

Article

« La Constantinople de Gautier : un miroir en Orient »

Grant Crichfield

Études françaises, vol. 26, n° 1, 1990, p. 23-33.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035800ar>

DOI: 10.7202/035800ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

La constantinople de Gautier : un miroir en Orient*

GRANT CRICHFIELD

L'orientalisme du dix-neuvième siècle marqua, selon certains¹, la connaissance et la culture européennes de manière aussi profonde que le fit la découverte de l'hellénisme après la chute de Constantinople; pour d'autres, il constitua, tout compte fait, un élément immanent de la formation de la conscience du dix-neuvième siècle². Ce fut un domaine qui se définit, avança, se perpétua à travers la représentation picturale et une grande variété de discours : scientifique archéologique, historique, philologique, anthropologique, politique, littéraire, pour ne nommer que ceux-là. L'analyse des documents qui modelèrent le développement de l'information, de l'attitude et de l'opinion sur l'Asie fournit des résultats importants pour comprendre, non seulement l'élaboration des notions européennes concernant l'Orient au siècle dernier, mais aussi la spécificité de la pensée et des politiques qui furent inaugurées alors et qui restent, dans une large mesure, encore en vigueur aujourd'hui.

Bien que parus presque exactement au moment de la fameuse expédition de Flaubert en Orient (1849-50)³ et de la publication

* Une première version de cet article a été présentée à la Interdisciplinary Nineteenth Century Studies Conférence à la Portland (OR) State University (USA), en avril 1989.

1. Schwab, Raymond, *The Oriental Renaissance, Europe's Rediscovery of India and the East 1680-1880*, trans. Gene Patterson-Black and Victor Reinking, New-York, Columbia University Press, 1984, p. 11.

2. Terdiman, Richard, *Discourse-Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985, p. 236.

3. Voir Terdiman, *op. cit.*, pour une étude du discours, du contre-discours et de ses implications dans les récits de voyage de Flaubert. De ce dernier, on lira :

définitive du célèbre *Voyage en Orient* (1851) de Nerval⁴, les récits que fit Théophile Gautier⁵ de son voyage en Turquie (1852), que les critiques ont jugés «ternes[s]», «sec[s]»⁶, «bizarrement impersonnel[s]»⁷, ou «coloré[s]», même «un peu trop commercia[ux]»⁸, sont généralement négligés de nos jours⁹. Et pourtant, ses livres sur ce sujet¹⁰ déjà en vogue connurent un grand succès et représentèrent une facette importante de l'orientalisme du milieu du siècle. *Constantinople* (1852-3) de Gautier se fonde sur un discours désireux d'échapper aux coordonnées du dix-neuvième siècle européen; de se redéfinir et de trouver l'aventure dans le domaine de l'inconnu, de l'*autre*; de peindre avec enthousiasme et en le valorisant tout élément turc. Bien que caractéristique d'un genre: le voyage en Orient, le texte de Gautier est marqué par un contre-discours qui neutralise, qui nie même ses visées explicites, et qui aboutit à des résultats opposés: la constante réaffirmation de son identité personnelle, culturelle et nationale, l'inscription de ces éléments dans le référent oriental, et la réduction de la Turquie à un miroir des préoccupations européennes et des stéréotypes rendus agréables aux consommateurs occidentaux de livres de voyage.

Gautier écrit son *Constantinople* pour un lecteur explicitement et implicitement défini comme étant un Européen cultivé qui a voyagé:

— *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1973.

— *Les lettres d'Égypte de Gustave Flaubert*, éd. A. Youssef Naaman, Paris, Nizet, 1965.

— «Notes de Voyage» in *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1964.

4. Nerval, Gérard de, «Voyage en Orient.» in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1961.

5. Gautier, Théophile, «Arria Marcella» in *Récits fantastiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

— *Constantinople*, Paris. Michel Lévy, 1858.

— *L'Orient*, 2 vol., Paris, Charpentier, 1893, rpt. Paris, Éditions d'aujourd'hui («Les Introuvables», 1979.)

