



HAL
open science

Constantinople dans les récits de croisière d'écrivains-voyageurs italiens (1876-1894)

Armelle Girinon

► **To cite this version:**

Armelle Girinon. Constantinople dans les récits de croisière d'écrivains-voyageurs italiens (1876-1894). Arzu Etensel Ildem, Numelek Demir, Gülser Çetin et Çağrı Eroğlu (dir.),. *Turqueries : regards croisés entre l'Orient et l'Occident*, p. 101-110, 2017, 9-78-605-136-326-4. hal-02070368

HAL Id: hal-02070368

<https://hal.science/hal-02070368>

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 dans les récits de croisière d'écrivains-voyageurs italiens (1876-1894)

Armelle GIRINON

Aix-Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence

Les cinq récits¹ pris en considération dans cette étude décrivent des croisières effectuées entre 1876 et 1894 par des Italiens passionnés de navigation et issus de familles nobles et fortunées ou, c'est le cas de Don Luigi Randi, faisant partie du cercle restreint de ces familles. Leurs itinéraires de voyages furent similaires : quatre d'entre eux sont partis de Gênes, un autre du Golfe de La Spezia, ils ont longé les côtes italiennes, tous ont fait plusieurs escales en Grèce pour ensuite passer le détroit des Dardanelles et rejoindre Constantinople. Cette dernière étape est du reste toujours présentée par les auteurs comme l'étape phare ou le but ultime du voyage. Le corpus sélectionné se présente donc comme un ensemble homogène. Il s'inscrit dans la tradition littéraire et touristique du voyage en Orient – et de sa mise en récit² – qui prend toute son ampleur au XIX^e siècle. À cette époque, Constantinople devient une destination très prisée par les Européens qui peuvent s'y rendre grâce à la mise en place de nouvelles lignes ferroviaires et maritimes. Ces nouveaux axes de communication furent à l'origine, entre autres, d'une vaste production littéraire.

La première lecture de notre corpus est déroutante : l'homologie des représentations mentales des auteurs qui découle, du moins en partie, de lectures préalables sur Constantinople, apparaît clairement dans le cadre narratif, descriptif et thématique des journaux de bord analysés mais, malgré ces points de convergence, la ville écrite par nos cinq voyageurs, la représentation matérielle résultant de leurs séjours dans la ville, présente des dissonances frappantes. Constantinople apparaît tantôt comme un tableau sublime et indicible, tantôt comme une ville décevante et décadente, tantôt comme un théâtre comique.

Un avertissement s'impose : nous ne partons pas du présupposé que des voyages similaires effectués par des individus d'une même classe sociale et ayant des références culturelles semblables puissent annihiler la singularité de leurs représentations. L'étude consciencieuse de ces textes se doit cependant d'interroger leur pluralité. Aussi émettrons-nous l'hypothèse suivante : la diversité des écrits référentiels nés d'expériences très proches et tentant de décrire un même objet, la ville de Constantinople, trouve son origine dans la divergence des partis pris par nos auteurs pour surmonter les difficultés à dire la ville vécue. La présente étude tentera dans un premier temps de mesurer le caractère sériel des cinq récits de ville pour ensuite interroger leur pluralité.

Outre les similarités qui caractérisent les trajets, les moyens de transports et les modalités des séjours des voyageurs, les cinq relations prises en considération font système en ce sens qu'elles sont influencées par un même substrat de représentations, fruit des turqueries et des avant-textes en vogue en Europe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Cette ville préalablement perçue qui apparaît en toile de fond du tissu narratif et descriptif formé par le corpus, influence aussi la ville vécue.

