

ANALYSE SÉMIOTIQUE DE
“*PARLE-LEUR DE BATAILLES,*
DE ROIS ET D'ÉLÉPHANTS ” DE MATHIAS ÉNARD

Yeliz Demirören

(Yüksek Lisans Tezi)

Fransız Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Mayıs 2013

**ANALYSE SÉMIOTIQUE DE
“PARLE-LEUR DE BATAILLES, DE ROIS ET D’ÉLÉPHANTS ”
DE MATHIAS ÉNARD**

Yeliz DEMİRÖREN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yabancı Diller Bölümü Fransız Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman : Prof. Dr. Abdüllatif ACARLIOĞLU

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Mayıs 2013

RÉSUMÉ

ANALYSE SÉMIOLOGIQUE DE
 “PARLE-LEUR DE BATAILLES, DE ROIS ET D’ÉLÉPHANTS ”
 DE MATHIAS ÉNARD

Yeliz DEMİRÖREN

Université Anadolu

Institut des sciences de l’éducation

Département de didactique des langues

Section de l’enseignement du français langue étrangère

Mai 2013

Directeur : Prof. Dr. Abdüllatif ACARLIOĞLU

La présente thèse se propose de mettre à l’épreuve une analyse sémiotique du roman de Mathias Énard *Parle-leur de batailles, de rois et d’éléphants* en prenant pour base la méthode d’Algirdas Julien Greimas qui propose d’étudier le texte à deux niveaux : le niveau de surface et le niveau profond.

Notre étude se destine à étudier les programmes narratifs, les transformations d’état et le schéma actanciel au niveau de surface. Quant au niveau profond, elle cherche à révéler les oppositions catégorielles et le contraste qui émergent dans le récit. Elle envisage aussi de distinguer la fiction et la réalité qui se trouvent compromises dans notre texte.

Les mots clés : Mathias Énard, Algirdas Julien Greimas, Michel-Ange, Leonard de Vinci, Bayazid II, Le pape Jules II, Ali Pacha, Mesihî, programme narratif, schéma actanciel, figuratif, thématique, carré sémiotique, contraste, Istanbul.

ÖZET

ANALYSE SÉMIOTIQUE DE
“PARLE-LEUR DE BATAILLES, DE ROIS ET D’ÉLÉPHANTS ”
DE MATHIAS ÉNARD

Yeliz DEMİRÖREN

Yabancı Diller bölümü Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Mayıs 2013

Danışman : Prof. Dr. Abdüllatif ACARLIOĞLU





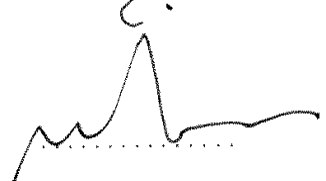
Bu tez, yüzeysel yapı ve derin yapı olmak üzere metni iki düzeyde incelemeyi öneren Algirdas Julien Greimas’ın yöntemini baz alarak, Mathias Énard’ın *Savaşları, Kralları ve Filleri Anlat Onlara* adlı romanının göstergebilimsel çözümlemesini yapmayı amaçlamaktadır.

Çalışmamız, yüzeysel yapıda anlatı izlencelerini, durum dönüşümlerini ve eyleyenler şemasını incelemeyi hedefliyor. Derin yapıda ise, ulamsal zıtlıkları ve metnin ortaya çıkardığı karşıtlığı açığa kavuşturmayı amaçlıyor. Aynı zamanda, metnimizde uzlaşma içinde bulunan kurgu ve gerçekliliği ayırttirmeyi tasarlıyor.

Anahtar kelimeler : Mathias Énard, Algirdas Julien Greimas, Mikelanj, Leonardo da Vinci, Bayazid II, Papa Jules II, Ali Paşa, Mesihî, anlatı izlencesi, eyleyenler şeması, figüratif, tematik, gösterge bilimsel dörtgen, karşıtlık, İstanbul.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Yeliz DEMİRÖREN'in "ANALYSE SEMIOTIQUE DE "PARLE-LEUR DE BATAILLES, DE ROIS ET D'ELEPHANTS" DE MATHIAS ENARD" başlıklı tezi 02.05.2013 tarihinde, aşağıda belirtilen jüri üyeleri tarafından Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Yabancı Diller Eğitimi Ana bilim Dalı Fransızca Öğretmenliği yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	: Prof.Dr.Abdullatif ACARLIOĞLU	
Üye	: Prof.Dr.Gülnehal GÜLMEZ	
Üye	: Prof.Dr.Bahadır GÜLMEZ	
Üye	: Doç.Dr.Medine SİVRİ	
Üye	: Yard.Doç.Dr.Mustafa KOL	


Doç.Dr.Abdullah KUZU

Anadolu Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdür Vekili

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier le Prof. Dr. Abdüllatif Acarlıođlu, qui, en tant que directeur de mémoire, s'est toujours montré à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de cette étude, ainsi pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'il a bien voulu me consacrer. Qu'il trouve ici l'expression de ma vive reconnaissance.

Ma profonde gratitude s'adresse également au Maître de Conférence, Medine Sivri qui m'a apporté son aide et qui a contribué à l'élaboration de ce travail.

Merci aussi à Estelle Elibol qui a eu la gentillesse de faire la lecture finale de ce mémoire.

À vous tous qui avez contribué, matériellement ou moralement, à l'aboutissement de cette thèse, j'exprime mes sincères remerciements.

Yeliz Demirören

LISTE DES SCHÉMAS

Schéma 1	: Schéma actanciel de Greimas	5
Schéma 2	: Carré sémiotique	9
Schéma 3	: Carré sémiotique des termes chaud et froid	10
Schéma 4	: Schéma actanciel de la première séquence	15
Schéma 5	: Schéma des transformations de la deuxième séquence	18
Schéma 6	: Schéma actanciel de la deuxième séquence	19
Schéma 7	: Schéma actanciel de la troisième séquence	20
Schéma 8	: Schéma des transformations de la quatrième séquence	25
Schéma 9	: Schéma actanciel de la quatrième séquence	26
Schéma 10	: Schéma actanciel de la cinquième séquence	29
Schéma 11	: Carré sémiotique des termes gloire et défaite	34
Schéma 12	: Carré sémiotique des termes musulman et chrétien	42
Schéma 13	: Carré sémiotique des termes beau et laid	44
Schéma 14	: Carré sémiotique des termes heureux et malheureux	47
Schéma 15	: Carré sémiotique des termes amour et haine	49
Schéma 16	: Carré sémiotique des termes habile et inhabile	55

