



**HAL**  
open science

## Constantinople chez Antonio Baratta : palimpseste ou peinture d'après nature ?

Armelle Girinon

► **To cite this version:**

Armelle Girinon. Constantinople chez Antonio Baratta : palimpseste ou peinture d'après nature ?. Les chantiers de la création, 2015, Interface, 8. hal-01465832

**HAL Id: hal-01465832**

**<https://amu.hal.science/hal-01465832>**

Submitted on 13 Feb 2017

**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 chez Antonio Baratta : palimpseste ou peinture d'après nature ?

Armelle Girinon

---



**Édition électronique**

URL : <http://lcc.revues.org/1118>  
ISSN : 2430-4247

**Éditeur**

Université Aix-Marseille (AMU)

Ce document vous est offert par Aix  
Marseille Université



**Référence électronique**

Armelle Girinon, « Constantinople chez Antonio Baratta : palimpseste ou peinture d'après nature ? », *Les chantiers de la création* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 27 novembre 2015, consulté le 13 février 2017. URL : <http://lcc.revues.org/1118>

---

Ce document a été généré automatiquement le 13 février 2017.

Tous droits réservés

---

# Constantinople chez Antonio Baratta : palimpseste ou peinture d'après nature ?

Armelle Girinon

---

« Certains noms de villes et de pays ont le don singulier de faire apparaître devant nous, dès que nous les prononçons, un paysage que notre fantaisie a depuis longtemps esquissé, et que notre imaginaire colore aux heures de rêverie. » Alexis De Valon, « La Turquie sous Abdul-Mejid », in *Revue des deux Mondes*, 1<sup>er</sup> mai 1844.

- 1 Lorsque le diplomate Antonio Baratta (Gênes 1803 – Turin 1864) décide de publier plusieurs ouvrages sur la capitale ottomane, son entreprise s'inscrit dans un sillon littéraire déjà bien tracé. Après ses études en droit, Baratta fut élève consul à Constantinople de 1828<sup>1</sup> à 1831 et finit par être éloigné de la capitale de l'Empire ottoman sur décision du Ministre des affaires étrangères. Il effectua d'autres missions consulaires jusqu'en 1841 mais fut évincé du circuit diplomatique par la suite<sup>2</sup>. Son séjour dans la capitale de l'Empire ottoman fut suivi de la publication de trois ouvrages consacrés à la ville : *Costantinopoli nel 1831* (1831), *Costantinopoli effigiata e descritta* (1840) et *Bellezze del Bosforo* (1841). La perspective descriptive et cognitive de ses livres est pour le moins originale car elle semble proposer une approche nouvelle de la ville. L'auteur revendique en effet, à plusieurs reprises, la distance qui distingue ses ouvrages de l'abondante littérature viatique née suite à de nombreux séjours dans la ville phare du Levant.
- 2 Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la mode du voyage se propage en Europe et avec elle la vogue des « turqueries ». Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le voyage à Constantinople est perçu comme un prolongement éventuel du Grand Tour<sup>3</sup>, et la ville devient, au XIX<sup>e</sup> siècle, une destination attractive à part entière, répondant aux attentes des Occidentaux. Ces dynamiques viatiques donnent alors naissance à une multitude de récits de voyages ou de séjours prolongés dans la ville phare du Levant<sup>4</sup>.
- 3 Malgré cette profusion d'ouvrages offrant de nombreuses descriptions de la ville, Antonio Baratta déplore le caractère lacunaire et l'infidélité de ces récits. Les trois volumes qu'il publie sur Constantinople se construisent sur une série de refus ; il vise ainsi à ne pas

reproduire ce qu'il considère comme des erreurs de la part de ses prédécesseurs. Son objectif est clairement défini dans le paratexte du premier ouvrage : « [...] donner une petite idée de Constantinople telle qu'elle est réellement et non telle qu'on la représente souvent, voici le but du présent opuscule [...] » (1831, x). Le dessein de Baratta apparaît plus ambitieux dès le second ouvrage. L'auteur passe en effet du portrait de ville à même de donner « une petite idée de Constantinople » au tableau exhaustif : « [...] il est ensuite indispensable que le tableau que nous peignons soit complet, c'est-à-dire qu'il comprenne et qu'il représente, avec une proportion juste, tout ce que comporte le thème choisi [...] » (1840, xii). Le troisième ouvrage complète le précédent et les objectifs visés sont les mêmes. Dans ses portraits urbains, Baratta revendique l'originalité du regard qu'il pose sur Constantinople. Le type de représentations langagières, idéologiques et figuratives de l'Orient qu'Edward W. Said appelle « orientalisme » sont en partie condamnées par Baratta, qui déclare ne pas s'inscrire dans cette tradition idéologique et représentative péremptoire. Pour Saïd,

[...] l'orientalisme illustrerait le long processus de "falsification" à travers lequel l'Occident aurait fait de l'Orient une région immobile, lointaine, indéfinie et chargée de mystère et d'attraction dans son atemporalité ; un lieu d'aventures et d'expériences extraordinaires, peuplé de créatures exotiques, de villes mystérieuses tombant en ruines et d'antiquités merveilleuses. [...] l'Orient se présente comme une altérité absolue que la culture occidentale se serait appropriée en l'exhibant, en parlant en son nom et en exerçant sur elle sa propre autorité culturelle et politique<sup>7</sup>. (Brilli 39-40)

