [...] qui renvoient au personnel obligé des voyages : l'hôte, le guide, le passant [...]<sup>38</sup>. » Ces figures interviennent et leur parole - rapportée au style direct, indirect ou indirect libre - fait référence à l'envers historique du monde observé. C'est par exemple le cas lorsqu'ils décrivent des monuments historiques de la ville.

Dans l'introduction du chapitre dédié à la mosquée Sainte-Sophie, De Amicis fait appel à une muse pour que celle-ci lui permette de relever le défi de la description<sup>39</sup>. La difficulté à décrire le monument qui semble, à première vue, ineffable va être en partie surmontée grâce au jeu intertextuel :

Après avoir fait en silence plusieurs tours dans la mosquée, nous laissâmes parler nos guides qui commencèrent par nous faire voir les chapelles placées sous les galeries et dépouillées de tout ornement, comme chaque partie de la basilique. Quelques-unes servent de trésoreries [...] les Turcs qui partent pour un long voyage ou qui craignent les voleurs y déposent leur argent et leurs objets précieux et les laissent pendant des années. D'autres, fermées par un mur, sont converties en infirmeries [...]<sup>40</sup>.

Cette basilique, devenue mosquée, porte en elle les traces de la conquête de la ville par les Turcs et est l'objet d'un long chapitre qui décrit son évolution dans le temps. À chaque étape du parcours, l'auteur rapporte le discours de savoir qui est émis par ses guides et précise l'origine et l'évolution de toutes les parties de la mosquée. Les explications que le voyageur prétend retranscrire

sont si nombreuses - nous n'en citons qu'un petit extrait - qu'elles sont certainement tirées d'avant-textes. De Amicis utilise le procédé du discours rapporté pour ne pas dévoiler l'opération d'intertextualité. Ainsi, cette stratégie permet à l'auteur de décrire cet objet qui lui semblait à première vue indicible et de ne pas altérer la dimension référentielle de son récit.

La contemplation de ruines et de traces historiques suscite aussi le recours à l'intertextualité. Leur incomplétude appelle un discours qui soit à même de les restituer dans leur intégralité. Christine Montalbetti écrit que les ruines ont une fonction métonymique et synecdotique<sup>41</sup>. Elles sont le résultat d'un événement historique (la cause) que l'écrivain se doit donc de reconstruire à travers son texte. Cette reconstruction implique le recours à un autre texte puisque l'explication ne peut être le fruit d'une expérience vécue et la posture du discours historique ne peut donc pas être référentielle. Gautier, par exemple, s'inspire assez largement du texte de Maxime Du Camp<sup>42</sup> intitulé *Souvenirs et paysages d'Orient* pour décrire les ruines des murailles de la ville :

Ce sont les antiques murailles de Constantin, tels que les assauts, le temps, les tremblements de terre, les ont faites ; dans leurs assises de briques et de pierre, on voit encore les brèches ouvertes par les catapultes, les balistes, les béliers et cette gigantesque coulevrine [...]. Ces murailles roussâtres, encombrées de la végétation des ruines qui s'écroulent lentement dans la solitude, et sur lesquels courent quelques lézards, voyaient, il y a quatre cents ans, ameutées à leurs pieds, les hordes de l'Asie, poussées par le terrible Mahomet II. Les corps des janissaires et des timariots roulaient [...]<sup>43</sup>.

Les remparts de Constantinople sont composés de deux rangs de murailles appuyées d'un fossé et soutenues par des tours presque carrées. Partout les lierres ont pris racines. Ils ont envahi la pierre qui, parfois, disparaît entièrement sous leurs panaches. Les murs s'en vont en ruine, chaque jour ils s'égrènent, et leurs fragments qui tombent mettent à découvert la retraite profonde de quelque lézard chatoyant. Les fossés où jadis roulèrent les corps des timariots [...]<sup>44</sup>.

Le lien intertextuel est flagrant : les deux auteurs mettent en évidence l'état délabré des ruines, ils mentionnent l'avancée de la végétation sur la pierre, ils remarquent la présence de lézards et tous deux utilisent le même terme technique de « timariot<sup>45</sup> » qui est associé, dans les deux cas, au même verbe de mouvement : « rouler ». Du reste, le passage qui suit dans le récit de Maxime Du Camp évoque lui aussi dans les grandes lignes la bataille qui détermina la prise de Constantinople par les troupes ottomanes conduites par Mehmet le Conquérant.

Si la bibliothèque du voyageur peut distordre la référence en s'interférant entre la plume et l'objet décrit, elle permet, parfois, comme dans ce cas précis, de trouver des solutions pour dépasser la difficulté à dire le réel. Cet expédient est justifié puisque le réel - le concret (la pierre) - appelle des précisions historiques, et place la bibliothèque du voyageur du côté des stratégies résolutive qui permettent de poursuivre l'entreprise descriptive.

## La peinture : un support pour la description référentielle

Malgré le renvoi indéniable à plusieurs avant-textes, les auteurs tentent de faire prévaloir la description de choses vues et vécues à Constantinople dans l'économie générale de leurs relations. Cette entreprise, d'après Gautier, pour être menée à bien, doit se situer à mi-chemin entre la peinture et l'écriture<sup>46</sup>.

Dans les deux récits, la tendance à transformer la description verbale en peinture réduit la distance susceptible de séparer l'écriture de l'objet visuel décrit. Il s'agit là d'une « manière de résoudre l'indicible en tissant une solution dans le langage qui dresse, dans le lieu de la figure, l'utopie d'une homogénéité entre l'écriture et l'espace<sup>47</sup> ». Cette tendance est flagrante notamment dans les descriptions des panoramas observés depuis le Bosphore ou dans les chapitres dédiés aux cafés turcs.