LISTE DES ABRÉVIATIONS

F	: Relation-fonction
O	: Objet
p.	: Page
PN	: Programme narratif
PN de base	: Programme narratif de base
PN d'usage	: Programme narratif d'usage
S	: Sujet
	: Disjonction
	: Conjonction
VS	: Versus

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
RÉSUMÉ EN TURC	ii
APPROBATION DU JURY ET DE L'INSTITUT.....	iii
REMERCIEMENTS	iv
INDEX DES SCHÉMAS	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS	vi
TABLE DES MATIÈRES	vii
PREMIER CHAPITRE : INTRODUCTION	1
DEUXIÈME CHAPITRE : MÉTHODOLOGIE	4
Niveau de surface.....	5
Élément narratif	5
Élément discursif	7
Niveau profond.....	8
TROISIÈME CHAPITRE : ANALYSE	11
Analyse du niveau de surface	11
Narration dans <i>Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants</i>	11
Séquence 1, Michel-Ange en Italie	13
Séquence 2, Décision de départ de Michel-Ange	16
Séquence 3, Arrivée de Michel-Ange à Istanbul et ses premiers jours ...	19
Séquence 4, Conception d'un pont	20
Séquence 5, Retour de Michel-Ange en Italie	27
Analyse du niveau profond	29
Paradoxes de Michel-Ange	29
Relation de Michel-Ange avec Mesihi	41
Relation de Michel-Ange avec la danseuse	49

Relation conflictuelle de Michel-Ange avec les autres artistes de son temps	53
Relation de Michel-Ange avec le pape Jules II	60
Comparaison du sultan Bayazid et du pape Jules II	63
Comparaison de deux religions et de deux cultures : le christianisme et l'islam, la culture romaine et la culture turque	69
Comparaison de la Turquie et de l'Italie	77
Épilogue	82
Voyage de Michel-Ange à Istanbul, est-ce une fiction ou une réalité ?.....	84
 QUATRIÈME CHAPITRE : CONCLUSION	 87
 ANNEXE	 90
BIBLIOGRAPHIE	103

PREMIER CHAPITRE

INTRODUCTION

Notre étude porte sur le roman de Mathias Énard intitulé *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* qui a obtenu le 23e prix Goncourt des lycéens en 2010. Le titre de cette œuvre est inspiré d'un texte de l'écrivain britannique Rudyard Kipling précisant «*Puisque ce sont des enfants, parle-leur de batailles, de rois, de chevaux, de diables, d'éléphants et d'anges, mais n'omets pas de leur parler d'amour et de choses semblables.* » Ce roman met en scène le voyage à Istanbul de Michel-Ange, artiste déjà renommé de la Renaissance, qu'il a effectué en 1506 à l'occasion de la commande du Sultan qui lui demandait de construire un pont sur la Corne d'Or, tout en envisageant la colère du pape duquel il désirait se venger car celui-ci ne reconnaissait généralement pas son travail à la hauteur de son mérite. L'action du récit s'articule autour de Michel-Ange, personnage principal mais en même temps une personne réelle mondialement connue, qui découvre un autre monde qui lui est tout à fait étranger, dont il se méfie au début mais par lequel il est ensuite fasciné au fil de son séjour. Son esprit miné par la mauvaise conduite du pape, l'artiste entreprend un projet qui lui apportera beaucoup de prestige, celui d'un pont « politique » entre Europe et Asie, capable de relier les deux rives de la cité autrefois chrétienne puis tombée récemment aux mains des Ottomans, donc de l'islam.

Mathias Énard tire de cette escapade de quelques semaines de son personnage un récit où l'amour et l'espionnage viennent se mêler aux mystères de la création artistique. Il met en œuvre une fiction en se fondant sur les brides de l'histoire. Cet ouvrage, tout en étant un récit historique, est un roman poétique si bien que certains critiques l'ont qualifié de « long poème en prose ». À ce propos l'auteur lui-même affirme: « ce livre est en réalité un hommage à un genre littéraire clos de la littérature persane, le ghazal, qui est une forme de poésie qui tourne autour de l'amour et de l'ivresse¹ ».

¹D'après le reportage diffusé par le site : http://www.lepoint.fr/culture/mathias-enard-prix-goncourt-des-lyceens-c-est-un-signal-d-espoir-pour-la-suite-de-mon-travail-09-11-2010-1260511_3.php (consulté le 12.03.2011)

Cette expression de l'écrivain porte des indices qui décèlent l'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi d'analyser ce roman. Le fait que celui-ci soit un roman contemporain français portant les traces d'un genre poétique oriental d'époque ainsi qu'il soit une fiction se fondant sur l'histoire et sur des personnes historiques nous a incités à découvrir le profond de cette harmonie. D'autre part, nous avons considéré important d'entamer la narration d'une action qui se déroule dans un territoire turc à l'époque ottomane dont le personnage principal est issu de la culture romaine. Nous avons songé que cette opportunité nous donnerait l'occasion de faire une étude comparatiste en prenant pour base les caractéristiques ottomanes et occidentales. Du reste, le fait que ce roman n'ait pas été, jusqu'à présent, sujet d'une thèse nous a aussi incités à le choisir.

Dans ce travail, nous avons cherché à analyser le roman en question de Mathias Énard du point de vue de la méthode d'analyse sémiotique d'Algirdas Julien Greimas dont les racines prennent source dans les études des structuralistes Ferdinand de Saussure et Louis Hjelmslev. La dite méthode a pour but d'explorer les phénomènes de la signification en étudiant le texte en lui-même et pour lui-même, et est conçue particulièrement sur le principe qu'il n'y a de sens que par et dans la différence. Ainsi pour rendre compte de la signification, elle retient une structure qui est forcément constituée d'au moins deux éléments, appelés termes, dont nous pouvons faire état d'une relation contrastive qui les unit. En partant de ce principe de la méthode, nous avons essayé de relever de notre roman un grand nombre de contrastes et d'analogies.

De surcroît, notre étude tâche de repérer les points fictifs et réels présents dans le récit en prenant pour point de départ les mots mystérieux, suscitant l'envie de découvrir, que l'auteur a inscrits à la fin du roman. Il avoue après avoir donné quelques informations historiques vraiment réalisés: « Pour le reste, on n'en sait rien ».