— «Préface pour la Turquie de Camille Rogier» in *Fusains et eaux fortes*, Paris, Charpentier, 1907.

— *Le roman de la momie*, chronologie et préface par Geneviève van den Bogaert, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Sur l'auteur, on lira:

Boschot, Adolphe, *Théophile Gautier*, Paris, Desclée de Brouwer, 1933.

Grant, Richard B., *Théophile Gautier*, Boston, Twayne, 1975.

6. Richer, Jean, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Paris, Nizet, 1981, p. 77.

7. Le Sidaner, Jean-Marie, «Théophile Gautier et l'Orient», *Europe* 601 (1979), p. 148.

8. Berchet, Jean-Claude, *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 1087.

9. Par exemple, l'étude générale par Boschot de la vie de Gautier et de son œuvre ne mentionne pas ses écrits de voyage; tandis que Grant discute du *Voyage en Espagne* de Gautier, il ne fait pas allusion à *Constantinople*; la chronologie de l'édition Garnier-Flammarion du *Roman de la Momie* inclut d'autres textes de voyage de Gautier et mentionne son séjour à Constantinople, mais ne signale pas la publication de *Constantinople*.

10. À propos de la popularité de la Turquie, Gautier dit: «Tous les regards sont maintenant fixés sur la Turquie, et chaque livre qui en parle est bien venu» (*L'Orient*, tome I, p. 69).

ses «lecteurs et [...] lectrices d'Europe» (57). Le narrateur accorde un statut et un respect amical au narrataire par le biais des titres de «Monsieur», «Madame», ou même «Mon cher Monsieur» et «Ma belle dame» (88), lorsqu'il ne s'adresse pas simplement au lecteur en disant «vous». Les allusions incessantes du narrateur à la géographie et aux coutumes européennes indiquent que le narrataire présumé habite le vieux continent et est particulièrement familier avec la France. Plus encore, ce lecteur connaît les points de repère du haut canon culturel de l'Europe occidentale que le narrateur mentionne souvent. Un vers de Musset sur les mendiants, par exemple, caractérisera les chiens d'Orient (56); le narrateur cite Nerval et Virgile à propos de Cerigo (35), les *Orientales* de Victor Hugo à propos de Chio (50), Dante (84), Le Tasse (357), et d'autres. Le lecteur de Gautier reconnaît aussi les maîtres européens de la peinture; le narrateur n'hésite pas à évoquer des artistes comme Breughel (251), Raphael (233, 300), Rembrandt (58, 233), Véronèse (246, 337), Watteau (35), Géricault (151), Decamps (53, 83). Ce narrataire connaît tout aussi bien les figures et les événements de l'histoire française et européenne, et il comprend les allusions à la géographie, à l'architecture, aux coutumes de «destinations-voyage» aussi en vogue au dix-neuvième siècle que l'Angleterre, l'Espagne, l'Italie, la Grèce. C'est donc pour une catégorie de gens spécifiquement et étroitement définie que Gautier façonne son *Constantinople*; c'est, bien sûr, ce lecteur qui achète le livre et qui, ainsi, joue un rôle clé dans la définition de cet Orient que Gautier va décrire. Il est bon de noter ici, dans cette perspective, que l'un des mobiles principaux de Gautier pour écrire *Constantinople* était d'ordre pratique et immédiat. Las de son séjour en Turquie et sans argent, il devait gagner assez pour payer son billet de retour en France, de même que celui de sa maîtresse, Ernesta Grisi, et de leurs deux enfants¹¹. Il était donc impératif pour lui de composer un genre de texte, susceptible de plaire (et de se vendre) à un public très précis. Presque immédiatement après le départ de Gautier de Constantinople, le 28 août 1852, c'est-à-dire aussi tôt qu'en octobre 1852 (jusqu'en novembre 1853), ce public allait pouvoir lire tout d'abord ses récits sous forme de feuilleton dans *La Presse*, puis il allait pouvoir les acheter sous la forme d'un livre en 1853.