Les deux écrivains-voyageurs se posent en peintres pour mieux représenter la ville qu'ils sillonnent et pour esquiver la difficulté qu'ils ont à entrer en contact avec les habitants de Constantinople. Notons, en outre, que l'impression qu'ils souhaitent donner au lecteur d'une homogénéité entre le lieu décrit et leur moyen de description, l'écriture, est accentuée par la comparaison de l'espace urbain à une toile préétablie qui s'offrirait aux regards des voyageurs. Constantinople, dans un processus d'inversion, devient un ensemble de peintures et se met donc à imiter l'art. Les panoramas de la ville sont décrits comme des vues déjà peintes, les fameuses *vedute* qui circulaient au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>48</sup>. La distance entre l'écriture-peinture et son objet, la ville, est donc minimisée à l'extrême. Cette tendance est encore plus visible lorsque les scènes décrites semblent pré-encadrées par les éléments qui les entourent et constituer, de cette manière, des toiles « toutes faites » :

[...] parut Sa Hautesse le sultan Abdul-Medjid, se détachant en clair sur le fond sombre de la porte, dont le chambranle lui faisait comme un cadre.<sup>49</sup>

Ils ont tous quelque chose de bizarre, ils sont tous pittoresques ; chaque boutique constitue le cadre d'un tableau plein de couleurs [...] <sup>50</sup>.

Les récits de leurs séjours dans la ville se réfèrent souvent à des tableaux célèbres de peintres orientalistes. Ces tableaux font office d'images préétablies et c'est alors la ville qui, là aussi, par un processus d'inversion, se met à imiter l'art. Le public auquel s'adressent nos auteurs est un public bourgeois et cultivé et les nombreux clins d'œil aux peintres orientalistes servent, entre autres, de « signes mémoratifs <sup>51</sup> ». Le voyage fonctionne alors comme souvenirs de tableaux célèbres. Ces tableaux servent de support à la description en ce sens qu'ils permettent aux lecteurs cultivés de se figurer le réel. Ce procédé d'écriture - qui consiste à puiser dans un réservoir pictural orientaliste pour donner du poids à la véracité du récit - peut paraître aujourd'hui paradoxal <sup>52</sup> mais les références aux avant-textes comme aux « avant-toiles » garantissent, pour nos auteurs, un plus grand réalisme dans la représentation de Constantinople. Ainsi se confondent vision de Constantinople et commentaires de tableaux. La peinture devient substitut de l'écriture ; l'art et la réalité s'entrecroisent.

## De la ville mystérieuse à la ville divine

Si le recours à l'intertextualité, aux outils du peintre et à la médiation picturale permet à De Amicis et à Gautier de pallier partiellement leurs limites, ils ne parviennent pas à masquer totalement les difficultés qu'ils rencontrent ponctuellement pour saisir et corrélativement représenter la ville. Lorsque Christine Montalbetti définit et analyse les instruments spécifiques du texte référentiel à partir de l'exemple du récit de voyage, elle formule l'hypothèse de départ suivante :

[...] le texte référentiel de manière générale, et le récit de voyage en particulier, ne cessant de mettre en scène la difficulté à dire le réel, et de forger conjointement des stratégies qui lui permettent de se poursuivre, se construi[sen]t sur cette hésitation dynamique entre formulation des apories et principes de résolution <sup>53</sup>.

Nous avons jusqu'ici tenté de mettre en lumière les différents processus de résolution qui donnent aux auteurs la possibilité de dépasser, ou d'éluder un temps, ce qu'ils présentaient initialement comme des impasses viatiques et descriptives. Nous souhaitons désormais souligner et analyser la manière dont les « apories », la « difficulté à dire le réel » apparaissent dans le texte.

### De l'émerveillement...

Lorsque la réalité est décevante, ou ne suffit pas à l'élaboration d'un récit didactique et divertissant, l'écriture référentielle laisse place à « l'écriture personnelle, au pouvoir de l'imagination <sup>54</sup>. »

Chaque porte, chaque tour, chaque mosquée, chaque place rappelle un prodige, un massacre, un amour, un mystère, la prouesse d'un Padischah ou le caprice d'une Sultane ; tout a sa légende, et presque partout les objets proches et les perspectives lointaines, l'odeur de l'air et le silence, concourent à emporter hors de son siècle et de la ville, hors du temps présent et hors d'elle-même, l'imagination de l'étranger qui se plonge dans ces souvenirs ; si bien qu'il arrive souvent, à Stamboul, d'être surpris, comme soudainement réveillé, à l'étrange idée de devoir rentrer à l'hôtel <sup>55</sup>.

L'extrait, tiré d'un chapitre intitulé « *Memorie* », montre bien que tous les recoins de la ville, ou du moins l'ensemble des parcours effectués par les voyageurs occidentaux, sont balisés par les légendes. Les accumulations de substantifs qui désignent des lieux de plus en plus vastes, « porte », « tour », « mosquée », « place » précédés systématiquement de l'adverbe « chaque » semblent aboutir à l'emploi de l'adverbe « *tutto* » qui est lui aussi répété (il a ici le sens de « tout » et de « partout »). Toute la ville plonge donc les écrivains-voyageurs dans un état de rêverie chronique puisqu'ils sont ballotés entre la réalité et la magie de leurs lectures dont les « *memorie* » justement, les souvenirs, peuvent ressurgir à tout instant. Les auteurs intercalent donc régulièrement entre les passages purement référentiels et descriptifs, des épisodes où la réalité se dissipe progressivement pour plonger dans un univers comparable à celui des *Mille et Une Nuits*.

Faute de pouvoir franchir la frontière de la non-appartenance à la ville de Constantinople et faute de pouvoir rencontrer les habitants, ils franchissent la barrière du merveilleux. L'éloignement du réel et le recours aux contes et aux légendes fantastiques reflètent donc, à chaque fois, les limites de De Amicis et Gautier quant à la pratique et à la représentation de la ville de Constantinople. La tendance à puiser çà et là dans le registre merveilleux du conte, finit par transformer Constantinople en objet enveloppé de mystère ou en théâtre de magie. Le champ lexical lié à l'idée de mystère et d'enchantement est omniprésent dans tout le récit déamicisien. Il peut désigner un palais, une des trois villes qui composent Constantinople, le Bosphore, les villages qui longent ses rives ou, plus globalement, l'Orient. Cette idée de mystère se décline donc à plusieurs échelles et la magie dont il est le fruit se répand dans toute la ville <sup>56</sup>. La métamorphose de Constantinople qui se transforme, sous la plume de Gautier, en décor de

théâtre féerique, est présentée comme propice à l'apparition du merveilleux, de la magie. Les formules du type « panorama merveilleux<sup>57</sup> », « une physionomie orientale et féerique<sup>58</sup> », « la magie du spectacle<sup>59</sup> », rythment *Constantinople* d'un lyrisme qui traduit l'émerveillement euphorique du voyageur. Là encore, l'auteur fait appel aux images produites et figées par l'art pour décrire la nature de « ces toiles d'opéra faites pour la décoration de quelque féerie d'Orient<sup>60</sup> ».