- 4 Baratta affirme dans les préfaces de ses deux premiers ouvrages que le cadre proposé par les avant-textes – que nous pouvons qualifier d'orientaliste – est réducteur et anti-empirique. Il formule donc le désir de ne pas adopter ce prisme déformant. Il veut rectifier les erreurs véhiculées par les récits occidentaux et combler leurs lacunes. L'auteur entend remodeler l'image de la Rome d'Orient et offrir une représentation exhaustive et objective de la ville à ses lecteurs.
- 5 Si la distance prise par Antonio Baratta vis-à-vis des écrivains qui l'ont devancé est un leitmotiv des trois ouvrages, force est de constater que l'auteur ne souhaite en aucun cas balayer du revers de la main les textes qu'il décrie. Le diplomate se révèle au contraire être un fin connaisseur des œuvres en question puisqu'il s'y réfère minutieusement et les mobilise tout au long de ses descriptions. La nature pour le moins paradoxale de ce rapport aux avant-textes nous invite donc à étudier les tableaux urbains d'Antonio Baratta en mesurant leur prétendue originalité. La perception de Constantinople chez ce voyageur est-elle différente de celle de ses prédécesseurs ? Comment se traduit, lors de la mise en récit, la distance qu'il prend vis-à-vis des avant-textes ? Réussit-il réellement à s'affranchir de l'influence de ses lectures préalables ?
- 6 Pour répondre aux questions que soulève le rapport paradoxal de Baratta à ses prédécesseurs, il semble important d'expliquer quelles sont les lacunes des avant-textes d'après l'auteur et quelles sont, à l'inverse, les qualités qu'il attribue à ses propres livres. Nous verrons ensuite comment son interaction avec la ville et ses habitants redessine et reconfigure la perception qu'il avait *a priori* pour la transformer en une vision plus singulière et plus empirique. Nous essayerons enfin de démontrer que son rapport aux avant-textes n'est pas univoque et que la ville décrite par Baratta ne correspond pas seulement à une ville vécue, mais bien, en partie, à une ville déjà pré-écrite par d'autres voyageurs occidentaux.

## Constantinople telle que vous ne l'avez jamais vue

- 7 La représentation de Constantinople entreprise par Antonio Baratta tire son origine de l'insatisfaction du diplomate suite à ses nombreuses lectures d'ouvrages consacrés à la ville. Mais que reproche-t-il précisément à ces multiples récits ? Dans quelle mesure ces écrits peuvent-ils s'avérer décevants ?
- 8 La préface du premier livre de Baratta, *Costantinopoli nel 1831*, souligne les méfaits des hâbleries et des mensonges calomnieux qui ont été répandus en Occident par de nombreux écrivains médisants.
- Qu'y a-t-il de surprenant si l'idée que l'on a d'elle, de ses coutumes et de ses habitants est, encore aujourd'hui, si partielle et si éloignée de l'exactitude ?... Depuis l'époque des premiers récits chevaleresques jusqu'à celle où nous vivons, les Turcs, nation toujours grave, et souvent vertueuse, ont été peints avec les couleurs contraires de l'atroce et du ridicule, par des pinceaux aussi injustes qu'inexperts<sup>8</sup>. (1831, IV-V)
- 9 Cette accusation insiste sur les tristes conséquences de récits fallacieux, à savoir la méconnaissance teintée de mépris, voire la complète ignorance de cette ville, et plus largement de la Turquie et de ses habitants, de la part des lecteurs européens. Ces informations erronées sont dues, toujours d'après Baratta, aux limites intrinsèques des écrivains-voyageurs quant à la pratique de l'espace urbain qu'ils prétendent décrire. La lecture des trois ouvrages permet de dresser une typologie de ces limites : la non-maîtrise de la langue locale, un manque criant de temps et d'informations préalablement recueillies sur la ville et ses habitants, une propension à tirer des conclusions hâtives et la tendance au jugement infondé et subjectif.
- 10 La plume des écrivains est nécessairement perméable aux biais qui dévoient les voyageurs et les empêchent de pénétrer et d'appréhender l'espace urbain. Ces limites donnent alors naissance à des représentations fantastiques de Constantinople. Baratta parle des « milles et milles fantômes qui, divulgués et répétés à propos des heureux règnes de l'Asie, en ont fait l'empire des Fées, une espèce de jardin magique, un séjour à moitié terrestre et à moitié céleste<sup>9</sup> » (1840, IX). Outre cette propension au récit fallacieux, décrite comme un mal à combattre, un « *cholera morbus* littéraire<sup>10</sup> » (1831, I), Baratta reproche aux textes de prédécesseurs plus estimés, leur manque de méthode et d'organisation, leur longueur, leur érudition inaccessible ou, au contraire, leur superficialité. Si certains livres plus anciens<sup>11</sup> sont recommandables et louables, ils ne sont plus d'actualité car « [...] l'Orient a tellement changé en apparence et en substance depuis un demi-siècle, que tous les écrits divulgués à son sujet à des époques antérieures ne servent à rien, ou, comme nous l'avons dit, servent seulement à induire en erreur<sup>12</sup> » (1840, VI). Le constat est donc sans appel, « [...] il n'existe pas encore de livre qui, mis entre les mains de quelqu'un désirant ardemment être informé de manière exacte mais simple à propos de ces merveilleuses contrées, soit à même de satisfaire pleinement ce noble et honnête souhait<sup>13</sup> » (1840, III). Ce défaut est d'autant plus grave d'après l'auteur que l'Orient est au centre de tous les intérêts<sup>14</sup>.
- 11 Les représentations contre lesquelles s'insurge Baratta sont celles qui font de l'Orient « un monde stéréotypé à deux facettes, sorte de Janus, tantôt monstre de cruauté, de barbarie, de violence guerrière, tantôt enchanteur aux mille sortilèges, de luxe et d'opulence » (Magri 13). L'acte de création est donc justifié par la volonté de corriger ses

prédécesseurs et la nécessité de combler un manque : il faut que les lecteurs européens aient à disposition un outil cognitif qui donne à voir la Rome d'Orient telle qu'elle est réellement, il faut dénoncer les impostures sur lesquelles se sont construites jusqu'ici les représentations de la ville. La revendication de la véracité et de l'objectivité du discours est un *topos* des récits viatiques. Cependant, Baratta va plus loin dans sa démarche ; sa prétention n'est pas neutre, il est plus incisif car les erreurs de ses pairs sont constamment pointées du doigt et réfutées : cette dynamique est d'ailleurs un des principaux moteurs du récit.

- 12 La prétention d'originalité de la part de Baratta passe nécessairement par un autoportrait légitimant son aptitude à remplir la mission descriptive et cognitive dont il s'investit. Même si l'auteur recourt à une rhétorique de la modestie tout au long de ses ouvrages, il esquisse, en creux, les qualités lui permettant de dessiner la ville sous un jour nouveau, véridique. Baratta est en mesure de comprendre, au moins partiellement, la langue locale. Il se présente comme le témoin oculaire de ce qu'il décrit et fait valoir la durée de son séjour, à savoir plusieurs années – ces qualités sont du reste mises en avant par l'éditeur<sup>15</sup>. À ces avantages pratiques, s'ajoute un goût du détail et de la recherche qui le pousse à questionner sans cesse ce qui est souvent présenté comme des acquis sur la ville et ses habitants. Baratta dépouille les textes, recoupe les informations, tente, à travers ses recherches, de séparer le vrai du faux. Son expression n'est donc pas le pur fruit d'une connaissance empirique de la ville, qui ne peut suffire à alimenter ses textes ; elle naît en partie d'une approche critique vis-à-vis d'une ville pré-écrite. À l'origine de ses ouvrages une démarche double donc, à mi-chemin entre, d'un côté, l'interaction du voyageur avec la ville et ses habitants et, de l'autre, l'analyse critique du lecteur. Ce cheminement semble cependant contredire la volonté de s'affranchir du joug des représentations figées et erronées des avant-textes qu'il honnit.