D'Albertis, dans une déclaration programmatique, évacue toute ambition littéraire puisqu'il annonce au lecteur « plutôt que l'exposition littéraire d'un voyage en Orient, ce sera comme un journal de bord accompagné de notices historiques recueillies sur les lieux mêmes³ ». Le capitaine déroge cependant à ses propres règles lorsqu'il se lance dans la description de l'apparition progressive de Constantinople, description émaillée de *topoi* littéraires. D'Albertis convoque alors deux auteurs italiens : un professeur de zoologie, Filippo De Filippi⁴ et un écrivain reconnu sur la scène internationale notamment pour ses récits de voyage, Edmondo De Amicis. Le double renvoi, littéraire et scientifique, reflète donc la double tradition culturelle à laquelle se

¹ D'Albertis, Enrico, *Crociera del Violante : comando dal capitano-armatore Enrico d'Albertis durante l'anno 1876*, Gênes, R. Istituto dei sordo-muti, 1877 ; Imperiale di Sant'Angelo, Cesare, *Una crociera del yacht Sfinge da Genova a Costantinopoli*, Gênes, Fratelli Pagano, 1886 ; Zena, Remigio, *In yacht da Genova a Costantinopoli. Giornale di bordo*, [1887], Gênes, De Ferrari, 1999 ; Raggi, G. A., *Note di viaggio del yacht Costanza da Genova a Costantinopoli*, R. dei sordo-muti, 1889 ; Randi, Don Luigi, *Urania. Una crociera in Oriente*, Florence, G. Civelli, 1895.

² Voir à ce propos les travaux d'Alain Servantie et notamment son « Introduction » à l'anthologie *Le voyage à Istanbul. Byzance, Constantinople, Istanbul du Moyen Âge au XX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003. Voir également Sarga Moussa, *La relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, 1995 ; Attilio Brilli, *Il viaggio in Oriente*, Bologna, Il Mulino, 2009 ; Serhat Ulađlı, *L'image de l'Orient turc dans la littérature française. Les idées, les stéréotypes et les stratégies*, Istanbul, Éditions Isis Istanbul, 2007.

³ D'Albertis, Enrico, *op. cit.*, p. 3. Je traduis cette citation ainsi que toutes celles qui suivront.

⁴ Scientifique membre d'une ambassade diplomatique en Perse qui eut lieu en 1862. Il rend compte de cette mission dans *Note di viaggio in Persia nel 1862*, Milan, Daelli, 1865.

réfère l'auteur au moment du voyage. Le *Costantinopoli* de De Amicis – récit publié en 1877 suite à un séjour effectué en 1874 – semble faire figure de référence commune puisqu'il est également mentionné par trois autres auteurs : G.A. Raggi, C. Imperiale di Sant'Angelo et R. Zena (nom d'emprunt de Gaspare Invrea).

La croisière effectuée au bord du yacht « *Sfinge*⁵ » par Imperiale di Sant'Angelo et le marquis Zena, deux amis provenant de la noblesse génoise, est motivée par plusieurs récits de séjours en Orient. Les deux auteurs évoquent plusieurs fois Alphonse de Lamartine, Théophile Gautier et Edmondo De Amicis⁶ et dès le début de son journal, Imperiale di Sant'Angelo déclare en ce sens, au sujet de son compagnon de route souffrant du mal de mer que « le charme de l'Orient l'avait gagné et le rendait prêt à affronter toutes les souffrances⁷ [...] ». Dans le dernier récit de croisière, celui de Don Luigi Randi, précepteur de la famille du marquis Ginori-Lisci, l'intertextualité n'est pas nommément revendiquée⁸, mais l'auteur s'inscrit clairement dans le sillage de ces prédécesseurs puisque dès la description de son arrivée à Constantinople, il évoque leurs avant-textes :

Je n'ai pas l'ambition de décrire Constantinople. Après que les plus grands écrivains ont été effrayés par le spectacle de cette ville, qui est la plus belle du monde, je sais bien que ma plume ne peut rien prétendre. J'essayerai d'exprimer, du mieux que je peux, les plus grandes sensations que j'ai éprouvées là-bas entre le ciel de la poésie et le paradis de la terre⁹.

Si la ville lue en amont des voyages influence directement la ville décrite par nos auteurs, on voit aussi clairement que les balises des avant-textes ne sont pas simplement repérables en termes d'écriture puisqu'elles font office de « bornage¹⁰ » et conditionnent les pratiques urbaines des cinq voyageurs. En d'autres termes, la ville lue est aussi déterminante de la ville vécue. Pour illustrer une telle relation, il suffit par exemple de suivre et de comparer les itinéraires décrits par les voyageurs¹¹.