L'enchantement qui s'opère chez nos deux écrivains-voyageurs passe aussi par une « poétique des sens<sup>61</sup> ». Le merveilleux naît souvent, en effet, d'une exaltation sensorielle inhabituelle :

[...] nous penchions nos têtes en arrière pour boire à plus grandes gorgées l'air plein de parfums, et nous laissions pendre une main dans l'eau ; les deux caïques volaient, de ça et de là fuyaient sous nos regards les kiosques, les palais, les jardins, les mosquées ; on avait l'impression d'être portés par le vent à travers un monde enchanté [...]<sup>62</sup>.

La sollicitation permanente des sens enivre en effet les voyageurs et participe de l'atmosphère irréelle qui plane au-dessus de leurs récits. Les sens se confondent, De Amicis et son ami le peintre Yunk boivent les parfums de la ville ; l'élément aquatique semble ne faire qu'un avec les éléments aériens (ils boivent l'air, ils volent sur l'eau) et de leur enivrement sensoriel naît la transformation de la ville qui les entoure en « un monde enchanté ».

Gautier aussi se dit enivré par les odeurs et les sons nouveaux qu'il découvre au fur et à mesure de son séjour :

Cet air, d'un charme bizarre, me faisait naître au cœur des nostalgies de pays inconnus, des tristesses et des joies inexplicables, des envies folles de m'abandonner aux ondulations enivrantes du rythme [...] toutes sortes d'images et de tableaux de rêves oubliés depuis longtemps s'ébauchaient lumineusement dans la vapeur d'un lointain bleuâtre ; je commençais à balancer ma tête d'une épaule à l'autre, cédant à la puissance d'incantation et d'évocation de cette musique si contrainte à nos habitudes et pourtant d'un effet si pénétrant<sup>63</sup>.

L'air musical le plonge dans un état de rêverie. Ses lectures exotiques passées ressurgissent et suscitent en lui un sentiment de nostalgie paradoxal, la joie et la peine s'emparent de lui, comme pour De Amicis, l'exaltation des sens se manifeste par l'amalgame d'éléments contraires. Si, chez l'auteur italien, le plaisir et l'enivrement se traduisent par une confusion des sens et des éléments aquatiques et aériens, Gautier souligne, quant à lui, la confusion de sentiments et d'émotions contradictoires et l'immersion dans un imaginaire aux contours flous. Le rythme et les sons qui ne lui sont pas familiers l'envoûtent et cet état second le plonge dans une magie tout exotique.

De cette manière, la dimension référentielle des textes ne disparaît pas totalement puisque la magie onirique est décrite comme quelque chose de vécu, de ressenti au moment du voyage suite à l'envoûtement que produisent sur eux les sons, les odeurs et les panoramas de la ville. La fonction du *topos* de la ville enivrante et féerique est donc double puisqu'elle se situe aussi bien du côté des causes que les écrivains-voyageurs convoquent pour justifier leur difficulté à dire la ville que du côté des subterfuges littéraires qui permettent de partir d'une situation prétendument réelle pour étoffer le récit et le faire basculer dans le merveilleux. La description d'une atmosphère féerique et le registre employé à cet effet, traduisent souvent l'échec de De Amicis et Gautier face à la mission dont ils s'étaient investis. Cependant, lorsque le caractère onirique de la réalité est décrit comme émanant directement de la capitale, il peut aussi justifier l'incapacité des écrivains à décrire une ville « enchantée » et « enchanteresse ». La difficulté à représenter la ville est exprimée à travers cette confusion progressive entre un espace réel, vécu et l'espace du conte, l'espace merveilleux qui envoûte les voyageurs et dissout progressivement la référentialité du discours. Cette « transgression des frontières qui distinguent de manière hermétique deux espaces, ou deux mondes, aux logiques incompatibles, marque ainsi le passage fantasmatique d'un univers à un autre, où le voyageur [...] dans l'abolition provisoire de la référence, arpente les espaces de la fable<sup>64</sup> ».

## ... à la sacralisation de la ville

La distorsion des schèmes référentiels s'opère donc dans la médiation qui interpose entre le voyageur et la ville un monde fictionnel, un voile onirique, magique ou merveilleux. Cette traduction de l'indicible trouve sa prolongation logique dans une autre forme d'expression : la récurrence du contraste entre le sublime « sans rival<sup>65</sup> », gloire du Créateur, et l'art de la créature, la mise en récit.

La théologie, tout comme l'épaisseur du discours théorique sur le sublime, n'entrent pas directement dans le point de mire de nos deux écrivains-voyageurs. Les expériences viatiques et les textes de De Amicis et Gautier sont loin de toute forme de religiosité, si ce n'est celle du beau. Il y a une tendance systématique, chez Gautier, à sacraliser le beau : « Le beau dans son essence absolue, c'est Dieu<sup>66</sup>. » On retrouve ce lien étroit entre le beau et le divin chez De Amicis dès les premières pages de *Costantinopoli* :

Voilà Constantinople ! Constantinople infinie, superbe, sublime ! Gloire à la création et à l'homme ! Je n'avais pas rêvé une pareille beauté ! Et maintenant, décris, misérable, profane par tes mots cette vision divine !<sup>67</sup>

La sublimité de la création tisse un lien entre la ville et le Créateur, c'est en ce sens que nous pouvons véritablement affirmer que De Amicis et Gautier voyagent en esthètes. Ils professent le culte du beau et leur poétique tend à faire revivre l'exaltation de la contemplation qui confine parfois avec le mysticisme esthétique. Lorsque Gautier décrit le spectacle qui s'offre à lui lors d'une nuit de Ramadan, il explique très clairement que si, d'ordinaire, « la réalité reste toujours en-dessous du rêve », la féerie qu'il observe est telle que « le rêve était dépassé par la réalité<sup>68</sup> ». Ce qu'ils contemplent se situe donc au-delà du rêve. Les auteurs se trouvent bel et bien face à une beauté divine : « Voilà Stamboul. Elle est divine<sup>69</sup>. »

[...] deux golfes, deux détroits, deux continents, trois mers, vingt villes, une myriade de coupes argentées et de flèches en or, une gloire de couleurs et de lumière, le doute naît alors : s'agit-il d'une vue de notre planète ou d'un astre jouissant d'une plus grande faveur divine<sup>70</sup> ?