Quant au plan de notre roman qui constitue notre corpus, nous avons présenté, dans un premier temps, les éléments fondamentaux de l'analyse sémiotique d'Algirdas Julien Greimas dont la base théorique se donne à lire dans son ouvrage clé *Sémantique Structurale* (Greimas, 1966), et les avons appliqués par la suite au roman qui forme la base de notre corpus afin d'aboutir à une description pertinente de la forme de son contenu. Pour ce faire, nous avons mis en valeur les traits généraux de la méthode

sémiotique de Greimas pour exposer notre point de départ au deuxième chapitre de notre travail.

Le troisième chapitre contient l'analyse de notre récit que nous avons organisé en nous appuyant sur le procédé de la méthode greimassienne, qui propose de cerner le contenu global du texte à deux niveaux : le niveau profond et le niveau de surface. À cet égard, nous avons segmenté, en premier lieu, le récit en séquences, puis nous avons appliqué à chacune d'elles les étapes de l'analyse du niveau de surface. Par la suite, nous avons divisé le récit en huit parties ayant différents thèmes sur lesquels nous avons mis en pratique l'analyse du niveau profond afin de faire surgir le contraste qu'elles renferment. Au cours de cette phase, nous avons eu recours aux sources de références pour les faits historiques évoqués afin de distinguer les points fictifs et réels du roman. En outre, nous avons ajouté, à la fin de cette notre étude, une annexe comportant des informations sur les personnages historiques et sur les événements cités dans notre roman, qui servira de repère pour les lecteurs.

DEUXIÈME CHAPITRE

MÉTHODOLOGIE

Notre thèse reposera sur la méthode sémiotique élaborée par Algirdas Julien Greimas, connue aussi sous le nom d'École de Paris, faisant partie du courant structuraliste. Celui-ci s'est manifesté à partir des idées lancées par le linguiste suisse Ferdinand de Saussure et le linguiste danois Louis Hjelmslev d'après lesquels « la langue est faite d'oppositions » (Greimas, 1966, p. 18). C'est dans les années 60 du XXe siècle que la sémiotique, science des systèmes de signes, conçue par Ferdinand de Saussure et le philosophe Charles Sanders Peirce, s'institutionnalise comme discipline grâce aux grands travaux en sciences humaines effectués en anthropologie par Claude Lévi-Strauss puis en littérature par A.J.Greimas, Gérard Genette, Rolands Barthes etc. Greimas, successeur de Hjelmslev et Saussure dans l'étude des significations, élabore sa méthode d'analyse en visant à étudier la narrativité ou plus précisément la manière dont on fait des récits et dont les fondements se donnent à lire dans *La sémantique structurale* (Greimas, 1966). Greimas, qui a construit sa méthode sur la notion de différence, affirme: « nous percevons des différences et, grâce à cette perception, le monde 'prend forme' devant nous et pour nous » (1966: 19). Ainsi, il suppose que « c'est l'apparition de la relation entre les termes qui est la condition nécessaire de la signification » (1966, p.19). En outre, Greimas a créé son modèle sémiotique en se basant sur les travaux de Vladimir Propp, qui étudiait les contes populaires en établissant 31 fonctions à tous les contes. En s'inspirant des 31 fonctions établies par Propp définies comme étant l'action du personnage, Greimas conçoit son modèle actantiel contenant six éléments qu'il appelle "actants" et qui est applicable à tous les genres littéraires.

En ce qui concerne la démarche de la méthode greimassienne, celle-ci consiste, comme nous l'avons déjà précisé ci-dessus, à analyser un texte à deux niveaux: le niveau de surface et le niveau profond. Le niveau de surface est lui-même divisé en deux éléments, dont le premier est l'élément narratif qui examine la succession des états

ou encore des transformations entre ces états, et le second l'élément discursif qui élabore le figuratif et le thématique. Quant au niveau profond, c'est la phase d'une étude plus poussée qui cerne les valeurs profondes sous-jacentes à la structure de surface en révélant les oppositions fondamentales afin d'en faire ressortir les sens du texte. Pour une meilleure définition de la base de notre thèse, nous nous proposons de présenter, ci-dessous, le processus de cette méthode de façon plus détaillée.

Niveau de surface

Élément narratif

L'élément narratif se consacre au repérage des états et des transformations entre ces états, à la structure actancielle du texte et aux parcours narratifs des sujets. Pour ce faire, l'analyse débute par la constitution du schéma actanciel de Greimas comportant six éléments qui se définissent les uns par rapport aux autres sur trois axes de relations actanciels. Le schéma de Greimas se présente de la façon suivante:

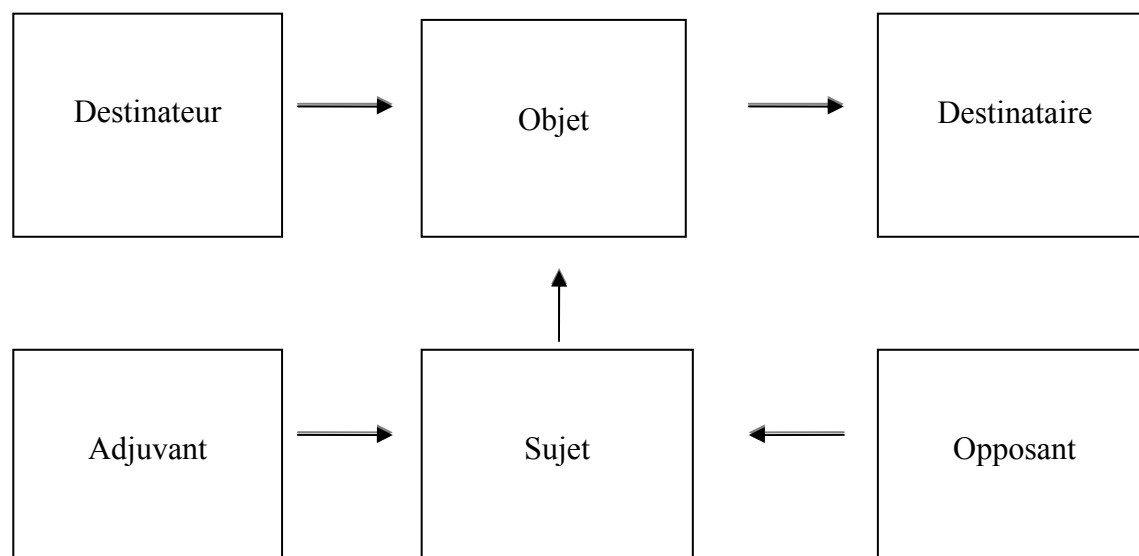


Schéma 1 : *Schéma actanciel de Greimas*

Précisons qu'un actant n'est pas forcément un personnage mais un rôle qui peut représenter un animal, un élément concret ou abstrait, comme un livre ou une matière, ou bien un concept, comme le bonheur ou la peur. Plusieurs rôles peuvent être cumulés

par un actant ou répartis entre plusieurs actants. D'ailleurs, dans un même récit, il peut y avoir plusieurs schémas actantiels où les rôles qu'ils assument varient. Ces derniers sont situés par Greimas sur trois axes qui les relient de manière significative : l'axe du désir, l'axe de la communication et l'axe du pouvoir.