Les récits étudiés montrent que les voyageurs se rendent assez rapidement à Pera et à Galata¹² et que depuis ces quartiers francs, ils traversent le pont de Galata et dirigent leurs pas vers Sainte Sophie. Une description de ce parcours nous est proposée par Zena (qui marche aux côtés d'Imperiale di Sant'Angelo) et par Raggi. La traversée de Galata à Sainte Sophie n'est pas directement décrite par Randi mais les descriptions du quartier franc précèdent directement celles de la basilique devenue mosquée. La visite de Sainte-Sophie est l'occasion pour les auteurs de mentionner les lieux et les monuments périphériques qu'ils estiment dignes d'attention¹³. Après avoir visité Sainte-Sophie, les voyageurs se dirigent vers le Grand Bazar qui est l'objet de descriptions très colorées.

Une autre similarité dans les parcours est repérable lorsque les auteurs évoquent leurs tours sur les eaux du Bosphore. Trois des voyageurs s'arrêtent à Scutari – et le quartier asiatique est l'objet de descriptions assez proches dans les textes de Zena et Randi – mais tous font escale à Tarabya et Büyükdere, quartiers très prisés par les ambassadeurs européens que les auteurs décrivent comme de véritables *loci amoeni*.

Les récits sont donc en grande partie caractérisés par des itinéraires communs ; parcours que l'on retrouve déjà chez les prédécesseurs cités par les écrivains du corpus. L'itinéraire qui porte les voyageurs des quartiers francs au pont de Galata à Stamboul en direction des mosquées impériales est par exemple celui qui caractérise les quatre premiers chapitres du *Costantinopoli* de De Amicis. Les tours sur le Bosphore avec la description des mêmes villages sont du reste repérables aussi bien chez Gautier que chez De Amicis. D'autres facteurs doivent être pris en compte pour comprendre comment se dessinent les parcours des voyageurs dans la ville, nous pensons par exemple à la topographie de Constantinople, à son organisation géographique et sociale ou encore aux interactions avec les habitants, il reste cependant indéniable que les récits lus en amont du voyage dessinent des parcours facilement empruntables et conditionnent ainsi les promenades urbaines des voyageurs.

⁵ Yacht qui avait été racheté par Imperiale di Sant'Angelo au capitaine D'Albertis

⁶ Le chercheur Francesco De Nicola, dans sa préface au journal de bord de R. Zena intitulée « Zena sulla rotta dell'Oriente per raccontare il suo mondo » en déduit que les ouvrages des trois auteurs font partie de la bibliothèque du yacht « Sfinge ». Les livres en question sont le *Voyage en Orient* d'Alphonse de Lamartine, *Constantinople* de Théophile Gautier et *Costantinopoli* d'Edmondo De Amicis.

⁷ Imperiale di Sant'Angelo, Cesare, *op. cit.*, p. 5.

⁸ Seul le nom de Lamartine apparaît dans son récit sans être pour autant associé au *Voyage en Orient*.

⁹ Randi, Luigi, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰ Cf. De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, tome I : *Arts de faire*, Gallimard, Paris 1990, pp. 180-189.

¹¹ Cette analyse n'inclut pas directement le récit du capitaine D'Albertis qui ne donne à voir au lecteur que des vues d'ensemble de la ville et ne fournit pas de détails concernant les chemins qu'il emprunte lors de son séjour à Constantinople.

¹² Les voyageurs retournent du reste assez régulièrement dans ces quartiers, notamment en fin de journée pour se rendre dans les cafés chantant de Pera où ils assistent à des spectacles qui souvent les décoivent.

¹³ La fontaine du sultan Ahmet et l'hippodrome sont par exemple partiellement décrits dans trois de nos journaux de bord.

La bibliothèque des voyageurs influence donc directement – et doublement – les récits de croisière étudiés et nous permet d'envisager la ville écrite par nos auteurs comme une ville *sérielle* en partie pré-configurée par un architexte. Il n'en demeure pas moins que le recours à cette bibliothèque commune n'est pas univoque et qu'il laisse place à une ville *plurielle*. Si tous les auteurs peuvent se représenter la ville en amont du voyage grâce aux livres, aux tableaux et aux pièces de théâtre circulant alors en Italie, la comparaison entre figuration préalable et ville vécue donne lieu à des constats très différents. Les séjours du capitaine D'Albertis, de Randi et d'Imperiale di Sant'Angelo sont colorés d'une note positive alors que la ville vécue par Raggi et Zena est avant tout présentée comme un espace décadent et décevant. Outre ce balancement appréciatif, la pluralité des récits se reflète dans la diversité des choix pris par nos auteurs pour surmonter la difficulté à dire le réel urbain.