Pour capter l'attention du lecteur et pour l'instruire, le narrateur, qui se veut Gautier lui-même, structure son texte en suivant les conventions propres au récit de voyage ainsi qu'à la tradition encyclopédique de la *Description de l'Égypte*¹² (1810-29) et de l'*Encyclopédie*¹³ du dix-huitième siècle. Le narrateur de Gautier, écrivant à la première

11. Richer, Jean, *op. cit.*, p. 73 et ss.

12. *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de sa majesté l'empereur Napoléon le grand.*, 23 vol., Paris, Imprimerie impériale, 1809-28.

13. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, 1751-65.

personne du singulier, invite le narrataire à l'accompagner dans son voyage, à voir Constantinople comme lui-même la voit, au point de dire au lecteur quelles seraient ses réactions, de raconter ce qui peut être vu si «vous» regardez de tel ou tel côté, tournez à droite ou à gauche, observez le Bosphore d'un point particulier ou le traversez en bateau pour contempler la ville (100-1, 118, 120-1, par exemple). Mais, si le narrateur prétend fournir un récit personnalisé d'un tel voyage, simultanément et explicitement, il organise le texte — et son discours — comme une encyclopédie. Ce genre de discours essaie de s'approprier un sujet, Constantinople, en tant que lieu spécifique, mais aussi en tant que microcosme de la Turquie et de l'Asie, et tente de l'évaluer et de l'étaler devant le lecteur d'une façon rationnelle et scientifique. Les premiers chapitres entraînent le lecteur de manière linéaire, chronologiquement et géographiquement parlant, dans un voyage qui va de Marseille jusqu'à l'océan (chapitre 1: «En Mer»), puis à travers des chapitres qui rendent compte de la progression du narrateur vers l'est, vers «Syra», «Malte», «Smyrne», «La Troade», «les Dardanelles», jusqu'à son arrivée et son installation à Constantinople («Le Petit Champ, la Corne d'or»). À partir de là, cependant, et ce, pour toute la suite du texte, le narrateur abandonne la structure narrative linéaire et adopte une démarche analytique, à travers des chapitres qui se consacrent aux divers aspects de la ville, et en particulier, de la société turque. Le narrateur commence, par exemple, par «Une nuit du Ramadan», poursuit avec les «Cafés», «Les Boutiques», «Les Bazars», «Les Derviches hurlleurs», «Les Incendies», «le Sérail», et ainsi de suite.

Ce narrateur se voit comme un analyste qui prend un certain ensemble de données et les classe, les digère, les filtre et les interprète intelligemment pour le lecteur. Il déclare que son chapitre sur les «Cafés» est une «monographie du café cosmopolitain» (105). Il cherche à créer des portraits de tout ce qu'il croit typique de l'Orient: le Turc traditionnel, et de plus en plus rare, dont l'apparence reflète les délices du harem et l'abus d'opium (130), les habitués du café qui sont «caractéristiques» (107), le Turc fataliste (131), la cruauté orientale (104), l'attitude de résignation et d'acceptation qu'ont les Turcs devant la mort (118), etc. Ce narrateur se déclare donc capable, non seulement de fournir quelque «éclairage et [...] perspective» (85) et d'émettre «un avis raisonné» (64) sur son sujet, mais aussi d'être plus apte à découvrir et identifier ce qu'il voit que n'importe quel guide indigène. Un interprète de ce genre lui paraît simplement stupide; c'est un «drogman idiot» (80), incapable de fournir l'information qui importe au point de vue du narrateur, et par surcroît un rabat-joie.