## Du regard authentique à la résurgence de *topoi* orientalistes

- 13 Comment les qualités de Baratta favorisant la pratique et l'appréhension de Constantinople transparaissent-elles dans les textes ? De quelle manière son désir de s'affranchir de ses prédécesseurs se traduit-il au moment de la mise en récit ? Ces questions permettront de lever le doute sur une possible contradiction, entre prétention d'originalité et élaboration du récit sur la base de lectures préalables.
- 14 Deux des trois ouvrages cités reprennent les illustrations de deux livres parus précédemment à Londres : *Costantinopoli effigiata e descritta* comprend les gravures de Thomas Allom qui accompagnent le texte de Robert Walsh dans le livre intitulé *Constantinople and the scenery of the seven churches of Asia Minor*. Dans les *Bellezze del Bosforo* – qui peuvent être lues comme une suite et un complément de *Costantinopoli effigiata e descritta* – l'éditeur insère les gravures du livre de Miss Pardoe, *The Beauties of the Bosphorus*. Il est intéressant de constater, dans le cas du second ouvrage, que si le matériau iconographique est apprécié par l'éditeur et grandement loué par Baratta, la partie écrite est jugée « incomplète et négligée<sup>16</sup> » (1840, IV). Aussi décident-ils de ne pas la traduire et de proposer un texte tout autre. Bien qu'aucun jugement ne soit préalablement émis sur le récit de Miss Pardoe, Baratta fait mine de l'écarter – nous verrons plus loin que son rapport à ce texte est plus complexe – et de ne conserver que les

gravures de l'illustrateur W. H. Bartlett pour les *Bellezze del Bosforo*. Cette sélection traduit une prise de distance vis-à-vis de deux avant-textes de référence. Il s'agit là d'un premier refus qui est parfaitement visible sur le plan macrostructural des deux œuvres de Baratta.

- 15 L'étude plus fouillée des textes permet d'étudier la manière dont Baratta tente de renverser, ou simplement de déconstruire les *topoi* orientalistes du récit de voyage à Constantinople. L'exemple des chapitres où Baratta décrit le Château des Sept Tours<sup>17</sup> est assez éloquent car il illustre plusieurs procédés auxquels l'auteur a régulièrement recours et la manière dont évolue son processus de rédaction. Après la conquête de la ville par les Turcs, ce château abrita le Trésor d'État et fut par la suite transformé en prison. À partir de ce moment-là, « [...] les imaginations orientales et occidentales s'enflammèrent à leur propos, et l'on en pensa et l'on en écrivit tant de choses, qu'il est difficile de le croire<sup>18</sup> » (1831, 48). Les Sept Tours furent en effet décrites comme un lieu d'injustice, de despotisme et de torture sans pareille par de nombreux écrivains européens<sup>19</sup>.
- 16 Le chapitre consacré à la forteresse dans *Costantinopoli nel 1831* est introduit par un petit paragraphe très incisif, et s'apparente à un pamphlet. Baratta dénonce ces descriptions qu'il considère comme de pures fabulations. Celles-ci mettent en scène des lieux communs sur la société turque et contribuent à l'élaboration d'une typographie imaginaire de l'espace urbain constantinopolitain qui finit par se transformer en un « palimpseste d'histoires et de scènes dignes des Mille et une Nuits<sup>20</sup> » (Brilli 45). Dans cet article, Baratta semble refuser vivement l'équation imaginaire qui associe les Turcs, la cour ottomane et la ville de Constantinople au despotisme et à la cruauté sans nom. Les yeux de l'auteur se présentent comme un premier instrument de lutte contre ces représentations infondées. Baratta se pose en témoin oculaire, il relate ce qu'il a vu sans intermédiaire et entend reconfigurer ainsi la perception des lieux. Il présente du reste cette entreprise correctrice comme un devoir, pour le prêcheur du vrai qu'il est : « [...] les fables et les exagérations que beaucoup répandent à leur sujet [il fait référence aux Sept Tours], sont si insupportables que nous, qui avons eu la chance de les parcourir aisément, pensons être en devoir de dire au Public tout ce que nous avons pu en voir et en apprendre<sup>21</sup> » (1831, 42). La visite a été effectuée, au dire de l'auteur, en 1830, et c'est cette expérience qui confère à son texte une certaine autorité. Remodeler la perception des lieux après les avoir observés sans filtres – littéraires ou autres – et reconfigurer ainsi la géographie mentale des Européens, tel est donc l'objectif de *Costantinopoli nel 1831*. La description à proprement parler de la forteresse est neutre, Baratta se veut didactique et présente au lecteur ce qu'il voit pour que ce dernier puisse imaginer la configuration du château. Il affirme qu'au vu de ce qui a été écrit – il évoque notamment des détails abjects : la présence d'un puits de sang, d'instruments de torture, de traces macabres, etc. – il a longuement cherché des preuves matérielles pouvant confirmer ces récits d'horreur, et ses « nombreuses enquêtes<sup>22</sup> » (1831, 49) n'ont fait qu'infirmier ces histoires inventées de toute pièce. Il ajoute, pour conclure, qu'il doit rendre compte de ce constat, « en l'honneur de la vérité<sup>23</sup> » (1831, 49).
- 17 Si son premier texte ne laisse nulle place au doute : nous sommes face à une condamnation qui écarte le registre du fantastique et de l'horreur qui fut largement utilisé par d'autres écrivains-voyageurs, *Costantinopoli effigiata e descritta* est, en un sens, plus ambivalent. L'auteur réitère ses accusations, en nommant cette fois les coupables : il souligne que, contrairement à Charles Pertusier et à Joseph Pitton de Tournefort, il a réussi à pénétrer dans la forteresse. Ensuite, il critique François Pouqueville car son récit ne rend pas bien compte du lieu pour quelqu'un qui n'y aurait jamais été. Enfin, il

s'indigne face aux tableaux calomnieux qu'en ont tirés certains voyageurs, dont Pouqueville :