Les sons qui se dégagent des instruments joués lors d'une cérémonie à laquelle assiste Gautier produisent une « mélodie d'une suavité vraiment céleste<sup>71</sup> ». Lorsqu'il décrit un derviche tourneur qu'il observe en pleine danse, il le compare au « jeune Nazaréen », « le plus beau des hommes [...] », et il précise : « [...] si dans l'extra-monde les âmes conservent l'apparence du visage humain, elles doivent assurément ressembler à ce jeune derviche tourneur<sup>72</sup>. » La quête de cette beauté sublime est une constante des textes de Gautier et De Amicis. Les voyageurs donnent l'impression d'être à la recherche d'une sensation presque mystique, ils veulent éprouver l'extase qui les dépasse et les ravit. L'hétérogénéité qui sépare leurs plumes de la réalité urbaine est donc accentuée par une sacralisation ponctuelle des espaces et des habitants observés et par l'évocation récurrente d'une forme de mysticisme intrinsèque à la ville.

Au cours des lectures, il est possible de constater que la fumée qui se dégage des pipes et des narghilés des habitants ainsi que la brume qui recouvre la ville ont comme un rôle d'intermédiaires entre la réalité visuelle tangible et le mystère inaccessible aux voyageurs. La fumée des narghilés surplombe les cafés et entoure les habitants en proie aux rêveries du kief<sup>73</sup>, une pratique abstraite pour nos voyageurs puisqu'elle est étrangère aux mœurs occidentales. Lorsque les voyageurs fixent leurs regards sur les habitants qui se délassent en fumant, il semble qu'ils cherchent à percer le mystère de la ville. Cette démarche se traduit par un jeu d'échos : le voyageur regarde l'habitant qui à son tour contemple cette part de mystère qui caractérise Constantinople.

La brume et la fumée se confondent au fil des pages et les deux textes les relient de sorte qu'ils finissent par ne faire qu'un. La fumée du tabac brûlé et la vapeur des eaux qui entourent la ville symbolisent visuellement et annoncent dans le récit la notion de mystère qui sépare nos deux voyageurs de la réalité profonde de la ville de Constantinople. La fumée et la brume sont donc directement révélatrices des limites de nos voyageurs (visuelles et culturelles) et elles en sont aussi l'expression en tant que symboles du mystère impénétrable de la ville.

L'écrivain-voyageur ne réussira pas, au cours de son périple, à percer ce mystère. Il finira donc par résumer la ville en une *veduta* où le mystère est là, indéchiffrable et séduisant mais présenté comme étant la clé de tout pour saisir la Turquie qui, par métonymie, désigne la ville - De Amicis n'ayant pas parcouru le pays : « Une maison en bois, un Turc assis, une très belle vue au loin, une grande lumière et un grand silence : voilà la Turquie<sup>74</sup>. »

Gautier conclut son récit en évoquant ses limites de voyageur français de passage dans la ville. Il précise que s'il avait prolongé son séjour, il n'aurait pas pu faire un meilleur portrait de Constantinople car « la vie est murée en Orient, les préjugés religieux et les habitudes s'opposent à ce qu'on y pénètre<sup>75</sup> ». La matérialisation symbolique des obstacles à l'entreprise référentielle va crescendo : de la fumée au brouillard dense au mur insurmontable. Le pas à franchir, d'après Gautier, pour aller au-delà de l'observation du pittoresque, consisterait à percer le mystère qui flotte dans les rues de la ville, mais Constantinople est murée et se veut insaisissable.

La levantinité des parcours de Gautier et De Amicis - qui est souvent mêlée à des sentiments de peur et d'oppression - tout comme la courte durée de leurs séjours, la barrière linguistique et la nécessité d'un guide ou d'un interprète sont autant d'obstacles aux promenades urbaines et aux rencontres qu'un voyageur peut faire lorsqu'il arrive dans une ville qu'il souhaite découvrir et qu'il prétend pouvoir décrire. La contradiction entre la pratique biaisée des voyageurs et l'objectif revendiqué par les écrivains au moment de la mise en récit - donner à voir au lecteur, de manière référentielle, l'ensemble de Constantinople dans ce qu'elle a

d'exotique - est en partie masquée par plusieurs expédients littéraires. Les intertextes donnent une épaisseur historique à la ville et peuvent laisser croire au lecteur que les voyageurs obtiennent certaines informations grâce à des rencontres effectuées sur place, ce qui donne l'illusion d'une réelle capacité de pénétration de l'espace urbain. L'utilisation des outils du peintre et la « médiation picturale » sont un autre procédé littéraire régulièrement utilisé par Gautier et De Amicis pour donner l'impression d'une homogénéité entre leur moyen (l'écriture) et leur objet (la ville vécue). Les auteurs se focalisent sur les aspects morphologique, visuel et plastique de Constantinople, aspects auxquels ils ont parfaitement accès. Leurs limites sont ainsi contournées à l'aide des pinceaux et des palettes de couleurs ; elles sont dissimulées derrière les toiles de grands peintres.

Même si ces stratégies masquent pour un temps les obstacles qui s'opposent à la pénétration et à la compréhension directe de l'espace urbain, leur difficulté à pénétrer et à saisir la ville ne peut être gommée à travers de simples expédients littéraires. Preuve en est le basculement récurrent du texte dans le registre merveilleux. L'expression du mystère et de la beauté supra-humaine de Constantinople, qui sont parfois présentés comme divins, traduit l'impossible confrontation immédiate entre le voyageur et la ville : or, de cette confrontation naît la description référentielle. Le merveilleux et le mystère, présentés comme inhérents à la ville, médiatisent la relation entre l'urbain et le voyageur. L'expression de l'impossible perception / pénétration / description de l'urbain finit donc par prévaloir dans les deux récits et c'est en ce sens qu'elle doit être considérée comme une source fructueuse en termes d'écriture. Ainsi, la ville demeure ineffable car le mystère qui la caractérise est impénétrable : « Ce mystère, qui d'abord occupe l'imagination, devient fatigant à la longue, lorsqu'on a reconnu qu'il n'y a pas d'espoir de le deviner<sup>76</sup>. »

---

1 Frédéric Hitzel, *Couleurs de la Corne d'Or. Peintres voyageurs à la Sublime Porte*, Paris, ACR Éditions, 2002, p. 6.

2 Alain Servantie, *Le Voyage à Istanbul. Byzance, Constantinople, Istanbul du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, p. 8.