D'Albertis opte pour une solution radicale : il renonce au discours au moment où il s'apprête à pénétrer dans le tissu urbain. La dimension picturale des descriptions de son arrivée dans la ville est frappante : plusieurs paragraphes rappellent en effet les fameuses *vedute* de Constantinople qui circulaient au XIX^e siècle. Le narrateur déclare être alors confronté à un objet indicible « qu'[il] ne saurai[t] décrire sans le gâcher ou le rapetisser¹⁴ ». Le lecteur espère qu'il s'agit là d'un geste rhétorique valorisant et que l'auteur mobilisera les outils du peintre pour traduire la beauté du paysage qui s'offre à lui et surmonter la difficulté de la description ; cet espoir s'avère vain. Quelques pages plus loin, D'Albertis renonce à dire la ville avec les mots du naturaliste De Filippi « Je renonce volontiers à un droit dont les touristes ont l'habitude d'user et d'abuser, et je n'écrirai pas ma page sur Constantinople¹⁵ ».

Ce renoncement à la description, qui apparaît comme un manque dans le tissu textuel, est pallié par un renvoi à un autre récit de voyage, le *Costantinopoli* de De Amicis qui parut peu après. L'auteur justifie cette substitution en couvrant De Amicis d'éloges.

Bienvenue à la lumière qui depuis l'Occident éclaire l'Orient ; je reprends volontiers la barre de mon *Violante* en m'inclinant devant le charme d'un tel écrivain, et je salue haut et fort le *Costantinopoli* de De Amicis¹⁶

D'Albertis renonce à l'entreprise référentielle et même si son aphasie est suivie d'une délégation, cette solution n'en n'est pas une : nous sommes face à une démission de l'écriture. Un procédé semblable est repérable dans le texte de Raggi qui refuse toute littérarité au profit d'une littéralité pour donner à son texte une dimension moins élogieuse et plus proche du réel. Ce choix fait écho à la déception de l'auteur dont la déclaration programmatique qui signe l'arrivée à Constantinople annonce son intention de désacraliser la ville :

[...] on ne peut pas arriver à Constantinople sans rappeler De Amicis, mais comme il y a autant d'opinions que d'homme dans ce monde et que nous ne sommes pas tous obligatoirement d'accord, je dirai que ma première impression fut très différente de celle de cet illustre écrivain et qu'il m'apparut plus que jamais comme un sympathique poète, mais trop poète¹⁷.

L'auteur dépoétise Constantinople et lui ôte toute caractéristique exceptionnelle. La ville écrite par Raggi est donc privée de « cette couleur locale très marquée que De Amicis, toujours selon [lui], a beaucoup exagérée¹⁸. » Raggi se contente dès lors d'énumérer les étapes de son séjour à Constantinople ; son texte qui liste les étapes du parcours dans la ville est ainsi dépourvu d'épaisseur littéraire. À l'origine de ces renoncements – renoncement au discours d'une part et renoncement au discours littéraire de l'autre – des motifs très différents : la beauté indicible de la ville d'un côté et une réalité décevante de l'autre.

Randi, comme D'Albertis, insiste longuement sur la difficulté à dire Constantinople, il déclare que l'entrée dans la Corne d'Or est « un spectacle qui excède les sens et [qu']il semble que le regard humain n'ose pas le contempler¹⁹ ». Malgré le caractère presque insoutenable de la vision, l'auteur ne renonce pas au récit de son séjour et offre au lecteur des toiles représentant une série de panoramas urbains qui traduisent l'enivrement et l'extase du voyageur. Il tente ainsi de « résoudre l'hétérogénéité entre l'écriture et la structure visuelle de son objet en conférant à l'écriture des capacités plastiques²⁰. » Dans le

¹⁴ D'Albertis, Enrico, *op. cit.*, p. 182.

¹⁵ D'Albertis, Enrico, *op. cit.*, p. 187.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Raggi, G. A., *op. cit.*, p. 56.