Le sujet et l'objet se positionnent sur l'axe de désir puisque le sujet qui éprouve un manque se met en quête de l'objet, autrement dit l'objet de valeur. Afin de déterminer la relation entre le sujet et l'objet ainsi que la transformation que subit cette relation, Greimas parle d'un énoncé narratif défini comme étant « la relation qui existe entre un sujet et un objet à un moment quelconque du récit » (Everaert-Desmedt, 2000, p. 40): l'énoncé d'état et l'énoncé du faire qui forment la base de toute structure narrative. Un énoncé d'état qualifie la relation sujet-objet alors que l'énoncé du faire transforme deux formes d'état. Il existe deux formes d'énoncé d'état: l'énoncé d'état conjonctif et l'énoncé d'état disjonctif. Le premier indique que le sujet est en possession de l'objet tandis que le deuxième révèle que le sujet est en manque de l'objet. Nous pouvons les schématiser de la façon suivante:

L'énoncé d'état conjonctif: (S O)

L'énoncé d'état disjonctif: (S O)

De même que l'énoncé d'état, l'énoncé de faire ou en d'autres termes la transformation qui désigne la transition d'un état initial à un état final est soit conjonctif soit disjonctif. Nous parlons d'énoncé du faire conjonctif lorsqu'un énoncé d'état disjonctif se transforme en un état conjonctif alors que nous parlerons d'énoncé du faire disjonctif lorsque le cas contraire se produit. Précisons que la transformation présuppose la présence d'au moins deux états successifs et différents et d'une action prise en charge par un sujet. Nous représenterons donc la formule suivante:

Transformation conjonctive F (S1)→[(S2 O) → (S2 O)]

Transformation disjonctive F (S1)→[(S2 O) → (S2 O)]

Concernant le destinataire et le destinataire, ils se situent sur l'axe de la communication. Le premier est ce qui demande la réalisation de la jonction entre le

sujet et l'objet, tandis que le deuxième est ce pour lequel la quête de jonction est réalisée. Pendant cette étape, le destinataire motive le destinataire à réaliser une action en lui transmettant les modalités qui permettront l'acquisition de l'objet: le vouloir-faire, le devoir-faire, le savoir-faire et le pouvoir-faire. Le destinataire devient sujet-opérateur lorsqu'il accepte de se disposer pour réaliser l'action, c'est-à-dire lorsqu'il est muni d'un ou plusieurs de ces modalités.

Quant à l'adjuvant et l'opposant, ils se positionnent sur l'axe du pouvoir. Le premier aide à la réalisation de la jonction souhaitée entre le sujet et l'objet, alors que le second tente de faire obstacle à la réalisation de cette jonction.

Nous remarquons que le schéma actanciel est construit particulièrement sur la relation entre le sujet et l'objet de valeur. Puisque tous les autres actants assument des rôles intermédiaires, auxiliaire ou adversaire pour la quête du sujet voulant obtenir son objet de valeur. Cette démarche du sujet en quête d'un objet est appelée le programme narratif de base (PN) du sujet qui est aussi défini comme « l'action par laquelle un sujet opérateur transforme un état (son propre état ou l'état d'un autre sujet) » (Everaert-Desmedt, 2000, p. 57). Pour accomplir un programme narratif de base (PN) il est possible que le sujet fasse recours à d'autres programmes narratifs intermédiaires appelés programme narratif d'usage (PN d'usage). Ce dernier est une étape qui rapproche le sujet de l'achèvement de son programme narratif de base.

Élément discursif

Nous avons exposé ci-dessus les traits essentiels de l'élément narratif, qui avait pour but d'ordonner les contenus d'un texte. À présent, nous envisageons de mettre en valeur l'élément discursif qui vise, de son côté, à faire connaître la forme de ces contenus. À ce niveau, le contenu du texte apparaît comme une disposition des figures harmonisées en parcours figuratifs dont l'assemblage caractéristique détermine les valeurs thématiques. Pour ce faire, l'élément discursif se compose de deux niveaux: le niveau figuratif et le niveau thématique. Pour définir le figuratif et le thématique, nous pouvons dire que « le figuratif a trait au monde extérieur, saisissable par les sens; le thématique concerne le monde intérieur, les constructions proprement mentales avec tout le jeu des catégories conceptuelles qui les constituent » (Courtés, 2001, p. 164).

Cette analyse consiste, en premier lieu, à repérer les figures lexématiques en les inscrivant dans des parcours figuratifs puisqu'elles forment entre elles des relations d'identité, d'opposition, d'association etc. À la suite de cette phase intervient l'analyse thématique qui est en quelque sorte un résumé du parcours narratif, puisqu'elle prend pour base les figures et les parcours figuratifs. Prenons comme exemple le mot "forêt" : c'est une figure qui peut désigner, dans un texte, un lieu de repos tandis que dans un autre, elle peut faire référence à un meurtre. Donc « un lieu de repos » ou « un lieu de meurtre » constitue la valeur thématique de la figure « forêt ».

Ainsi, les niveaux figuratif et thématique se manifestent comme étape complémentaire étant donné que l'analyse se réalise avec le repérage de la thématique à travers le figuratif. D'ailleurs c'est grâce au repérage de la thématique, qui représente un niveau caractéristique et abstrait, que s'établit le passage du niveau de surface au niveau profond.

Niveau profond

L'analyse du niveau profond est la dernière étape de l'analyse sémiotique. Ce niveau permet d'aboutir à la structure élémentaire de la signification. Pour ainsi dire, il fait ressortir les valeurs profondes sous-jacentes à l'analyse narrative et discursive.