Le fait que le narrateur soit fermement convaincu de la supériorité de ses propres observations, analyses et discours sur ce que n'importe quel Turc pourrait produire, est primordial pour comprendre ce texte comme un exemple caractéristique du discours de l'orientalisme. Il est important de remarquer à cet égard que ce narrateur ne

permet quasiment jamais à aucun Turc de parler pour lui — encore moins pour elle — et même, qu'il ne permet jamais à un ou une Asiatique de donner des explications sur son propre pays et sur sa culture.¹⁴ Constantinople est rendue passive et muette, pour être lue, digérée, reconstituée, reconstruite comme le narrateur le croit bon. Lorsqu'il ne se sent pas compétent pour enregistrer ou interpréter, ce n'est toujours pas le Turc mais plutôt l'expert européen qu'il invite à le faire. Il souhaiterait que les talentueux Félicien David ou Ernest Reyer soient là pour «saisir les rythmes bizarres de la musique orientale [...] pour noter cette mélodie d'une suavité vraiment céleste» (138); une scène de petites maisons turques forme «un joli tableau de genre oriental que je recommande à Théodore Frère» (113); et les orfèvres se doivent de copier («heureusement imiter») les cuillers turques qui seraient si pratiquées sur les tables françaises (117).

Ce narrateur prétend donc pouvoir dire tout et n'importe quoi («le voyageur est comme le médecin, il peut tout dire,» (131)) et, comme nous l'avons vu, il proclame que c'est lui qui peut le mieux interpréter toute perception. En contradiction directe avec ces affirmations, cependant, il déclare, à certains moments, ne pas pouvoir comprendre («un usage incompréhensible» (149), «je ne saurais m'expliquer» (151)), ne pas pouvoir expliquer («je ne sais pourquoi;» «je n'ai pu bien démêler, quoique j'y aie souvent réfléchi» (156)), ne pas trouver le mot («le mot qui manque» (111)). Dans sa conclusion, il mine presque complètement ses prétentions du début à tout connaître de son sujet, en déclarant que, s'il est vrai que le «caractère» et les «mœurs» étaient d'un intérêt passager pour lui, son but n'était vraiment que de «saisir la physionomie pittoresque» (363) de Constantinople.

Alors que le narrateur de Gautier prétend émettre un «avis raisonné» et parvenir à l'observation sérieuse, à l'élucidation, et à la présentation de son sujet, ce même narrateur contredit de telles ambitions en recourant à un discours émotif, truffé de jugements et de préjugés. S'il prétend manquer de cette faculté de «pâmoison sur parole» que l'on peut voir dans l'enthousiasme rétrospectif d'autres voyageurs (55), son discours est pourtant rempli de mots comme «incalculable» (130), «mirage» (85), «merveille» (126), «féérique» (74), «magique» (34), «splendeur» (100), «bizarre» (193), «effrayant» (149), «impossible» (193), «incroyable» (128). De plus, il rehausse ses remarques de réactions personnelles, d'opinions, de jugements, bien que ceux-ci soient tout à fait typiques du discours de l'orientaliste et du voyageur. Un

14. Je n'ai trouvé que deux exceptions : (1) le narrateur cite une longue phrase de Chanfara, un «poète-coureur», pour illustrer sa description d'un derviche (152); (2) il rapporte une courte phrase dite par un bédoïn dans le contexte d'une anecdote qu'«on» raconte pour démontrer avec humour les différences entre Turcs et Européens (103). Dans les deux cas, les citations servent tout juste à étayer une assertion du narrateur.

passage dans lequel le narrateur décrit un rite musulman qu'il trouve très comique peut servir d'exemple: après avoir comparé ses divers éléments à un caporal prussien et à des cérémonies catholiques, il trouve que la scène charmerait «les matassins de Molière» et déclare que s'il était Dieu, ses disciples lui feraient voir que sa religion est tellement «risible» qu'il la supprimerait (59). Il trouve un autre tableau «bizarrement hideux, tenant plus du cauchemar que de la réalité» (148). De telles déclarations d'extase, de stupéfaction, de dégoût, d'incompréhension, et de perplexité constituent un discours qui, à chaque pas, s'oppose à l'idée d'un «avis raisonné» ou d'un «éclaircissement et [...] perspective» modérés de la part de l'observateur. Le narrateur, ainsi, contredit, trahit, neutralise les buts que supposent l'organisation scientifique de ses matériaux et son discours de l'examen objectif et du reportage.