¹⁸ Raggi, G. A., *op. cit.*, p. 56.

¹⁹ Randi, Luigi, *op. cit.*, p. 113.

²⁰ Montalbetti, Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997, p. 142.

journal de cet auteur, la réalité se met même parfois à imiter l'art ; Randi paraît donc restituer, au moyen de sa plume, les œuvres qu'il décèle au fil des promenades. C'est par exemple le cas lorsqu'il décrit un imam officiant dans une mosquée d'Üsküdar :

Les derniers rayons du soleil passaient à travers les larges fenêtres de la mosquée en illuminant sa chevelure blanche et ondoyante d'une auréole vaporeuse : un voile de mélancolie ombrait ce front artistique, ces yeux bleu clair, doux, profonds et rêveurs, cette tête sculpturale²¹.

Dans l'extrait cité, c'est le religieux turc – le référent réel – qui provient directement du monde de la peinture et de la sculpture. L'auteur manie l'art du clair-obscur en jouant du contraste entre l'intérieur sombre de la mosquée et la lumière des rayons de soleil, les cheveux blancs du personnage et son front ombré. La beauté des traits de son visage évoque du reste la sculpture classique. La distance entre l'écriture-peinture puis écriture-sculpture et son objet, la ville et ses habitants, est ainsi minimisée à l'extrême.

Imperiale di Sant'Angelo réduit lui aussi l'hétérogénéité entre l'écriture et l'objet décrit au moyen d'un filtre fictionnel qui donne l'impression au lecteur que les turqueries théâtrales scandent les parcours du narrateur. Dès son arrivée à Baba Burnu l'auteur fait référence aux turqueries picturales et dramatiques qui ont formé sa représentation mentale de l'Orient avant le départ :

[...] c'était la première fois que je me trouvais face à un vrai minaret et non pas un en carton ou en toile, et c'était la première fois que j'entendais l'invocation faite à Allah par un Turc authentique avec un grand cafetan et coiffé d'un grand turban qui n'avaient pas été loués chez un quelconque costumier²².

La matérialité et la sonorité de la représentation théâtrale font irruption au moment où l'auteur se confronte à l'exotisme oriental et ce n'est qu'un début car la description de la ville vécue par Imperiale di Sant'Angelo revêt en effet des airs de théâtre à ciel ouvert. Il est en ce sens significatif que l'arrivée dans la ville soit comparée à l'arrivée dans un théâtre dont la représentation aurait été vantée au moyen d'affiches élogieuses²³. L'auteur ne se réfère pas à une pièce en particulier mais il saisit de nombreuses fois l'occasion de rapprocher l'écriture qui se veut référentielle d'une écriture théâtrale :

Négociez avec eux [les marchands du Bazar] un vieux cafetan qui a peut-être servi à quelque odalisque, un habit d'Albanais, une fourrure de Circassien et voilà qu'à un moment donné, pour vous convaincre de l'effet merveilleux des affaires qu'ils veulent vous vendre, ils passent les chemisettes brodées d'or, les voiles, ils enfilent les larges pantalons en satin, les petites pantoufles recourbées et ils apparaissent devant vous habillés en hanums, en imitant leurs gestes, leurs mouvements, leur voix, avec mille plaisanteries bouffonnes et mille simagrées ridicules. [...] La comédie continue pendant des heures et des heures si vous le souhaitez et vous vous retrouvez à vous disputer pour une remise d'une ou deux liras avec une odalisque séduisante qui vous menace les armes à la main ou avec un guerrier féroce qui a oublié d'enlever les rembourrages appétissants et voyants de sa chemisette qui le font ressembler à une nourrisse dans la plénitude de ses attributs physiques²⁴.

Les marchands du bazar sont assimilés à de véritables Arlequins et le récit souligne les caractéristiques scéniques de la négociation-représentation. Tout semble improvisé : le canevas n'est dicté que par le négoce et l'ingéniosité dont les marchands font preuve pour séduire l'acheteur potentiel renvoie à des personnages on ne peut plus stéréotypés – du guerrier sanguinaire à la femme sensuelle. Nombreux sont les éléments qui relèvent de la *commedia dell'arte* : les comédiens-marchands improvisent en se travestissant, ils adoptent une gestuelle caricaturale et leurs rodomontades alimentent le ridicule de la situation. Imperiale di Sant'Angelo se gausse de ces Arlequins un peu gauches et savoure ce spectacle dont le divertissement vaut, d'après lui, « ces quelques centaines de francs dont vous vous êtes allégés²⁵ ».