L'analyse du niveau profond se construit sur l'analyse sémique d'un texte qui vise à en dégager les sèmes, c'est-à-dire les éléments de sens, puis à définir leurs regroupements, c'est-à-dire les isotopies qui consolident l'homogénéité et la cohérence de ce texte.

C'est grâce à cette démarche que se forme la structure binaire de la méthode sémiotique, qui se construit sur la présence de deux valeurs contraires comme « chaud vs froid » se disposant sur un axe sémantique défini comme étant « le dénominateur commun de deux termes » (Greimas, 1966, p. 21). Tout en étant différents, ces deux termes possèdent quelque chose en commun puisqu'ils se trouvent sur un même axe sémantique. Greimas explicite cette ambiguïté de sens de la façon suivante :

Pour que deux termes-objets puissent être saisis ensemble, il faut qu'ils aient quelque chose en commun (c'est le problème de la ressemblance et, dans ces prolongements, celui de l'identité)

Pour que deux termes-objets puissent être distingués, il faut qu'ils soient différents, de quelque manière que ce soit (c'est le problème de la différence et

de la non-identité) (1966, p. 19).

À la suite du repérage de l'axe sémantique qui s'articule en deux termes contraires « chaud vs froid » nous distinguons leurs termes contradictoires « non-chaud vs non-froid ». C'est ainsi que se forme le carré sémiotique qui est « une structure qui permet de visualiser une organisation profonde de la signification au moyen de trois types de relations logico-sémantiques » (Everaert-Desmedt, 2000, p. 74). Le carré sémiotique peut se schématiser de la façon suivante:

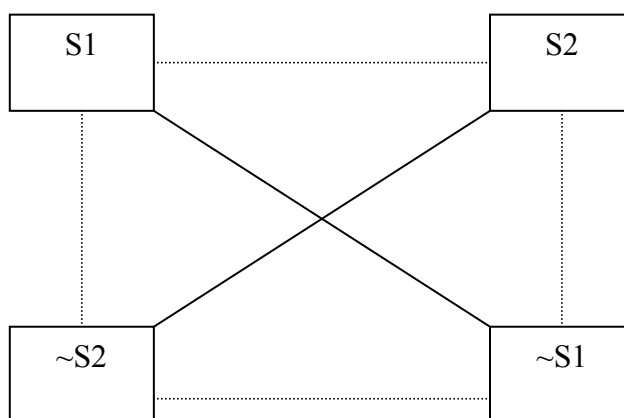


Schéma 2 : *Carré sémiotique*

S1 et S2 : opposition

S1 et ~S1, S2 et ~S2 : contradiction

S1 et ~S2, S2 et ~S1 : complémentarité

Ainsi les termes « chaud vs froid » que nous avons donnés comme exemples seront inscrits au carré sémiotique de la façon suivante :

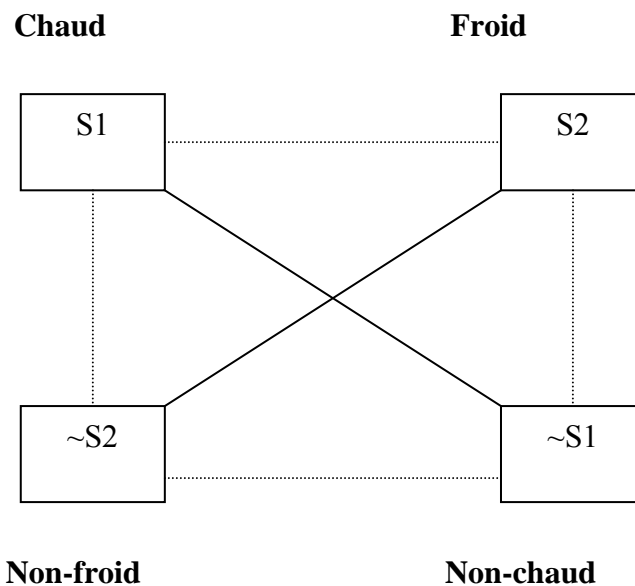


Schéma 3 : *Carré sémiotique des termes chaud et froid*

Le carré sémiotique peut être interprété de manière statique, ce qui retracera l'articulation des oppositions élémentaires qui structurent un texte, ou encore de manière dynamique, ce qui permettra d'analyser le déplacement de la signification entre les axes verticaux et diagonaux du carré.

Nous pouvons conclure que le niveau de surface et le niveau profond ainsi que leurs composantes de l'analyse sémiotique, dont nous avons exposé les éléments essentiels, entretiennent des relations entre eux puis mettent en évidence le parcours génératif de la signification d'un texte.

TROISIÈME CHAPITRE

ANALYSE

Analyse du niveau de surface

Narration dans *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*

Avant de distinguer la segmentation, il s'avère inévitable de parler des techniques narratives du roman, car celui-ci contient les deux formes fondamentales de narration que nous élaborerons suivant les études de Gérard Genette : le narrateur hétérodiégétique et le narrateur homodiégétique.

Yves Reuter, prenant pour base les études de Gérard Genette, définit ces deux types de narrateur de la façon suivante : « Soit il est absent comme personnage, hors de la fiction qu'il raconte et on parlera d'un narrateur hétérodiégétique, soit il est présent dans la fiction qu'il raconte et on parlera d'un narrateur homodiégétique » (1991, p. 64). Dans notre récit, le narrateur hétérodiégétique et le narrateur homodiégétique c'est-à-dire la danseuse qui est un des personnages du roman se partagent la narration et interviennent à tour de rôle, même si la place du narrateur hétérodiégétique est dominante. En fait, notre roman est un récit qui oscille continuellement entre deux narrateurs et l'alternance entre « je » et « il » ne fait que le confirmer.

À ce point, il est indispensable de parler de la perspective du narrateur. « [...] la perspective détermine la quantité de savoir perçu (c'est son degré de profondeur) et les domaines qu'elle peut appréhender, l'extérieur ou l'intérieur des choses et des êtres, qui en font une perception externe ou interne » (Reuter, 1991, p. 66). Selon leur perspective, nous découvrons que notre texte est constitué d'une narration hétérodiégétique centrée sur le narrateur et d'une narration homodiégétique centrée sur l'acteur.

Yves Reuter définit la narration hétérodiégétique centrée sur le narrateur de la façon suivante :

Le narrateur peut maîtriser tout le savoir (il en sait plus que les personnages), sans limitation de profondeur externe ou interne, en tous lieux et en tous temps, ce qui lui permet retours en arrière et anticipations certaines. On parle de lui comme d'un narrateur omniscient dans la mesure où sa vision peut être illimitée et où elle n'est pas liée à la focalisation par tel ou tel personnage (1991, p. 67).