Ouvrant son texte par un long paragraphe sur le voyage, le narrateur établit que le voyage correspond à un besoin intérieur, à «une soif» (5); on sent qu'il est impossible de rester à la maison, même si l'on sait que l'on s'expose à des difficultés et que «le voyage est peut-être un élément dangereux à introduire dans la vie» (5). Cette entreprise excitante, risquée, irrésistible, a peut-être une motivation divine, et doit donner la possibilité de trouver l'«inconnu», de voir Dieu dans ses manifestations les plus belles («où la beauté des sites rend Dieu plus visible» (6)). Ainsi, le but que se propose le narrateur, qui veut découvrir l'Orient «où la beauté des formes s'unit aux splendeurs orientales» (6), est bien plus que simplement journalistique ou esthétique; il est aussi profondément personnel, émotif, mystique même. Par exemple, il vit des moments d'intense réalisation de soi lorsqu'il regarde des derwiches approcher de l'extase. La scène et la musique ont un «charme bizarre» et agissent ainsi sur lui: «Des souvenirs d'existences antérieures me revenaient en foule, des physionomies *connues* et que cependant je n'avais jamais rencontrées dans ce monde me souriaient [...] toutes sortes d'images et de tableaux de rêves oubliés depuis longtemps s'ébauchaient lumineusement» (137-8). L'expérience turque de Gautier actualise ses théories sur la vie éternelle, la mémoire, la relativité du temps et de l'espace, et la métempsychose qu'il évoque dans des textes fantastiques comme «Arria Marcella». Pour Gautier, Constantinople permet d'aller à la rencontre de vies antérieures dont il se souvient, et d'aspects profonds de lui-même. Il cherche — et l'Orient le lui permet — à vérifier la conception qu'il a de son identité, ses notions philosophiques, les images de l'Orient qui sont siennes depuis qu'il a lu *Les Mille et une Nuits*, depuis qu'il a vu l'art de Decamps, depuis qu'il a bu du café turc à Marseille (7). Mais ceci revient essentiellement à un discours du «voir le *déjà vu*», tandis que tous les efforts pour trouver l'autre véritablement inconnu, le cœur de la vie turque, aboutissent à un échec constant.

En outre, le discours qui décentre celui de la recherche de l'«inconnu» prend la forme d'une comparaison constante et impulsive entre

les «pages» («je lis un pays» (6)) de l'Orient et les référents européens, de même que les représentations textuelles et picturales orientalistes qui ont précédé *Constantinople*. L'aspect de Zéibec et les scènes d'ouvriers sont connus de tous grâce aux peintures asiatiques de Decamps (53,83); le visage tout à fait typique du derviche est familier grâce aux masques de plâtre de Géricault (151). On reconnaît le costume turc classique grâce au *Bajazet* de Racine et au *Bourgeois Gentilhomme* de Molière (130); n'importe quel lecteur est familier avec le style arabe d'une fontaine particulièrement charmante grâce à des gravures anglaises (93). Si la Constantinople de Gautier ne confirme pas ce que les documents orientalistes existants ont déjà défini, elle acquiert vie et signification, à travers le référent culturel européen. La Turquie résonne de souvenirs d'Homère (63), de Judith et Holopherne (119), de Troie et de tout ce qu'elle évoque pour la culture occidentale (65-7). Ou encore, Constantinople acquiert une signification dans l'histoire de la présence française en Orient; le narrateur est attristé par une plaque commémorative dédiée à son ami le peintre Clément Boulanger (60); un autre lieu renvoie des échos de la France, en mémoire des Croisades et du nom de Godefroy de Bouillon (357); il s'intéresse à un monastère pour son tombeau du Comte de Bonneval (133), à une «cour de refuge» parce qu'elle a été fondée dans un but philanthropique par le Baron de Rothschild (60-1), à une rue parce qu'il peut lui rendre le nom que les Francs lui donnaient (121). Comme dans bien des relations européennes de voyage en Orient, le narrateur est réellement engagé dans un pèlerinage personnel et culturel («je fais un pieux pèlerinage» (6)) et il trouve fréquemment pertinente et attendrissante l'empreinte européenne sur la Turquie et la capacité implicite et explicite qu'a l'Occident de dominer, modifier, améliorer le sujet asiatique.¹⁵