²¹ Randi, Luigi, « Gli ultimi raggi del sole passavano per le ampie finestre della moschea a lui irraggiando d'un aureola vaporosa la capigliatura bianca ed ondeggiante: un velo di malinconia adombrava quella fronte artistica, quei cerulei occhi miti, profondi, sognanti; quella testa scultoria », *op. cit.*, p. 161.

²² Imperiale di Sant'Angelo, Cesare, *op. cit.*, p. 81.

²³ Imperiale di Sant'Angelo, Cesare, « On devient un tantinet sceptique à force d'entendre les éloges d'une chose donnée, d'une œuvre d'art, et l'on est toujours disposé à trouver l'enthousiasme des autres exagéré. Les descriptions de Lamartine, de De Amicis, de Gautier m'avaient rendu méfiant sur l'effet que produit l'entrée à Constantinople, comme serait méfiant un spectateur qui lirait sur l'affiche d'un théâtre que le public est à tout prix obligé de trouver le spectacle sublime. », *op. cit.*, p. 117.

²⁴ Imperiale di Sant'Angelo, Cesare, *op. cit.*, pp. 137-138.

²⁵ Imperiale di Sant'Angelo, Cesare, « quelle poche centinaia di franchi di cui vi siete alleggerito », *op. cit.*, p. 138.

Zena, qui a voyagé au côté de Imperiale di Sant'Angelo n'a pas vécu son séjour de manière aussi divertissante que son compagnon de voyage, bien au contraire. De manière générale, Zena s'affranchit des récits préalablement lus²⁶ et revendique même une certaine distance vis-à-vis de ces représentations – fictionnelles et référentielles – jugées trompeuses.

Le récit de sa première journée à Constantinople s'ouvre sur une impression très négative de la ville et des Turcs. L'arrivée est comparée à une partie de chasse et les étrangers sont présentés comme de véritables proies. Le décor de leur première fuite est du reste on ne peut plus glauque : les déplacements ne sont pas aisés et le voyageur est constamment victime d'agressions sensorielles²⁷. L'expérience urbaine cauchemardesque donne lieu à des exclamations d'indignation de la part de l'auteur qui accuse ses prédécesseurs d'avoir véhiculé une fausse image de Constantinople : « [...] qui nous avait tant vanté les magnificences de Pera ? [...] Où était partie la foule bigarrée et bizarre, l'étrange mélange d'habits et de types, d'oriental et d'europpéen qu'on nous avait décrits²⁸? ». La désillusion progressive finit par agacer le voyageur qui n'a de cesse de souligner le fossé qui sépare la réalité des représentations de ses prédécesseurs. Un lecteur averti est toutefois surpris par la tendance qu'a Zena à ne retenir que certains éléments desdites représentations. L'expression « foule bigarrée » nous renvoie par exemple directement au premier chapitre du *Costantinopoli* de De Amicis, or l'image que nous donne cet auteur de la ville n'est pas aussi lisse que le prétend Zena puisque, après l'emploi de cette expression, De Amicis écrit :

Constantinople est une Babylone, un monde, un chaos. Est-elle belle? Prodigieuse! Est-elle laide? Horrible! Vous plaît-elle? Elle enivre! [...] On rentre chez soi plein d'enthousiasme et de désillusion, ravi, éccœurés [...] ?²⁹

Il semble donc que Zena n'ait retenu qu'une partie du récit deamicisien. Il n'empêche que son jugement de non-conformité confère à son discours une plus grande autorité et lui permet de dépasser les « apories de la médiation³⁰ » de la bibliothèque. Le narrateur répète plusieurs fois l'analyse comparée de la ville « qui consiste à mettre en regard le monde et le corpus des textes qui en proposaient une première formulation³¹. » La note conclusive du récit s'inscrit dans le prolongement logique de cette correction de la ville lue :