Quant à la narration homodiégétique centrée sur l'acteur, il en parle comme suit :

Il [le narrateur] raconte son histoire comme si elle se déroulait au moment de la narration. On construit une illusion de simultanéité entre les événements et leur récit (ce qui autorise l'utilisation du présent). Le narrateur n'est donc plus distancié du présent et sa vision s'en trouve limitée, identique à celle du personnage qui perçoit ce qui lui arrive au moment où cela advient. Cela restreint fortement la profondeur, externe et même interne, les fonctions du narrateur et élimine les anticipations certaines (1991, p. 69).

En ce qui concerne notre étude, il conviendra de traiter de façon plus précise la fonction du narrataire homodiégétique assumée par la danseuse andalousienne.

Dans notre œuvre, c'est en effet la danseuse andalousienne qui prend en charge la fonction de narration homodiégétique centrée sur l'acteur puisqu'elle s'adresse à plusieurs reprises au personnage principal, Michel-Ange. En revanche, le narrateur homodiégétique intervient dans certains passages sans respecter l'ordre des événements narrés par le narrateur hétérodiégétique. Chaque fois que c'est le cas, il fait saisir au lecteur ses pensées ainsi que ses impressions sur un fait qui n'a pas encore été cité par le narrateur hétérodiégétique. C'est seulement à la fin que le lecteur perçoit l'ordre des événements du roman.

Le récit commence d'ailleurs par la narration de la danseuse qui s'adresse à Michel-Ange. Elle décrit l'état d'âme ou encore les désirs de Michel-Ange d'une façon plus ou moins précise. Elle a l'air de connaître les sentiments que lui-même n'a pu comprendre et n'a pu s'avouer. C'est pourquoi nous pouvons même signaler que son énoncé a une profondeur attribuée au narrateur omniscient. Par contre, ses anticipations ne sont pas certaines, elles ne sont que ses réflexions individuelles. Voici des exemples tirés de son énoncé:

Tu habites une autre prison, un monde de force et de courage où tu penses pouvoir être porté en triomphe ; tu crois obtenir la bienveillance des puissants, tu cherches la gloire et la fortune (p. 9).

Ou encore :

Tu penses désirer ma beauté, la douceur de ma peau [...] mais en réalité, ce que tu souhaites sans le savoir, c'est la disparition de tes peurs, la guérison, l'union, le retour, l'oubli (p. 10).

Si nous revenons à la segmentation de notre analyse, en tenant compte du décalage de la narration, il nous semble plus judicieux de segmenter le roman en prenant pour base le narrateur hétérodiégétique. Nous organiserons notre analyse du niveau de surface par rapport aux séquences suivantes que nous avons repérées:

Première séquence: Michel-Ange en Italie

Deuxième séquence: Décision de départ de Michel-Ange

Troisième séquence: Arrivée de Michel- Ange à Istanbul et ses premiers jours

Quatrième séquence: Conception d'un pont

Cinquième séquence: Retour de Michel-Ange en Italie

Quant à notre analyse du niveau de surface, nous l'élaborerons sous les titres suivants :

1. Paradoxes de Michel-Ange
2. Relation de Michel-Ange avec Mesih
3. Relation de Michel-Ange avec la Danseuse
4. Relation Conflictuelle de Michel-Ange Avec les Autres Artistes de Son Temps
5. Relation de Michel-Ange avec le Pape Jules II
6. Comparaison du Sultan Bayazid et du Pape Jules II
7. Comparaison de Deux Religions et de Deux Cultures : le Christianisme et l'Islam, la Culture Romaine et la Culture Turque
8. Comparaison de la Turquie et de l'Italie

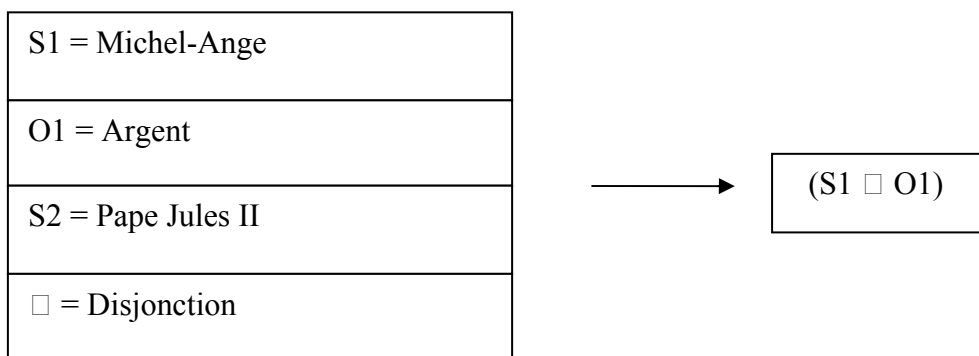
Finalement, nous traiterons l'état final des actants du récit dans la partie intitulée « Épilogue ».

Séquence 1,

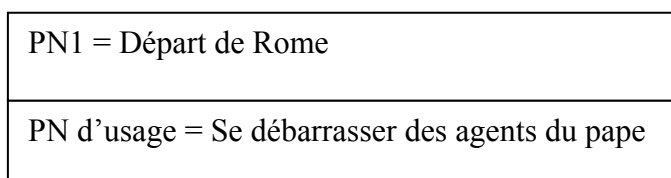
Michel-Ange en Italie

Comme Michel-Ange est le personnage principal, nous l'appellerons logiquement le sujet (S1) tout au long de notre analyse narrative. Michel-Ange (S1) quitte Rome soudain la veille de la pose de la première pierre de la nouvelle basilique San Pietro, après avoir été jeté dehors lors de sa cinquième visite chez le pape (S2) faite pour le prier de lui remettre l'argent qui lui a été promis. Nous remarquons qu'à l'état initial, le

sujet, Michel-Ange, est disjoint de l'objet de valeur (O1) qui, ici, est l'argent. Nous pouvons schématiser cette disjonction de la façon suivante :



À la suite du rejet du pape, Michel-Ange atteint Florence en se débarrassant des agents du pape chargés de le ramener à Rome. Avec son départ, le sujet exécute sa première démarche afin de transformer l'état dans lequel il se trouve, ce qui est désigné comme « programme narratif » (PN1). Mais pour réaliser son programme narratif de base (PN1), il accomplit d'abord un programme narratif d'usage. Nous les visualiserons de la façon suivante :



Le fait que Michel-Ange soit convaincu qu'il est un grand artiste et qu'il est très mal payé, voire pas du tout, et très mal traité par le pape le rend vraiment furieux. Le narrateur exprime l'état d'âme de l'artiste qui est bien conscient de son succès : « Michel-Ange est orgueilleux. Michel-Ange a conscience d'être un artiste de valeur » (p. 13). Nous constatons par ce qui précède que le sculpteur est sujet des trois modalités : savoir-faire, vouloir-faire et pouvoir-faire. C'est ainsi qu'il parvient à achever son premier programme narratif (PN1).