Pouqueville lui-même, notre contemporain [...] parla, comme bon lui sembla, du puits de sang. Mais nous, qui sommes plus aimant du vrai que du mensonge orné, déclarerons de manière candide que de tous ces prétendus raffinements de cruauté, nous n'avons trouvé aucune trace : et que bien qu'il n'y ait aucun doute sur le fait que, dans les Sept Tours, comme partout, les Turcs furent souvent injustes et sans pitié, les choses que l'on raconte à propos de cette prison sont de sots et ridicules mensonges auxquels il faut mettre un terme pour l'honneur de celui qui narre et la dignité de celui qui écoute<sup>24</sup>. (1840, 407)

- 18 Le diplomate répète qu'il n'a rien vu pouvant confirmer les images sordides véhiculées par de nombreux voyageurs. Notons néanmoins qu'il ne bannit pas le *topos* du Turc arbitraire et sans merci, *topos* à l'origine des représentations qui font du château des Sept Tours un lieu d'épouvante.
- 19 En outre, dans les pages qui précèdent, il puise dans ce même registre de l'épouvante pour décrire son arrivée dans le château : « il éveille dans l'âme une crainte mystérieuse et inhabituelle », « les vautours, les hiboux et d'autres oiseaux de malheur tournoient en lentes spirales », « l'idée des tragédies si nombreuses qui ont eu lieu là revient à l'esprit, vive et puissante et un sombre trouble indéfinissable fait battre le cœur », « les [...] maisons sordides », « sombre tristesse », « champ de désolation », « premières impressions affligeantes<sup>25</sup> » (1840, 401). Loin du style neutre et purement descriptif qu'il employait dans le premier ouvrage, une subjectivité très prononcée caractérise ce paragraphe : le visiteur, en proie au trouble, nous fait part de ses peurs nécessairement conditionnées par ses lectures préalables. Les tragédies auxquelles Baratta fait allusion sont celles décrites par les prédécesseurs qu'il condamne. Même s'il finit par refuser ces « sots et ridicules mensonges », sa description n'est plus un simple compte-rendu de choses vues, elle se colore au contraire du « trouble indéfinissable » suscité par les avant-textes.
- 20 Cette évolution de la mise en récit est encore plus perceptible lorsqu'on se penche sur le troisième ouvrage de Baratta, *Bellezza del Bosforo*. L'auteur modifie la macrostructure de la première version et ajoute de nombreux chapitres mais n'exclut pas complètement le récit de Miss Pardoe, puisque certains chapitres sont de simples traductions du texte original. Nous pensons notamment au chapitre XXIV de la troisième partie de l'ouvrage, « *Castelli d'Europa e d'Asia* ». Pour ce chapitre, Baratta se contente de traduire le texte anglais : « Il y avait trois tours principales [...] celle qui les surplombe est appelée la tour du Sang car c'est là que les *aga* et les chefs des janissaires furent tués secrètement suite à quoi leurs cadavres mutilés furent jetés dans le Bosphore via un canal creusé sous les fondements de la forteresse [...]»<sup>26</sup> (1841, 484). L'extrait illustre bien la reprise d'un thème auparavant condamné, celui de la cruauté mêlée de mystère et de sang. L'expression « tour du Sang » renvoie directement à celle employée par Pouqueville, « cachot du sang » (1805, 72), pour caractériser « la deuxième tour de marbre » des Sept Tours, celle où était censé se trouver le fameux « puits de sang ».
- 21 Si l'interaction de Baratta avec la ville redessine sa perception de la ville, force est de constater que certains *topoi*, que l'auteur réprouve et contre lesquels il proteste ponctuellement, apparaissent en filigrane dans son œuvre et ne sont pas complètement mis de côté. Son rapport aux avant-textes ne peut donc pas se résumer à un refus catégorique. La perception de Constantinople de la part de Baratta n'est pas entièrement redessinée par son interaction avec la ville et ses habitants, preuve en est le rapport



double que l'auteur entretient avec les textes de ses prédécesseurs, rapport qui est bien perceptible dans l'évolution de ses trois tableaux successifs de ville.

## Du palimpseste critique au puzzle de citations

- 22 Cette évolution méandrique ne se manifeste pas seulement à travers l'atténuation progressive du refus des lieux communs véhiculés dans les avant-textes. Elle peut aussi se traduire par la disparition de l'effort analytique d'un phénomène viatique au profit d'une forme explicite et littérale d'intertextualité : la citation.
- 23 Cette tendance est bien perceptible si l'on se concentre sur une étape "incontournable" du récit de voyage à Constantinople : la description de l'arrivée du voyageur par voie maritime. Les deux premiers ouvrages de Baratta mettent l'accent sur un contraste récurrent dans les récits entre, d'un côté, l'émerveillement de l'arrivée par bateau, la beauté ineffable de la ville et, de l'autre, la déception du voyageur au moment où il pénètre réellement dans l'espace urbain. Dans son dernier ouvrage consacré à la ville, *Bellezza del Bosforo*, les choix descriptifs qu'il opère pour la mise en récit de l'arrivée sont diamétralement opposés.
- 24 L'aveu d'impuissance de la plume face au panorama qui se déploie devant les voyageurs qui arrivent par bateau apparaît déjà à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le récit de voyage de Jean Potocki. L'auteur polonais formule ce que nous pourrions appeler un postulat littéraire qui tend à définir Constantinople comme une ville indescriptible : « Enfin nous sommes arrivés dans le port de Constantinople. Ici j'abandonne la plume, car cette vue est au-dessus de toute description. Imaginez, exagérez, recourez aux voyageurs, vous resterez toujours au-dessous de la vérité » (55).
- 25 Cet extrait traduit parfaitement la sensation d'indicible des écrivains. Le silence est le seul prolongement possible à la contemplation puisque la ville est, dans un premier temps, ineffable. Baratta exprime lui aussi l'indicibilité de la ville et rédige plusieurs paragraphes hyperboliques et emphatiques pour faire part du sublime et de la magie de ce panorama. La beauté sans pareille de ce spectacle ne pouvant être dite, il choisit de rédiger une description « type parcours<sup>27</sup> », plus neutre que le tableau très élogieux du panorama initial. Ainsi, il donne des repères géographiques à son lecteur et retranscrit le mouvement du voyageur s'approchant de Constantinople et débarquant le long des rives de la Corne d'Or. À la splendeur de l'arrivée, qui semble littéralement ravir la plupart des voyageurs, y compris le diplomate, s'oppose le désenchantement amer du moment où les voyageurs posent pied à terre.
- La doléance est commune à tous les voyageurs : l'intérieur de Constantinople, loin de correspondre à sa beauté extérieure, forme même avec elle un contraste répugnant et déplaisant. La stricte vérité, dont nous faisons profession, nous oblige à en convenir avec eux. Plus l'œil du spectateur, enivré par ce premier spectacle grandiose, avance vers la ville [...] plus s'éteint en lui la délicieuse surprise qu'il avait conçue, tout comme disparaissent les illusions théâtrales pour celui qui s'approche courageusement de la scène<sup>28</sup>. (1831, 16-7)
- 26 Ce choc, qui est indéniable selon l'auteur, doit cependant être compris et explicité, et c'est en ce sens que Baratta entreprend une analyse « que personne d'autre ne fit avant [lui]<sup>29</sup> » (388) dans son deuxième ouvrage, *Costantinopoli effigiata e descritta*. Cette tentative est esquissée dans *Costantinopoli nel 1831*, mais l'analyse reste assez maigre et les conclusions qu'il tire sont plutôt réductrices<sup>30</sup>. Dans son deuxième livre, l'auteur s'efforce