Mais, bien plus révélatrice et fondamentale que les rapports intertextuels entre Constantinople et les représentations orientalistes qui ont précédé, ou les remarques sur la présence européenne en Asie, est la comparaison systématique, si ce n'est obsessive, de quasi chaque composante — majeure ou mineure — du paysage oriental avec son correspondant européen : un édifice public (le Palais de Schiragan) peut être «dans le genre de la Chambre des députés à Paris» (95), les couleurs d'une église grecque à Izmir rappellent une salle de danse de banlieue (59-60), une boisson au mastic rappelle celle qu'on sert en Espagne (54), les rues évoquent des rues similaires à Marseille et à Barcelone (76), une confiserie est semblable à une autre sur le Strand (116), le «goût turc-rococo» ressemble plus qu'on pourrait le penser au style Louis XV (123), les bateaux turcs (caïques) se comparent aux gondoles vénitienes (207). Lorsque le narrateur ne relève pas des similitudes, il définit des contrastes, confrontant la Turquie à l'entité européenne et, dans tous les cas, définissant l'Orient en ce qu'il reflète

15. Said, Edward W., *Orientalism*, New-York, Random House; 1978, pp. 166-197.

ou ne reflète pas l'Europe, plutôt que dans ses propres termes. Le Rastro de Madrid, le Temple de Paris, l'ancienne Alsace de Londres ne sont rien comparés au marché aux puces de Constantinople (131); les pipes turques ne sont pas fabriquées comme les françaises (114); la boutique orientale et ses vitrines diffèrent, de certaines façons, des européennes et, même dans les rues les plus chics de Constantinople, rien ne rappelle les magasins splendides de la rue Vivienne ou du Strand (110); l'absence d'ivrognerie signifie que les Turcs de basse classe ont une dignité inconnue «chez nous» — telle personne qui est bien traitée à Constantinople serait mal reçue chez Paul Niquet à Paris (108); la vue des chameaux et des femmes voilées fait savoir que l'on est décidément loin du boulevard de Gand (54). De telles allusions apparaissent virtuellement à chaque page, à chaque paragraphe même, du texte de Gautier et signifient, d'un point de vue sémantique, spatial, de même que psychologique et idéologique, qu'il lui est impossible de laisser derrière lui l'Europe à laquelle il affirme vouloir échapper, de la même façon qu'il ne réussit pas à se plonger dans l'«inconnu» à Constantinople. Il n'atteint jamais la libération, ne rencontre pas le danger, ne découvre pas le «véritable» Orient, Dieu, ou quoi que ce soit qui aille au-delà du pittoresque qui lui était familier *a priori* et qui demeure toujours distant, quelque peu irréel, comme un décor d'opéra.

Gautier termine son récit sur une note d'échec, et ce désappointement, également caractéristique des *voyages en Orient* français du dix-neuvième siècle, les tout premiers passages qui décrivent les premières impressions de Constantinople du narrateur le laissent présager. Le «mirage éblouissant» (76), que la ville présente à distance se dissipe rapidement et se révèle en complet désaccord avec la réalité tangible des rues. «Le Paradis se changeait en cloaque, la poésie se tournait en prose» (76). La réalité de l'Orient ne peut jamais être à la hauteur de ses notions préconçues, de ses idées fantasques, ou des buts de son présent pèlerinage. L'expérience du narrateur se fige en un moule thématique antithétique: Paradis vs «cloaque»; poésie vs prose; «Franc, Français» vs «oriental», «turc», «arabe» (ces termes étant utilisés de manière interchangeable, 128). Cependant, tout au cours du texte, jusque dans l'aveu de sa défaite ultime, le narrateur revient à une métaphore de Constantinople comme spectacle magique (84), «panorama merveilleux» (72, 84), «mirage» (85), décor de théâtre créé par la fantaisie d'un peintre et allumé par la lueur des lampes à gaz de la scène (84-6). Pour lui, la ville est l'actualisation d'un «idéal féerique» déjà bien défini, formé à partir de ses rêves, des *Mille et une Nuits*, de ses propres textes antérieurs («Préface» 219). Le narrateur retrouve ses propres images mentales, chatoyantes, qu'il ne peut réconcilier avec des éléments qui ne s'y conforment pas. Il ne peut jamais progresser au-delà des limites tracées par ses préjugés, jamais au-delà de la position du spectateur qui regarde une pièce familière se dérouler devant un «décor» extravagant.