3 *Ibid.*, p. 5.

4 Umberto Eco, « Istanbul, Una e Trina », dans Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, Turin, Einaudi, 2007, p. V.

5 Nombreux sont en effet les ouvrages qui accordent une place considérable à Constantinople : il est possible de citer en premier lieu les recueils de gravures de Thomas Allom, du comte de Choiseul-Gouffier, de Miss Pardoe et de Corneille de Bruyn qui mobilisent largement les *Promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore* de Charles Pertusier (1815), la *Description de l'Asie mineure* de Charles Texier (1839-1849), les *Lettres sur la Turquie* de J. H. A. Ubicini (qui font l'objet de plusieurs volumes publiés dès 1851), ainsi que l'*Itinéraire en Orient, descriptif, historique et archéologique* de Joanne et Isambert (1861). Outre ces ouvrages, il faut mentionner les *Souvenirs et paysages d'Orient* de Maxime Du Camp (1848), le *Voyage en Orient* de Nerval (1851) et le *Nouveau voyage en Orient* de Lamartine (1851) qui ont été lus par Gautier et ont contribué à sa décision de partir pour Constantinople. *Costantinopoli nel 1831* (1831), *Costantinopoli effigiata e descritta* (1840) et *Bellezze del Bosforo* (1841) d'Antonio Baratta ont - au moins partiellement - été exploités par De Amicis au moment de la rédaction de son récit. Pour de plus amples références concernant les relations italiennes traitant de Constantinople on peut se reporter au *Viaggio in Oriente* d'Attilio Brilli (Bologne, Il Mulino, 2009) et au *Romanzo di Costantinopoli* de Silvia Ronchey et Tommaso Braccini (Turin, Einaudi, 2010). Même si ces deux ouvrages écartent de nombreuses représentations littéraires italiennes de Constantinople, ils sont actuellement les plus fournis d'un point de vue bibliographique. Pour le domaine littéraire français, voir Hassan El Nouty, *Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès*, Paris, Nizet, 1958.

6 Orhan Pamuk, *Istanbul. Souvenirs d'une ville*, Paris, Gallimard, 2007. Le Nobel turc dédie en effet le chapitre vingt-quatre au *Constantinople* de Gautier qui est, selon lui, « après le *Costantinopoli* de l'écrivain italien Edmondo De Amicis, édité vingt-cinq ans plus tard à Milan, le meilleur de tous les livres sur Istanbul écrits au XIX<sup>e</sup> siècle. » (p. 272).

7 Théophile Gautier envoie une série de feuilletons à *La Presse* pour financer son voyage, feuilletons qui seront en partie repris dans les chapitres du livre. Edmondo De Amicis signe quant à lui un contrat avec le célèbre éditeur Emilio Treves prévoyant le rendu d'un récit d'une centaine de pages avant le 15 juin 1875. Les deux volumes ne voient cependant le jour qu'en mai et décembre 1877 - tous deux sont néanmoins précédés par plusieurs articles annonçant les meilleurs chapitres du livre dans différentes revues.

- 8 Les premières pages des récits traitent toutefois des voyages en mer que les deux auteurs ont fait pour rejoindre Constantinople.
- 9 Gautier a passé soixante-douze jours dans la ville, du 22 juin au 28 août 1852. Voir Théophile Gautier, *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, texte préfacé et annoté par Sarga Moussa, Paris, La Boîte à Documents, 1990, p. 313 : « Il y avait déjà soixante-douze jours que je me promenais dans Constantinople [...] ». Cette édition est celle que j'ai utilisée pour la présente recherche.
- 10 Célèbre éditeur et écrivain italien né à Trieste en 1834 et mort à Milan en 1916. Il créa la maison d'édition Treves, et publia notamment Giovanni Verga, Gabriele D'Annunzio, Grazia Deledda, Luigi Pirandello et Edmondo De Amicis.
- 11 Pour plus d'informations sur les différentes étapes de rédaction et de publication de l'ouvrage voir Bianca Danna, *Dal taccuino alla lanterna magica : De Amicis reporter e scrittore di viaggi*, Florence, Leo S. Olschki, 2000. Pour la présente recherche, j'utilise le texte de l'édition des frères Treves publiée à Milan en 1925.
- 12 Théophile Gautier, *Constantinople [...]*, *op. cit.*, p. 34. Cette phrase suit immédiatement un paragraphe où Gautier souligne l'importance de la pratique du voyage. Il est essentiel, selon lui, de parcourir la planète qu'il compare à un livre. Il faut que le voyageur s'immerge « dans [des] monde[s] nouveau[x] » pour connaître (« lire ») un peu plus « l'œuvre infinie » qui l'entoure. La mise en récit de ses parcours est donc un moyen, pour Gautier, de donner accès au livre / monde précédemment parcouru / lu.
- 13 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, Milan, Tip. Fratelli Treves, 1925, p. 59 : « *Ed ora i lettori vengano con me all'albergo a prendere un po' di respiro.* » (Je traduis).
- 14 La métagéographie, terme défini par Martin W. Lewis et Kären Wigen dans leur ouvrage intitulé *The Myth of Continents: A Critique of Metageography*, désigne l'ensemble des structures à travers lesquelles les individus et groupes d'individus ordonnent et organisent leur connaissance géographique du monde. L'affirmation selon laquelle la toponymie reflète la métagéographie d'un lieu donné est à replacer dans la lignée des derniers travaux de Philippe Pelletier. Le géographe français observe en effet les évolutions terminologiques et cartographiques pour comprendre quelles furent les évolutions de la métagéographie liée à l'Extrême-Orient. Voir *L'Extrême-Orient. L'invention d'une histoire et d'une géographie*, Paris, Gallimard, 2011.
- 15 Alain Servantie emploie cette expression pour parler d'Istanbul dans le sous-titre de son anthologie (voir *supra*) consacrée aux récits de voyage dans la ville : « *Voyage à la ville au mille et un noms du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle* ».
- 16 Alain Servantie, *Le Voyage à Istanbul*, *op. cit.*, p. 3-4.
- 17 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, *op. cit.*, p. 11-12 : « [...] *tre grandi città divise dal mare ma poste l'una in faccia all'altra, e la terza in faccia alle prime due* ». (« [...] trois grandes villes divisées par la mer mais situées l'une en face de l'autre, et la troisième en face des deux premières. » (Je traduis).
- 18 Théophile Gautier, *Constantinople [...]*, *op. cit.*, p. 88 : « La pointe du Sérail forme l'autre cap, et sur cette rive se déploie la ville de Constantinople proprement dite [...] la ville turque [...] ». »
- 19 Silvia Ronchey et Tommaso Braccini (dir.), *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*, Turin, Einaudi, 2010, p. xv : « [...] *gli europei smarriscono il senso di Bisanzio e della Polis, e nella Polis perdono, letteralmente, l'orientamento. Il kosmos urbano perfettamente leggibile, la pregnante topografia di cui Crisolora celebra la « struttura », l'ordine interno inconfondibile sino alla fine dell'impero, la lucente ragnatela di riferimenti alla storia sacra che offriva perspicui percorsi ai pellegrini trecenteschi tanto quanto ai suoi antichi abitanti, quel kosmos insieme politico e sacro diventa, a partire dal Settecento, un intellegibile caos.* » (Je traduis).
- 20 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, *op. cit.*, p. 10-11 : « *Ma è impossibile intender bene la descrizione dell'entrata in Costantinopoli, se non si ha chiara nella mente la configurazione della città. Supponga il lettore d'aver davanti a sé l'imboccatura del Bosforo, il braccio di mare che separa l'Asia dall'Europa e congiunge il mar di Marmara col mar Nero. Stando così s'ha la riva asiatica a destra e la riva europea a sinistra ; di qui l'antica Tracia, di là l'antica Anatolia.* » (Je traduis).