d'examiner de plus près cette désillusion afin de mieux l'enrayer. Ainsi, il pèse les différents arguments avancés par les écrivains-voyageurs pour expliquer leur déception – voire leur répugnance – et essaie d'établir s'ils sont valables ou non. Là encore, Baratta se pose en juge. Ce n'est plus son statut de témoin oculaire qui légitime sa position de censeur, mais bien sa démarche critique et son examen attentif de l'espace urbain. Ces qualités intellectuelles sont nécessaires pour entreprendre un voyage à Constantinople car, comme le répète Baratta tout au long de son œuvre, « [...] le voyage, et plus particulièrement le voyage en Turquie, n'est pas une affaire de sots ni de sybarites : seuls ceux pour qui la vie a un langage intime et poétique peuvent s'y adonner avec plaisir et en tirer satisfaction<sup>31</sup> » (1840, 390).

- 27 Le mauvais état des routes, l'étrange configuration des maisons en bois, la fermeture presque systématique des fenêtres ainsi que l'omniprésence des ruines et des tombes sont autant d'éléments qui troublent les voyageurs et motivent les tristes descriptions de leurs premiers parcours dans la ville. Baratta prend le contre-pied de ses prédécesseurs et analyse ces éléments dans le préambule de son chapitre intitulé « *Interno della città* ». Il invite le voyageur à prendre en considération la topographie de la ville – entièrement édifée sur des collines – avant de prétendre pouvoir jouir des mêmes facilités de déplacement que celles que l'on rencontre dans les villes de plaine. Il souligne en outre les avantages d'une telle configuration et notamment les « points de vue absolument superbes, qui constituent la caractéristique la plus précieuse de ces lieux et qui sont justement dus à l'irrégularité dont on se plaint<sup>32</sup> » (1840, 388-9). Les lourds rideaux ou les barreaux placés devant les fenêtres, peuvent être perçus comme austères pour un Européen, cependant, l'auteur rappelle qu'ils ne doivent pas être considérés au prisme de grilles de lecture occidentales. L'auteur se veut didactique et explique à son lecteur que, une fois familiarisé avec les coutumes des habitants de la ville, le voyageur comprend aussitôt que « derrière ces barreaux froids [...] règne la même fréquence, la même joie, la même vie qui anime nos maisons<sup>33</sup> » (1840, 389). Des critiques envers ses prédécesseurs, l'auteur tire des conseils pour les futurs voyageurs : il suffit par exemple de prendre de la distance vis-à-vis des critères esthétiques occidentaux pour réévaluer les constructions en bois, typiques de l'architecture constantinopolitaine. Ainsi, il pourra apprécier « les fantastiques demeures orientales aérées<sup>34</sup> » (1840, 389) qui conviennent aux exigences du lieu. En ce qui concerne les ruines, elles sauront satisfaire les âmes méditatives. Baratta conclut son analyse en expliquant que les Turcs ont un rapport à la mort différent de celui des Européens : il met en évidence l'opposition entre l'oubli ingrat dans lequel sombrent les défunts occidentaux, éloignés des espaces de vie et circonscrits dans des cimetières périurbains, et la « [...] familiarité qui unit, en Orient, les vivants et les morts et qui, d'une certaine façon, rend éternelle l'union des parents et des amis<sup>35</sup> » (1840, 390). Cet examen vise donc à nuancer ou réfuter un à un les arguments mis en avant par les voyageurs européens. Son analyse renverse complètement un jugement qui semblait figé par ses prédécesseurs. La différence n'est plus objet de critique, une fois comprise et expérimentée de près, elle n'éveille plus la déception ou la répugnance, certaines pratiques turques peuvent même être jugées meilleures que celles des Occidentaux.
- 28 Si, dans son troisième ouvrage, l'auteur reprend et développe de nombreux thèmes précédemment évoqués, il ne revient pas sur le contraste – panorama observé depuis le bateau / intérieur de la ville – que nous venons de mentionner. Le mouvement du voyageur qui s'avance progressivement vers la ville pour la première fois se traduit, dans la préface, par une très longue citation (neuf pages, 9-15) d'un extrait des *Promenades*