« Mon rêve oriental est fini » s'exclama De Amicis dans l'amertume du regret, alors que le bateau à vapeur l'entraînait loin du Bosphore ; moi, au contraire, à ce moment précis, je ne regrette pas mon rêve qui est sur le point de s'évanouir comme toutes les autres illusions de ma jeunesse et l'abandon de la ville vers laquelle mon désir me fit voler pendant tant d'années ne m'attriste pas. Dès les premiers jours, dès les premières heures qui suivirent l'arrivée, l'enthousiasme qui m'avait fait partir retomba et s'éteignit dans un lac d'ennui. Si je n'avais pas honte, je dirais que je suis content de m'en aller de cette mascarade de bleu azur et de vert, de minarets et de couples éclatantes et fatigué d'admirer, contraint à traduire sur le papier mon éternelle admiration³².

De cette citation nous pouvons déduire que les quelques passages élogieux de son récit sont écrits sous la contrainte. La contrainte n'est pourtant pas totale étant donné que Zena souligne dans cette conclusion le caractère illusoire des descriptions encomiastiques alors en vogue en Italie qui ne sont, d'après lui, que des « mascarades ».

Confrontées à la capitale de l'Empire ottoman, les plumes des cinq auteurs étudiés font l'épreuve de « l'hétéronomie du réel³³ » ; la difficulté à dire Constantinople aux lecteurs de manière référentielle trouve son prolongement logique dans une pluralité de tentatives visant à dépasser les obstacles descriptifs auxquels ils se heurtent. Parmi les choix opérés par nos auteurs, certains ne se présentent pas comme de véritables solutions mais constituent d'autres volets aporétiques de l'impasse initiale : le renoncement au discours ou à la littérature illustre ce type de choix. L'introduction d'un filtre, pictural ou théâtral entre la plume

²⁶ Zena, Remigio, «(en traduisant avec délicatesse Lamartine et Gautier, en copiant De Amicis avec diplomatie, en pêchant par ci par là, un de ces jours, quand je serai moins pressé par le temps, je comblerai la lacune)..... », *op. cit.*, p. 210. Nous citons ici le seul passage où, au contraire, Zena semble complètement d'accord avec ses prédécesseurs puisqu'il annonce qu'il se contentera de sélectionner quelques extraits des avant-textes pour décrire l'intérieur de Sainte Sophie, c'est ainsi qu'il entend combler les manques du récit mis en évidence par les points de suspensions qui entourent la parenthèse.

²⁷ Zena, Remigio, « nous pûmes nous esquivier par une petite porte et fuir ainsi à une foule de crapules qui nous traquaient dehors pour nous offrir leurs services et accompagnés par un jeune garçon dans un labyrinthe de ruelles qui étaient peut-être les pires que je n'eusse jamais vues, les plus fétides, les plus étroites, les plus horriblement pavées, les plus encombrées de chiens et d'ordures, nous réussîmes à prendre le large, si bien que nous prîmes une voiture qui nous conduisit à Pera [...] », *op. cit.*, p. 203.

²⁸ Zena, Remigio, *op. cit.*, p. 205.

²⁹ De Amicis, Edmondo, *Costantinopoli*, Milan, Treves, 1925, p. 31.

³⁰ Montalbetti, Christine, *op. cit.*, p. 196.

³¹ Montalbetti, Christine, *op. cit.*, p. 179.

³² Zena, Remigio, *op. cit.*, p. 260.

³³ Montalbetti, Christine, *op. cit.*, p. 5.

et la ville se présente en revanche comme une opportunité pour poursuivre le discours mais l'homogénéité retrouvée entre le moyen (l'écriture) et l'objet (la ville) est le fruit d'une opération métaphorique qui rapproche les espaces urbains des objets d'art et / ou des pièces de théâtre. La dernière solution, celle de Zena, qui consiste à comparer, sur place, la ville vécue et la ville préalablement lue permet à l'auteur de défaire son texte « des effets modélisants de la bibliothèque³⁴». Outre les appréciations très diverses de la ville, c'est donc bien la manière dont les auteurs tentent de réajuster leur dire à la ville qui permet la pluralité représentative de ces récits sériels.

³⁴ Montalbetti, Christine, *op. cit.*, p. 180.