Le discours qui déclare que Constantinople est un endroit dans lequel Gautier désire s'immerger afin de découvrir ses «splendeurs orientales» trouve son contrepoint dans un autre discours qui présente une ville en pressant besoin d'être «civilisée». D'une part, le narrateur loue des éléments indigènes; les tissus orientaux faits à la main, extraordinairement beaux, contrastent avec des monstruosité anglaises faites à la machine qui jurent avec la sereine harmonie de l'Orient (126-7). Le pur Orient est envahi par la technologie aliénante, déshumanisante et destructrice de l'Occident; que l'on pense par exemple aux bateaux à vapeur qui sont de «diaboliques inventions franques» (130), et qui soulèvent la colère de tous les marchands turcs. L'Orient que le narrateur trouve «pittoresque» est entraîné dans un ensemble de réformes absurdes (123). Sur le plan de l'architecture, la belle vieille cité est envahie et ruinée par les maisons bourgeoises modernes qui pourraient «figurer honorablement à Marseille, à Barcelone et même à Paris»; mais ces édifices sont «en effet de la hideur la plus civilisée et la plus moderne» (89).

D'autre part, et à l'encontre du discours du respect, du désir de préserver le «véritable» Orient, circule un autre discours qui propose l'infiltration, l'imposition à Constantinople d'une culture éclairée. Son ami Vivier ressent «le besoin de civiliser» (42) divers Asiatiques et il éprouve du bonheur lorsqu'ils font la preuve que «leurs mœurs s'adoucissent» (43). Si l'épisode dans lequel Vivier montre aux indigènes comment faire des bulles de savon remplies de fumée est ridicule et très probablement ironique, le narrateur rend tout de même son discours perméable à des termes qui sont l'expression d'une attitude de condescendance européenne face à tout ce qui est oriental. Quelques exemples suffiront à illustrer cette attitude: même les Orientaux des classes inférieures possèdent une dignité naturelle qui est «surprenante» (21); dans un café, le narrateur trouve une galerie de types turcs qui est «*grotesquement* caractéristique» (101, c'est moi qui souligne). Les Orientaux, gouvernés par les lois du fatalisme, «ont quelque chose de la *passivité sereine de l'animal* (104, c'est moi qui souligne).

De plus, l'Asie que trouve le narrateur reflète nombre d'autres clichés typiques du discours orientaliste et de la littérature coloniale. L'Asie est pleine de grâce et de volupté (63), comme ses femmes. C'est un «lieu commun» (191) que n'importe quel voyageur de retour d'Orient a des histoires d'exploits sexuels à conter (bien que le narrateur affirme n'en avoir aucune, 195). Gautier lui-même fait écho à ce lieu commun dans *l'Orient* lorsqu'il décrit Constantinople comme une sorte de reine orientale, «voluptueusement couchée sur le divan de ses sept collines» (I, 81), ses pieds trempés dans des eaux de saphir et d'émeraude, sa tête portant une couronne de minarets et de coupoles. Dans *Constantinople*, d'autres clichés apparaissent partout: le «type oriental» (25) du point de vue de l'aspect physique, les descriptions de langueurs asiatiques, la mâle camaraderie, l'inhumanité, le fatalisme, le peu d'hygiène, par exemple. Ainsi, *Constantinople* de Gautier