- 21 Nous reprenons cette distinction entre les descriptions type carte et les descriptions type parcours à Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. 1 : *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 175-180.
- 22 Cf. Théophile Gautier, *Constantinople [...]*, *op. cit.* : « Le logement qu'on m'avait préparé occupait le premier étage d'une maison située à l'extrémité d'une rue du quartier franc, le seul que les Européens puissent habiter. », p. 105.
- 23 Giuliano Luccheta, « Il mondo ottomano », in Aa. Vv., *L'Oriente. Storie di viaggiatori italiani*, Milan, Electa, 1985, p. 28-48.
- 24 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, *op. cit.*, p. 391-392 : « A un certo punto si cominciano a non veder più né faccie né abiti di franchi ; poi spariscono le casette all'europea ; poi il ciottolato, poi le insegne delle botteghe [...] e più si va innanzi, più i cani guardano torvo, più i monelli turchi fissano con l'occhio ardito, più le donne del volgo si nascondono la faccia con cura, fin che ci si trova in piena barbarie asiatica, e la passeggiata di due ore pare che sia stato un viaggio di due giorni. » (Je traduis).
- 25 Théophile Gautier, *Constantinople [...]*, *op. cit.*, p. 107.
- 26 Voir le chapitre XVIII intitulé « Les murailles de Constantinople », *Ibid.*, p. 200-208.
- 27 *Ibid.*, p. 200 : « À mesure que nous avançons, la solitude se faisait ; les chiens, plus sauvages, nous regardaient d'un œil hagard et nous suivaient en grommelant. »
- 28 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, *op. cit.*, p. 427 : « Le forze mi tornano, i pensieri si rasserenano, affretto il passo, arrivo al porto, passo il ponte, ed ecco dinanzi alla porta illuminata del primo caffè di Galata, Yunk, Rosasco, Santoro, tutta la mia piccola Italia che mi viene incontro col volto sorridente e colle mani tese... e tiro uno dei più lunghi e larghi respiri che abbiano mai tirato i polmoni d'un galantuomo. » (Je traduis).
- 29 Sarga Moussa, dans son livre intitulé *La Relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, 1995, consacre un chapitre à la figure du drogman (p. 13-26) et précise que ces interprètes sont largement dépréciés dans les récits de voyages en Orient : « L'incompétence attribuée au drogman va de pair avec sa dépréciation morale, reflétée dans sa laideur physique. Certaines descriptions vont jusqu'à le déshumaniser, ce qui est le moyen le plus radical de jeter le discrédit sur ses capacités linguistiques », p. 20. Cette tendance générale n'est cependant pas repérable chez nos auteurs puisque tous deux se déplacent aux côtés de drogman ou de guides de choix qui satisfont leurs attentes, ils parviennent ainsi à éviter les mauvais interprètes qui assaillent d'ordinaire les voyageurs à peine débarqués à Constantinople.
- 30 Gautier comme De Amicis présentent leurs guides comme des atouts indispensables. Voir par exemple la lettre à Louis de Cormenin du 5 juillet 1852 où Théophile Gautier décrit sa rencontre avec Oscar Marinitsch, un guide auprès duquel il avait été recommandé par Maxime Du Camp. L'allusion aux guides est récurrente dans les deux récits. Voir en guise d'exemples Théophile Gautier, *Constantinople [...]*, *op. cit.*, p. 101-102 et p. 200. Voir Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, *op. cit.*, p. 129.
- 31 L'idée de risque est récurrente : on la retrouve dès le début de *Constantinople* chez Gautier : « [...] j'avais bien envie de me risquer à franchir le pont de bateaux qui rejoint les deux rives, et d'aller *eis tin polin* [...] mais c'était vraiment là une entreprise hardie que le jour avancé déjà ne m'eût d'ailleurs pas laissé le temps d'accomplir. - Je rebroussai donc chemin, et je remontai le petit Champ-des-Morts pour regagner Péra » (p. 97).
- 32 Théophile Gautier, Lettre à Louis de Cormenin datée du 24 juin 1852. « Quant aux habitants, une fois qu'on a vu leur costume, c'est fini. Ils parlent des argots impénétrables. Il n'y a donc que des observations visuelles à faire. »
- 33 Voir à ce propos le chapitre que Sarga Moussa dédie à *Constantinople* de Gautier, « Constantinople de Gautier ou les enjeux de la distance esthétique », dans *La Relation orientale*, *op. cit.*, p. 199-222.
- 34 Je reprends ici une expression de Sarga Moussa. Voir Sarga Moussa, « La médiation picturale dans les récits de voyage de Théophile Gautier », participation à « L'Atelier du XIX<sup>e</sup> siècle » organisé par les Doctoriales de la SERD, journée d'études intitulée « L'écriture du voyage », 5 mai 2012.