Michel-Ange pense aussi que ses ennemis ont des effets négatifs sur sa situation actuelle. En effet, le narrateur évoque la colère que l'artiste éprouve envers Bramante et Raphaël : « Michel-Ange insulte mentalement l'architecte

Bramante et le peintre Raphaël, les jaloux qui, pense-t-il, l'ont desservi auprès du pape (p. 13).

Michel-Ange, quoique révolté contre le pape, attend une lettre de celui-ci qui lui annoncerait une bonne nouvelle. Il se demande, pendant un moment, s'il doit se soumettre aux ordres du pape et subséquemment rentrer à Rome mais sa colère prend le dessus : « Les jours passent, Michel-Ange commence à se demander s'il n'a pas commis une erreur. Il hésite même à écrire une lettre à Sa Sainteté. Rentrer en grâce et repartir à Rome. Jamais » (p. 16).

Dans cette séquence, nous constatons qu'au niveau actanciel, le sujet et le destinataire ainsi que le destinataire sont le même personnage, à savoir Michel-Ange, puisque c'est lui qui décide d'agir pour recevoir, si possible, son objet de valeur, c'est-à-dire l'argent promis pour son travail dont il est disjoint. Ceux qui l'empêchent d'obtenir son objet de valeur sont les opposants, à savoir le pape et les deux artistes, Bramante et Raphaël. Par ailleurs, nous reconnaitrons que le sujet se met en action tout seul puisqu'il ne possède aucun adjuvant qui lui sert d'appui pendant sa manifestation. Nous pouvons alors formuler le schéma actanciel de cette séquence de la façon suivante :

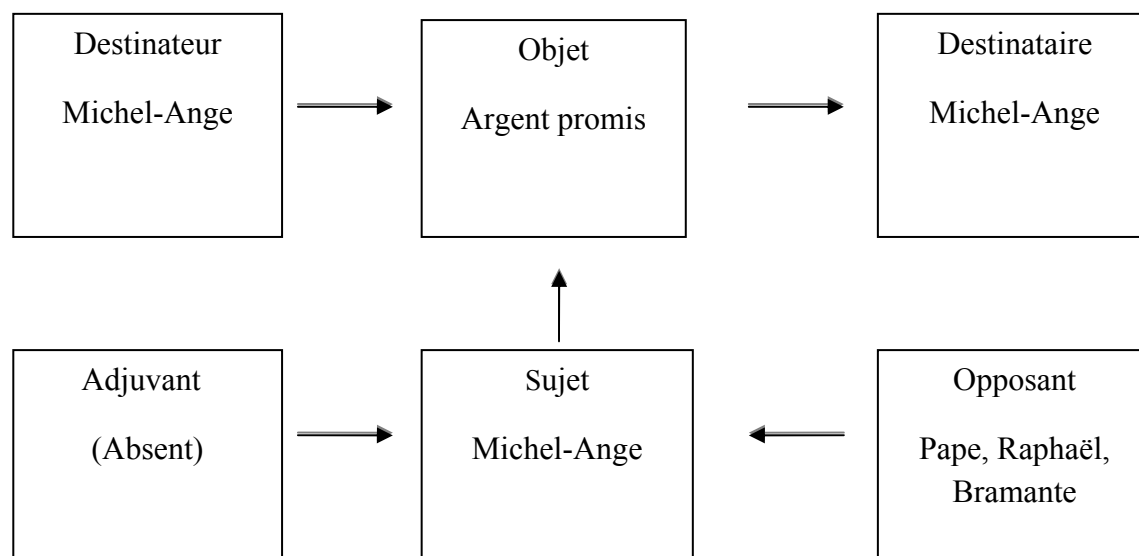


Schéma 4 : Schéma actanciel de la première séquence

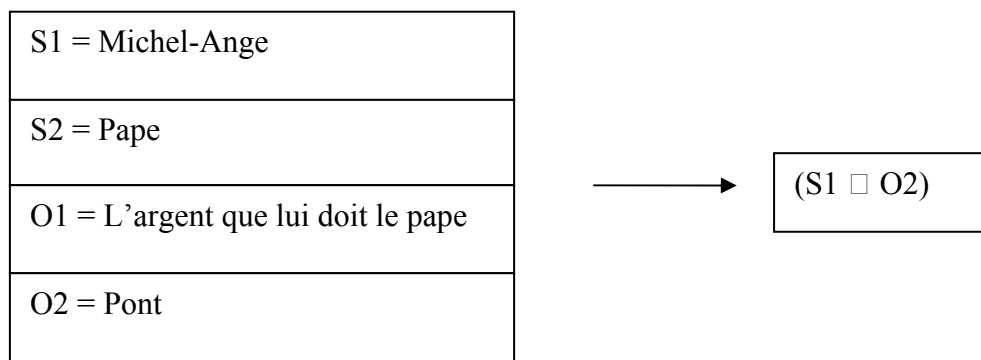
Tout au long de cette séquence, le Florentin passe son temps à faire des dessins chez lui à Florence, toujours privé de son objet de valeur. C'est d'ailleurs ainsi que se termine cette séquence.

Séquence 2,

Décision de départ de Michel-Ange

Dans la deuxième séquence, Michel-Ange tourne en rond en se souciant de ce qui l'attend et dessine durant trois jours dans l'espoir de recevoir un message du pape Jules II. Il reçoit, au bout de ces trois jours écoulés, la visite de deux moines franciscains. Ceux-ci lui livrent une lettre du sultan Bajazet, ce qui constituera un tournant dans la vie de l'artiste. Tout d'abord celui-ci est déçu en voyant qu'elle ne provient pas du pape, puis il est surpris en apprenant qu'il s'agit d'une invitation du sultan Bajazet qui lui propose de construire un pont sur la Corne d'Or. Avant d'accepter, il hésite pendant six jours en espérant recevoir un message du pape qui mettrait fin à ses incertitudes. Mais aucun signe ne lui parvient de la part du pape. La grosse somme que le sultan lui propose l'attire énormément et d'autre part, il pense que ce sera une belle revanche, voire une vengeance contre le pape s'il accepte cette invitation.