*pittoresques*<sup>36</sup> de Charles Pertusier. La traduction des lignes de Pertusier est suivie d'une sélection de citations que Baratta puisent chez Luca Ingigi, Joseph Pitton de Tournefort, François Pouqueville, Alphonse de Lamartine, un « Allemand savant, diligent et anonyme <sup>37</sup> » (1841, 16), Aglaé Comte, Elisabeth Craven, Frédéric Lacroix, Léon Galibert et le vicomte De Marcellus. Ce procédé initial reflète très bien la macrostructure de l'œuvre. En effet, au moment de la rédaction, Baratta a choisi de recourir à un expédient descriptif basique : comme pour la préface, il livre à son lecteur une sélection de citations qui étoffent considérablement ses chapitres. Les avant-textes ne sont plus un prétexte à la poursuite du récit, ils sont livrés en bloc par le diplomate. L'analyse critique laisse place à la traduction et au puzzle de citations parmi lesquelles on retrouve plusieurs des lieux communs que l'auteur avait précédemment réfutés. Néanmoins, cette évolution progressive du processus créatif ne doit pas être seulement perçue comme le reniement conscient et clair de principes qu'il avait préalablement établis. Même si l'état actuel de la recherche ne permet pas de définir précisément les circonstances de rédaction des trois ouvrages de Baratta, l'éditeur Alessandro Fontana décrit le contexte éditorial dans lequel apparaissent *Costantinopoli effigiata e descritta* et *Bellezze del Bosforo*. Les deux ouvrages sont présentés comme des commandes faites à Baratta, neuf ans après son départ de Constantinople. Les années qui séparent le séjour dans la ville de l'écriture, les contraintes de temps du texte commandité ainsi que le désir de fournir des textes à caractère presque encyclopédique – l'exigence de peindre un tableau « complet » cf. *supra* – expliquent peut-être en partie le recours direct aux avant-textes. Deux contraintes d'écriture sont en outre susceptibles de justifier le besoin de citer plusieurs de ses prédécesseurs. Baratta adopte en effet un point de vue diachronique plus large à partir du deuxième ouvrage<sup>38</sup>, contrairement à *Costantinopoli nel 1831* où l'auteur insiste – dès le titre – sur l'actualité de ses descriptions. Ce changement, ainsi que la nouvelle perspective géographique choisie pour le dernier livre<sup>39</sup>, peuvent expliquer le besoin impérieux de faire appel aux plumes d'autres écrivains – historiens, géographes, diplomates ou simples voyageurs qu'ils soient. À ces hypothèses s'ajoute le caractère péremptoire du cadre imposé par l'orientalisme moderne. La difficulté à se mouvoir en dehors de ce cadre est du reste évoquée par Said lorsqu'il décrit les limites qu'a imposées l'orientalisme à la pensée concernant l'Orient : « [...] même les écrivains les plus doués d'imagination, des hommes comme Flaubert, Nerval ou Scott, ont été gênés dans ce qu'ils pouvaient ressentir ou écrire à propos de l'Orient » (93).

- 29 Les principes évoqués par Baratta au moment de la rédaction des deux premiers ouvrages sont corrélés à la prétention de représentation positive de Constantinople. L'auteur définit son approche comme empirique et c'est là son originalité. Il refuse la géographie imaginaire véhiculée par les textes de ses prédécesseurs, il délégitime partiellement le discours représentatif préconstruit pour donner à voir et à comprendre Constantinople et ses habitants « telle qu'elle est réellement et non telle qu'on la représente souvent » (Cf. *supra*). Pourtant, à y regarder de plus près, Baratta se laisse rattraper par un ensemble d'images et de représentations qui définissent le monde oriental dans la culture occidentale, en un mot par l'orientalisme. La mise en récit, initialement fondée sur le refus des avant-textes, finit par assimiler les représentations langagières, idéologiques et figuratives de ses prédécesseurs. Le réalisme prétendu de Baratta laisse progressivement place à ce que Said appelle « une forme extrême de réalisme » (139). L'auteur reprend – au sens littéral – les termes et les expressions employés par les voyageurs qui l'ont précédé. Ce réservoir figuratif fictif est tellement enraciné dans l'imaginaire européen qu'il finit par acquérir une certaine réalité, ou devient, tout simplement, cette réalité. Il s'agira à

l'avenir d'interroger plus spécifiquement les motifs du recours aux avant-textes qui inscrit Baratta dans cette même tradition livresque qu'il décriait<sup>40</sup>. Si tout voyage raconté devient la boussole d'un nouveau voyageur, Baratta, qui voulait corriger la trajectoire imaginaire de ses lecteurs, les diriger vers une ville plus vraie, finit au contraire par désorienter à son tour ses successeurs en ajoutant sa pierre à l'édifice orientaliste.

## BIBLIOGRAPHIE

- Baratta, Antonio. *Costantinopoli nel 1831, ossia Notizie esatte e recentissime intorno a questa capitale ed agli usi e costumi de' suoi abitanti*. Gênes : Tipografia Pellas, 1831.
- \_\_\_. *Costantinopoli effigiata e descritta con una notizia su le celebri sette chiese dell'Asia Minore ed altri siti osservabili del Levante : opera adorna di 100 eleganti intagli in acciaio disegnati su i luoghi da valentissimi artefici*. Turin : Stabilimento tipografico di Alessandro Fontana, 1840.
- \_\_\_. *Bellezze del Bosforo ossia Panorama del meraviglioso canale di Costantinopoli preceduto da un'accurata descrizione dello Stretto dei Dardanelli e del mar di Marmara*. Turin : Stabilimento tipografico di Alessandro Fontana, 1841.
- Brilli, Attilio. *Il viaggio in Oriente*. Bologne : Il Mulino, 2009.
- Costanza, Maurizio. « Antonio Baratta e Giovanni Timoteo Calosso : due sudditi "sardi" nella Costantinopoli di Mahmûd II ». *Oriente moderno*. Rome : Istituto per l'Oriente C. A. Nallino, 24, 2005, pp. 37-55.
- De Certeau, Michel. *Arts de faire*. Paris : Gallimard, vol. 1 de *L'invention du quotidien*, 1990.
- De Valon, Alexis. « La Turquie sous Abdul-Mejid ». *Revue des deux Mondes*, 1<sup>er</sup> mai 1844, in Jean Claude Berchet, *Le Voyage en Orient, anthologie des voyageurs français dans le Levant du XIXème siècle*. Paris : Editions Robert Laffont, 1985 : p. 16.
- Eco, Umberto. « Introduction ». De Amicis, Edmondo. *Costantinopoli*. Turin : Einaudi, 2007.
- Hugo, Victor. *Les Orientales*. Paris : Marcel Didier, 1952.
- Magri, Véronique. *Le Discours sur l'Autre. À travers quatre récits de voyage en Orient*. Paris : Honoré Champion éditeur, 1995.
- Monceau, Nicolas (dir.). *Istanbul : histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*. Paris : R. Laffont, 2010.
- Pertusier, Charles. *Promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore*. Paris : H. Nicolle, 1815.
- Piccablotto, Carlo Alberto. *Il Baratta, overosia Gli immortali epigrammi del cavaliere senza camicia*. Turin : Piemonte in bancarella, 1994.
- Potocki, Jan, *Voyages en Turquie et en Egypte*, éd. originale 1789, Paris : Fayard, 1980.
- Pouqueville (de), François, *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire ottoman pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801*, Paris : Gabon, 1805.