renouvelle et perpétue la circulation de toute une constellation de «lieux communs» occidentaux. Trois ans plus tard, il écrit que la Turquie a besoin d'un contre-courant salutaire qui y déposerait quelques «ondes fécondantes» (*l'Orient*, I, 79). Peut-être Gautier formule-t-il succinctement sa vision véritable de la Turquie lorsqu'il dit que «Constantinople [...] est située providentiellement entre l'Europe et l'Asie, pour recevoir les lumières de l'une et les refléter sur l'autre» (*l'Orient* I, 80, c'est moi qui souligne).

Constantinople demeure donc un endroit suprêmement étranger pour Gautier. Certains érudits suggèrent que la position de Gautier envers la Turquie est déterminée par ses prédispositions esthétiques; Gautier le peintre, l'auteur d'œuvres fantastiques, le poète parnassien et le critique d'art idéaliste éprouve un intérêt particulier mais superficiel pour les apparences, pour les éléments visuels et la composition¹⁶. Comme Shick le fait remarquer, Gautier écrit en sachant qu'art signifie distance et perspective. Ses nombreuses énumérations de détails et ses longs passages descriptifs opèrent la distanciation artistique, et sont un moyen de déplacer le connu et l'inconnu dans le visible, en tant que signe¹⁷. Mais il est aussi vrai que, depuis le début, Gautier présente son narrateur comme un étranger qui, tout en appelant la découverte du véritable Orient, maintient une contre-position analytique et narrative ancrée dans l'impossibilité d'une pénétration authentique de l'Asie. Au tout début de son texte, il écrit : «pour voyager dans un pays, il faut être étranger: la comparaison des différences produit des remarques» (6). Tout au cours du texte, le narrateur insiste sur son statut d'étranger: la ville est un «dédale anonyme» (78) qui, avec ses maisons sans numéro et ses rues sans nom, est littéralement impossible à comprendre; sa différence, en tant que Français, est perçue même par les chiens qui grondent sur son passage parce qu'il est étranger (99); il est totalement incapable d'acquérir une connaissance directe de la vie des femmes turques et doit relater ce qu'une résidente européenne lui a raconté (201). Son aveu final d'échec, quant à la résolution du «mystère» de la culture et du langage «voilés» et «muré(s)» (363) des Turcs, confirme qu'il n'a vu que le «panorama extérieur», l'«éternel bal masqué des rues» (363). Et cette «toile d'opéra» (84) faite pour la «féerie d'Orient» (84-5) qu'est Constantinople, est véritablement un décor de théâtre composé d'éléments tirés d'une matrice de notions personnelles et européennes préconçues et d'*idées reçues*, auxquelles le narrateur prétend vouloir échapper mais qu'il réaffirme et qu'il impose plutôt à son sujet oriental.

Ainsi, Gautier déploie et perpétue des structures significatives pour l'Europe dans la description de l'Orient et il fait ainsi écho à d'autres aspects du système d'apprentissage, de la disposition d'esprit et

16. Richer, Jean, *op. cit.*, p. 78.

17. Schick, Constance Gosselin, «A Case Study of Descriptive Perversion: Théophile Gautier's Travel Literature.», *Romanic Review* 78: 3 (May 1987), p. 366.

de la pratique que constituait l'orientalisme au dix-neuvième siècle, et les rétablit. Son narrateur ne laisse aucune place au discours direct de la Turquie elle-même, qui demeure ainsi complètement inaccessible et passive; il ne s'agit pas tant d'un décor d'opéra que d'une image pittoresque et essentiellement statique sur laquelle viennent se surimposer son identité et son idéologie propres. Sa stratégie narrative et discursive inscrit l'impossibilité de combler l'abîme entre l'Europe et l'Orient, le soi et l'autre, le familier et l'impénétrable. Gautier produit un document véridique non pas à propos de Constantinople, mais plutôt à propos de lui-même et de ses contemporains, ses «lecteurs et [...] lectrices d'Europe».