35 Voir à ce propos Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997 et notamment l'introduction de son livre (p. 1-10) et le premier chapitre où la chercheuse définit la référentialité et dresse une typologie des « apories » qui découlent de « l'hétérogénéité des moyens de l'écriture et de l'objet qu'elle se propose de saisir. », p. 11. Voir également Christine Montalbetti, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque. Conflit de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa (dir.), Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, Centre de Recherche sur la littérature des Voyages (Sorbonne), 1998, p. 3. D'après la chercheuse, le texte référentiel « a pour nature de se constituer au plus près de l'émergence du réel, dans le désordre de son surgissement, dans la contingence d'une succession sans lien, dans la reproduction littérale [...] de sa pluralité fortuite. » Le texte référentiel se définit donc par opposition au texte fictionnel qui vise avant tout la vraisemblance et s'articule autour de règles qui permettent de suivre logiquement son cheminement et de le soumettre à une analyse.

36 Sophie Linon-Chipon, Sarga Moussa et Véronique Magri-Mourgues, « Préface », dans *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, op. cit., p. VII.

37 *Ibidem*.

38 Christine Montalbetti, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque. Conflit de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 13. Voir également Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 209-213.

39 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, op. cit., p. 237 : « *Ed ora, se anche un povero scrittore di viaggi può invocare una musa, io la invoco a mani giunte perché la mia mente si smarrisce « in faccia al nobile subbietto » e le grandi linee della basilica bizantina mi tremano dinanzi come un'immagine riflessa da un'acqua agitata.* » Je traduis : « À présent, si même un pauvre écrivain de récits de voyage peut invoquer une muse, je l'invoque les mains jointes, car mon esprit s'égaré "face au noble sujet" et les grandes lignes de la basilique byzantine tremblent devant moi comme une image que reflète par une eau agitée. » Son invocation renvoie à un vers de Vincenzo Monti tiré du poème intitulé « *La bellezza dell'universo* » qui à son tour reprend un thème phare de la troisième *cantica* de la *Divine Comédie*, celui de l'ineffabilité, ainsi que plusieurs termes récurrents du poème dantesque comme le verbe « *smarrire* » (égarer) et « *nobile subbietto* » (noble sujet).

40 *Ibid.*, p. 259 : « *Dopo aver fatto in silenzio parecchi giri per la moschea, lasciammo parlare le nostre guide che cominciarono col farci vedere le cappelle poste sotto le gallerie e spogliate d'ogni cosa, come ogni altra parte della basilica. Alcune servono di tesorerie [...] nelle quali i turchi che partono per un lungo viaggio o che temono i ladri depositano i loro denari e i loro oggetti preziosi, e ce li lasciano per anni sotto la guardia di Dio ; altre, chiuse da un muro, son convertite in infermerie [...]* » (Je traduis).

41 Christine Montalbetti : « La ruine [...] est à la fois métonymie de la partie pour le tout, qui appelle le descriptif du monument complet (et avec lui, l'évocation de la fonction initiale de l'édifice, son inscription dans un ensemble politique et social, etc., métonymie aussi de ces temps (anciens) dont elle témoigne), et synecdoque de l'effet pour la cause, que la dévastation soit liée à un évènement précis, qui, comme dans le cas de la trace, réclame alors qu'on le narre ou qu'elle tienne à l'usure, qui peut appeler le récit des temps intermédiaires [...] », dans *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 229-230.

42 Gautier fut destinataire, en 1849, des deux volumes des *Souvenirs et paysages d'Orient* de Maxime Du Camp. Il est donc logique que le texte de l'ami qui l'a précédé soit une source d'informations pour notre auteur.

43 Théophile Gautier, *Constantinople [...]*, op. cit., p. 205-206.

44 Maxime Du Camp, *Souvenirs et paysages d'Orient*, Paris, Arthus Bertrand, 1848, p. 189.

45 *Timar* en turc désignait un fief qui était offert aux militaires qui se mettaient au service du sultan en temps de guerre, les timariots.

46 Théophile Gautier, « Marilhat », *Revue des Deux Mondes*, XXIII, 1<sup>er</sup> juillet 1848, p. 72 : « [...] pour bien écrire un voyage, il faut un littérateur avec des qualités de peintre ou un peintre avec un sentiment littéraire. »