Ronchey, Silvia, Braccini, Tommaso. Il romanzo di Costantinopoli. Turin : Einaudi, 2010.

Said, Edward W. L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident. Paris : Ed. Points, 2005.

Yerasimos, Stéphane. Constantinople : de Byzance à Istanbul. Paris : Place des Victoires, 2000.

## NOTES

1. La date d'arrivée du jeune diplomate à Constantinople est discutée par les chercheurs. Silvia Ronchey et Maurizio Costanza pensent que Baratta arrive dans la Rome d'Orient en 1826, Massimo Pro시오 parle en revanche d'une mission consulaire qui n'aurait duré que trois ans. D'après ce dernier, Baratta ne serait arrivé à Constantinople qu'en 1828.

2. Pour de plus amples informations biographiques voir Silvia Ronchey et Tommaso Braccini, *Il romanzo di Costantinopoli*, (Turin : Einaudi, 2010), Pier Massimo Pro시오, *Antonio Baratta, epigrammista, avvocato e cavaliere senza camicia*, (Turin : Centro studi piemontese, 1980), Maurizio Costanza, « Antonio Baratta e Giovanni Timoteo Calosso : due sudditi "sardi" nella Costantinopoli di Mahmûd II », in *Oriente moderno*, (Rome : Istituto per l'Oriente C. A. Nallino, 24, 2005, pp. 37-55). Carlo Alberto Piccablotto, *Il Baratta, ovverosia Gli immortali epigrammi del cavaliere senza camicia*, (Turin : Piemonte in bancarella, 1994).

3. Phénomène viatique initié par des aristocrates britanniques au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui consistait à faire un « grand tour », c'est-à-dire un long voyage initiatique à travers les villes et régions d'Europe connues pour leur intérêt culturel et artistique (notamment les sites antiques).

4. Umberto Eco, dans son « Introduction » à la dernière édition de *Costantinopoli* d'Edmondo De Amicis parle en ce sens du récit de voyage à Constantinople comme d'un genre littéraire à proprement parler, (Turin : Einaudi, 2007), p. v.

5. « [...] dare una piccola idea di Costantinopoli quale egli è realmente, e non quale viene spesso raffigurato, tale è lo scopo dell'opuscolo presente [...] ». (Je traduis toutes les citations extraites des ouvrages d'Antonio Baratta.)

6. « [...] è poi indispensabile che il quadro da noi dipinto sia intero, cioè a dire che comprenda e ritragga, con giusta proporzione, tutto quanto si inchiude nel trascalto argomento [...] ».

7. « [...] un complesso di immagini e di rappresentazioni che definiscono il mondo orientale nella cultura occidentale. [...] Per Said l'orientalismo illustrerebbe il lungo processo di "falsificazione" attraverso il quale l'Occidente avrebbe fatto dell'Oriente una plaga immobile, remota, indefinita e, nella sua atemporalità, carica di mistero e di attrazione; un luogo di avventure e di esperienze fuori dall'ordinario, popolato di creature esotiche e di città misteriose e dirute, di antichità meravigliose. [...] L'Oriente si presenta come un'alterità assoluta della quale la cultura occidentale si sarebbe appropriata, esibendola, parlando in sua vece ed esercitando su di essa la propria autorità culturale e politica ». (Je traduis toutes les citations extraites de l'ouvrage d'Attilio Brilli.)

8. « Qual meraviglia se l'idea che si ha di essa, e de' costumi de' suoi abitanti sia, anche oggigiorno, così incompleta e così discosta dall'esattezza?... Dall'epoca dei primi racconti Cavallereschi sino a quella in cui noi viviamo, i Turchi, nazione sempre grave, e spesso virtuosa, sono stati, da pennelli altrettanto ingiusti quanto inesperti, dipinti cogli opposti colori dell'atroce e del ridicolo ».

9. « [...] mille e mille fantasticherie che, divulgate e ripetute su i beati regni dell'Asia, ne hanno fatto l'impero delle Fate, una specie di magico giardino, un soggiorno mezzo terreno e mezzo celeste ».

10. « cholera morbus letterario ».

11. Baratta mentionne notamment les livres de Jean de Thévenot, de Jean-Baptiste Tavernier et de Joseph Pitton de Tournefort.
12. « [...] l'Oriente si è talmente mutato d'apparenza e di sostanza da un mezzo secolo in qua, che tutti gli scritti divulgati sovr'esso in epoche anteriori a nulla servono, o, come si disse, servono soltanto a trarre in errore ».
13. « [...] non esiste ancora un libro, il quale, posto tra le mani di chi brama acquistare un'esatta, ma facile notizia di quelle maravigliose contrade, valga a soddisfare pienamente questo voto onesto e gentile ».
14. Voir la *Préface des Orientales* de Victor Hugo : « On s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme une image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale [...] ».
15. Cf. *Préfaces* de l'éditeur Alessandro Fontana qui font partie du paratexte de *Costantinopoli effigiata e descritta*, cit., « L'auteur, familiarisé avec l'Orient grâce au long séjour qu'il y a effectué [...] », (« L'autore, addomesticato coll'Oriente per lungo soggiorno colà fatto [...] ») p. IV, et des *Bellezze del Bosforo*, « L'auteur dont on connaît la longue pratique des choses orientales [...] », (« L'autore di cui è nota la lunga pratica delle cose orientali [...] »), p. II.
16. « incompleta e negletta ».
17. La Yedikule (ou Château des Sept Tours) fut construite sous le règne de Théodose II (408-450) et restaurée puis fortifiée sous le sultanat de Mehmet II, en 1457. Pour de plus amples informations voir Nicolas Monceau (dir.), *Istanbul : histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, (Paris : R. Laffont, 2010). Stéphane Yerasimos, *Constantinople : de Byzance à Istanbul*, (Paris : Place des Victoires, 2000).
18. « [...] le imaginazioni orientali ed occidentali s'infiamarono intorno ad esse, e tante cose se ne pensarono e se ne scrissero, che è difficile il crederlo ».
19. Nous pensons notamment à François-Charles-Hugues-Laurent Pouqueville, à Frédéric Lacroix, à Léon Galibert et Clément Pellé, à René Spitaels, à Wilhelm de Suckau, etc.
20. « palinsesto di storie e di scene degne delle Mille e una notte ».
21. « [...] le favole e le esagerazioni che corrono intorno ad esse per le bocche di molti sono tanto e così incomportabili, che noi, posti dalla fortuna in istato di comodamente percorrerle, ci crediamo in dolce obbligo di dirne al Pubblico quel tutto che ci fu dato vederne e saperne ».
22. « molte indagini ».
23. « ad onore del vero ».
24. « [...] il Pouqueville medesimo, nostro contemporaneo, [...] parlò, a sua posta, del pozzo del sangue. Noi però a cui più piace il nudo vero che l'ornata menzogna, dichiareremo candidamente che di tutte queste pretese raffinatezze di crudeltà nessuna traccia abbiamo trovata : e che quantunque sia fuor di dubbio che, nelle Sette Torri, come ovunque, i Turchi furono spesso ingiusti e spietati, le cose che di tali carceri si raccontano sono sciocche e ridicole menzogne, dalle quali è tempo omai di cessare, per l'onore di chi narra e per la dignità di chi ascolta ».
25. « incute nell'animo un arcano ed inusitato timore », « volteggiano in lente spire gli avvoltoi, i gufi e quanti altri malaugurosi augelli », « l'idea delle tante tragedie colà compiute svegliasi viva e potente entro al pensiero e fa battere il cuore di tetro indefinibile turbamento », « case [...] squallide », « cupa mestizia », « campo di desolazione », « prime affligenti impressioni ».
26. « V'erano tre torri principali [...] quella che le sovrasta è denominata la torre del Sangue, perché ivi gli agà e i capi dei giannizzeri furono uccisi segretamente e quindi i mutilati loro cadaveri gettati al Bosforo per via d'un canale scavato sotto le fondamenta della fortezza [...] ».