- 47 Christine Montalbetti, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque. Conflit de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 6.
- 48 Théophile Gautier, *Constantinople [...]*, op. cit., p. 118 : « [...] et le tout formait un joli tableau de genre oriental que je recommande à Théodore Frère [...]. » Charles-Théodore Frère (1814-1886) est un peintre orientaliste français qui a beaucoup voyagé en Afrique et au Proche-Orient. Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, op. cit., p. 567 : « *Ma questo non è che l'abbozzo del grande quadro. [...] quegli innumerevoli piccolissimi villaggi senza nome, che paiono messi là dalla mano d'un pittore [...]* ». Je traduis : « Mais ceci n'est que l'esquisse du grand tableau. [...] ces innombrables et minuscules villages sans nom, qui semblent mis là par la main d'un peintre [...]. »
- 49 Théophile Gautier, *Constantinople [...]*, op. cit., p. 174.
- 50 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, op. cit., p. 120 : « *Tutti hanno qualcosa di bizzarro, tutti sono pittoreschi ; ogni bottega è la cornice di un quadro pieno di colori [...]* » (Je traduis).
- 51 Sarga Moussa, « La médiation picturale dans les récits de voyage de Théophile Gautier », participation à « L'Atelier du xix<sup>e</sup> siècle » organisé par les Doctoriales de la SERD, journée d'études intitulée « L'écriture du voyage », 5 mai 2012.
- 52 Voir Sarga Moussa, *La Relation orientale*, op. cit., p. 216 : « La peinture orientaliste constitue non seulement un filtre privilégié à travers lequel le voyageur français [et le voyageur italien] perçoit Constantinople, mais également - et paradoxalement - une garantie d' « authenticité » orientale. »
- 53 Christine Montalbetti, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque. Conflit de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au xix<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 5.
- 54 Kubilay Aktulum, *Analyse d'un récit de voyage en Turquie : autour de Constantinople de Théophile Gautier*, thèse de doctorat inédite effectuée sous la direction d'André Dabezies à l'Université d'Aix-en-Provence, Bibliothèque universitaire d'Aix-Marseille (Lettres et Sciences humaines), 1993, p. 266.
- 55 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, op. cit., p. 145 : « *Ogni porta, ogni torre, ogni moschea, ogni piazza, rammenta un prodigio, una strage, un amore, un mistero, una prodezza di Padiscia o un capriccio di Sultana ; tutto ha la sua leggenda, e quasi per tutto gli oggetti vicini, le vedute lontane, l'odore dell'aria e il silenzio, concorrono a portar l'immaginazione dello straniero, che s'immerge in quei ricordi, fuori del suo secolo e della città dell'oggi e di se stesso ; tanto che accade sovente, a Stambul, di riscotersi improvvisamente alla strana idea di dover tornare all'albergo.* » (Je traduis).
- 56 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, op. cit., p. 460 : « *Era una piccola città fatata, un disordine bizzarro d'architetture misteriose e gentili [...]* » (« C'était [le Vieux Sérail] une petite ville enchantée, un désordre étrange d'architectures mystérieuses et charmantes [...] »). « *Stambul, lontana lontana, sfumata con una gradazione dolcissima di tinte cineree e azzurrine, enorme e leggera come una città fatata, pareva che galleggiasse sul mare e si perdesse nel cielo.* », p. 100 (« Stamboul, tout au loin, nuancée avec un dégradé très doux de teintes cendrées et azurines, énorme et légère comme une ville enchantée, donnait l'impression de flotter sur la mer et se perdait dans le ciel. ») Je traduis. Pour parler du Bosphore, il utilise l'expression « *stretto fatato* », p. 577 (« détroit enchanté »). Lorsqu'il décrit les villages situés sur les rives du Bosphore, il précise « [...] *paiono, piuttosto che prospetti veri, vedute immaginarie d'un mondo remoto* », p. 574 (« On dirait des vues imaginaires d'un monde lointain plutôt que des façades réelles »).
- 57 Théophile Gautier, *Constantinople*, op. cit., p. 86.
- 58 *Ibid.*, p. 88.
- 59 *Ibid.*, p. 96.
- 60 *Ibid.*

61 Serhat Ulağlı, *L'Image de l'Orient turc dans la littérature française. Les idées, les stéréotypes et les stratégies*, Istanbul, Éditions Isis, 2007. Voir le chapitre V intitulé « Le traitement des lieux ».

62 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, *op. cit.*, p. 235 : « [...] noi rovesciavamo il capo indietro per bere a sorsate più lunghe l'aria piena di profumi, e lasciavamo spenzolare una mano nell' acqua ; i due caicchi volavano, di qua e di là ci fuggivano allo sguardo i chioschi, i palazzi, i giardini, le moschee ; ci pareva d'esser portati dal vento a traverso un mondo fatato [...] » (Je traduis).

63 Théophile Gautier, *Constantinople*, *op. cit.*, p. 138-139.

64 Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 95.

65 Voir Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, *op. cit.*, p. 516 : « [...] e più lontano il grande quartiere di Kassim e il profilo vago di Galata, perduti in una dolcezza infinita di tinte tremole e morenti, che non paion cosa di questa terra. » Je traduis : « [...] et plus loin le grand quartier de Kassim et le vague profil de Galata, perdus dans une douceur infinie de teintes tremblantes et mourantes, qui ne semblent pas faire partie des choses de ce monde ». Cf. Théophile Gautier, *Constantinople*, *op. cit.*, p. 344 : « Des fenêtres, l'on aperçoit la plus merveilleuse vue qui soit au monde : un panorama sans rival, et comme jamais souverain n'en eut dans son palais. »

66 Théophile Gautier, « Du beau dans l'art », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> décembre 1847.

67 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, *op. cit.*, p. 21 : « Ecco Costantinopoli ! Costantinopoli sterminata, superba, sublime ! Gloria alla creazione ed all'uomo ! Io non avevo sognato questa bellezza ! Ed ora descrivi, miserabile, profana colla tua parola questa visione divina ! » (Je traduis).

68 Théophile Gautier, *Constantinople*, *op. cit.*, p. 101.

69 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, *op. cit.*, p. 57 : « Ecco Stambul. È divina. » (Je traduis).

70 *Ibid.*, p. 232-233 : « [...] due golfi, due stretti, due continenti, tre mari, venti città, una miriade di cupole inargentate e di guglie d'oro, una gloria di colori e di luce, da far dubitare se quella sia una veduta del nostro pianeta o di un altro astro più favorito da Dio. » (Je traduis).

71 Théophile Gautier, *Constantinople*, *op. cit.*, p. 139.

72 *Ibid.*, p. 141.

73 Repos absolu en journée, état de bien-être et de délassement qui peut tendre vers la béatitude et l'extase.

74 Edmondo De Amicis, *Costantinopoli*, *op. cit.*, p. 89 : « Una casa di legno, un turco seduto, una bellissima veduta lontana, una gran luce e un gran silenzio : ecco la Turchia. » (Je traduis).

75 Théophile Gautier, *Constantinople*, *op. cit.*, p. 313.

76 *Ibid.*

## Pour citer cet article

---

### Référence électronique

Armelle GIRINON, « Constantinople de Théophile Gautier et Edmondo De Amicisou la ville ineffable », *Viatica* [En ligne], *Donner à voir et à comprendre*, mis en ligne le 13/01/2017, URL : <http://viatica.univ-bpclermont.fr/donner-voir-et-comprendre/varia/constantinople-de-theophile-gautier-et-edmondo-de-amicisou-la-ville-ineffable>

---