27. Nous reprenons cette distinction entre les descriptions type carte et les descriptions type parcours à Michel de Certeau. Voir Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*, tome I : *Arts de faire*, (Paris : Gallimard, 1990), pp. 175-180.
28. « È comune lagnanza di tutti i viaggiatori che l'interno di Costantinopoli, lungi dal corrispondere all'esteriore bellezza, forma anzi colla medesima uno sconcio e dispiacente contrasto. La schietta verità, di cui facciamo professione, ci obbliga a convenire con essi in questo parere. Quanto più l'occhio dello spettatore, inebbriato da quel primo grandioso spettacolo, si accosta alla città [...] decresce in esso la concepita deliziosa meraviglia, appunto come spariscono le teatrali illusioni a chi si avvicina temerariamente alla scena ».
29. « che nessun altro fece prima di noi ».
30. La situation des espaces publics, jugée critique par l'auteur, est mise sur le compte des « circonstances locales du sol » (« circostanze locali del suolo ») et de « cette heureuse indolence orientale » (« quella beata indolenza Orientale »), cf. pp. 16-27.
31. « [...] il viaggiare, e specialmente il viaggiare in Turchia, non è faccenda nè da sciocchi, nè da sibariti : coloro soli, pei quali la vita ha un linguaggio intimo e di poesia, possono addarvisi con lusinga di trovarsene paghi ».
32. « stupendissimi colpi di vista, i quali costituiscono il più prezioso carattere di que'luoghi e sono appunto effetto della irregolarità che lamentasi ».
33. « dietro a quelle fredde grate [...] regna la stessa frequenza, la stessa gioia, la stessa vita che anima le nostre case ».
34. « le aeree e fantastiche dimore orientali ».
35. « [...] familiarità che unisce, in Oriente, i vivi coi morti e che rende in certo modo, eterno il consorzio de' congiunti e degli amici [...] ».
36. Charles Pertusier, *Promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore*, (Paris : H. Nicolle, 1815), pp. 17-40.
37. « dotto e diligente Tedesco anonimo ».
38. Voir par exemple Antonio Baratta, *Costantinopoli effigiata e descritta*, pp. 1-347. La première partie de l'ouvrage a pour but de fournir des informations historiques permettant de mieux comprendre le fonctionnement de la ville et les pratiques de ses habitants.
39. L'auteur ne se limite pas à l'écriture de la ville de Constantinople, son objet est beaucoup plus étendu : Baratta présente aux lecteurs les caractéristiques de nombreux villages qui longent les rives du Bosphore, de la mer de Marmara et du détroit des Dardanelles.
40. Nos recherches futures, fondées sur un vaste corpus de textes italiens mettant en scène la ville de Constantinople au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, pourront probablement nous éclairer sur ce point. Ce questionnement doit en effet être contextualisé et l'apport d'autres analyses similaires nous permettra de comparer les dynamiques communes à ces représentations susceptibles d'expliquer le changement de cap opéré par Baratta.

---

## RÉSUMÉS

L'étude des ouvrages que le diplomate Antonio Baratta a dédiés à la ville de Constantinople où il vécut plusieurs années a pour but de questionner la position prétendument originale de l'auteur quant à la tradition du récit de voyage dans la ville phare du Levant. Baratta revendique en effet une distance marquée vis-à-vis d'autres écrivains-voyageurs mais la présente analyse invite à la nuance de cette affirmation. Son rapport aux récits viatiques orientalistes est en effet méandrique et les efforts faits pour s'affranchir de ses prédécesseurs semblent se solder, somme toute, par un échec. Notre recherche interroge donc le décalage entre la volonté de fournir une représentation nouvelle de la ville et le recours aux avant-textes pour alimenter ses propres ouvrages.

The study of the volumes that the diplomat Antonio Baratta dedicated to the city of Constantinople, where he lived for several years, aims to question the supposedly original position of the author on the tradition of travel narrative in the main city of the Levant. Indeed, Baratta claims to write with a clear distance from other travel writers but this analysis invites to qualify this statement. His relation to the travelling Orientalist narratives is intricate and his efforts to free himself from his predecessors seem to end, after all, in failure. This research questions the gap between his desire to provide a new representation of the city and the use of pre-texts to fuel his own books.

## INDEX

**Mots-clés** : Constantinople, représentation, orientalisme, écrivain-voyageurs

**Keywords** : orientalism, travel writers

## AUTEUR

**ARMELLE GIRINON**

armellegirion@gmail.com Aix Marseille Université CAER (EA 854)