Nous pouvons reformuler l'idée de Michel-Ange de la façon suivante : Le sultan propose une grande somme d'argent pour la réalisation d'un pont (O2) au sculpteur (S1) qui est désuni de l'argent que le pape lui doit (O1). Il est question pour le sujet de décider d'agir pour posséder son objet de valeur (O2), qui est cette fois le pont, d'autant plus que c'est grâce à celui-ci qu'il obtiendra l'argent dont il est disjoint. Nous pouvons schématiser cette situation comme suit :



Cependant ce sont les paroles d'un des moines, rapportées par le narrateur, qui influencent le plus la décision de Michel-Ange : « Et si votre dessin ne convient pas au Grand Turc, il le refusera, tout comme il a déjà refusé celui de Leonard de Vinci [...] Vous le dépasserez en gloire si vous acceptez, car vous réussirez là où il a échoué, et donnerez au monde un monument sans pareil, comme votre David » (p. 19).

Le fait de dépasser son concurrent Léonard de Vinci pour briller aux yeux du monde entier précipite la réponse positive de l'artiste. C'est ainsi qu'intervient pour le sujet un autre profit que lui apportera son objet de valeur : le pont (O2).

Donc, le sujet muni de son vouloir-faire se met en action pour atteindre son objet de valeur (O2) qui lui donnera la possibilité d'être riche et de triompher en dépassant Léonard de Vinci. Il décide immédiatement d'aller à Istanbul en secret. Le Florentin (S1) muni du vouloir-faire et du pouvoir-faire accomplit son deuxième programme narratif (PN2) en se mettant en route vers Istanbul. Voici le schéma de son deuxième programme narratif :

(PN2) = départ pour Istanbul

Michel-Ange est maintenant au large à bord d'un bateau mais il a peur pendant le voyage. Il regrette sa décision et pense avoir éveillé la fureur de Dieu: « Assis dans les souffles de l'Adriatique, dans un bateau sur l'Adriatique, Michel-Ange regrette. Son estomac se tord, ses oreilles bourdonnent, il a peur. C'est la vengeance divine, cette tempête. » (p. 18) Bien qu'il soit en route, nous percevons que le sujet perd de nouveau son vouloir-faire. Il pense qu'il a commis une erreur et aurait mieux fait de rester dans son pays. Nous pouvons schématiser l'alternance des états psychologiques du sujet comme suit :

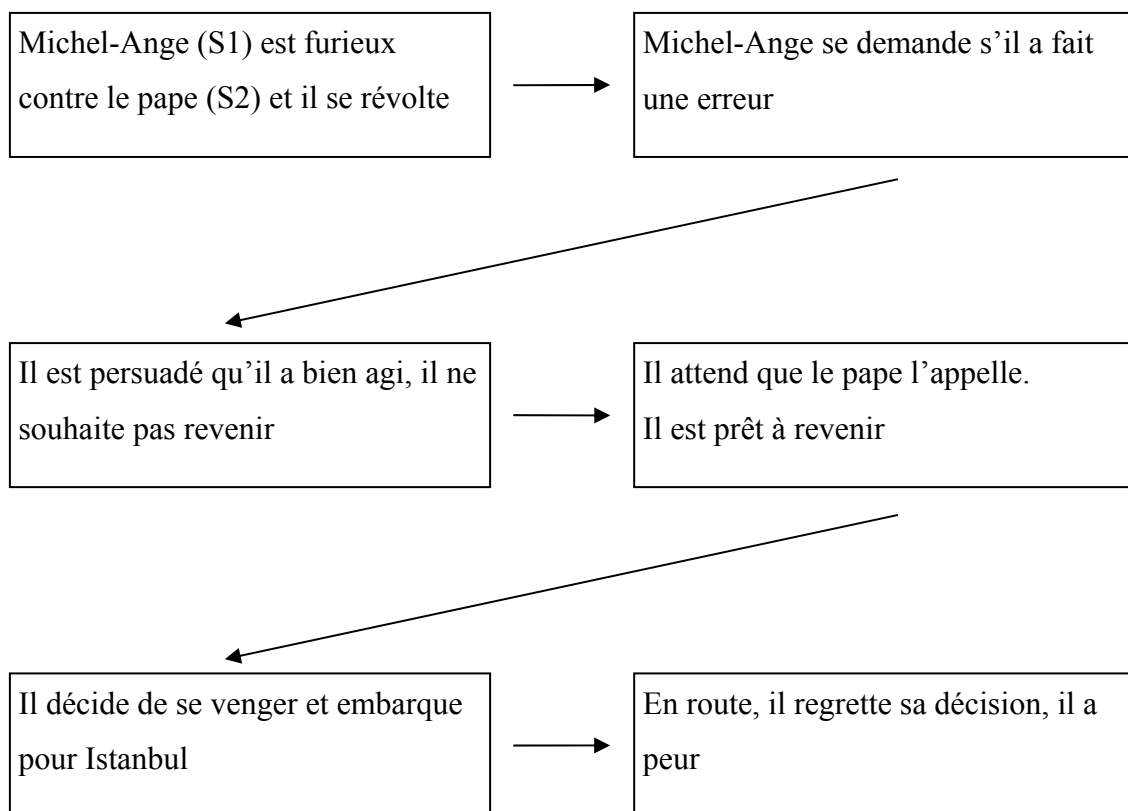


Schéma 5 : *Schéma des transformations de la deuxième séquence*

En ce qui concerne le niveau actanciel de cette séquence, le sultan Bajazet apparaît comme destinataire parce qu'il pousse le sujet à s'engager pour réaliser un pont (O2). Évidemment le pape (S2) a un rôle opposant qui avant toute chose le rend dépourvu de son paiement (O1), et apparaît ensuite comme une force qui fait hésiter le sculpteur (S1) pour aller droit vers la richesse et le succès international. Pourtant, les moines qui lui livrent la lettre d'invitation du sultan ou encore qui l'aident à prendre sa décision sont les adjuvants. Nous pouvons visualiser le schéma actanciel de cette séquence de la façon suivante :

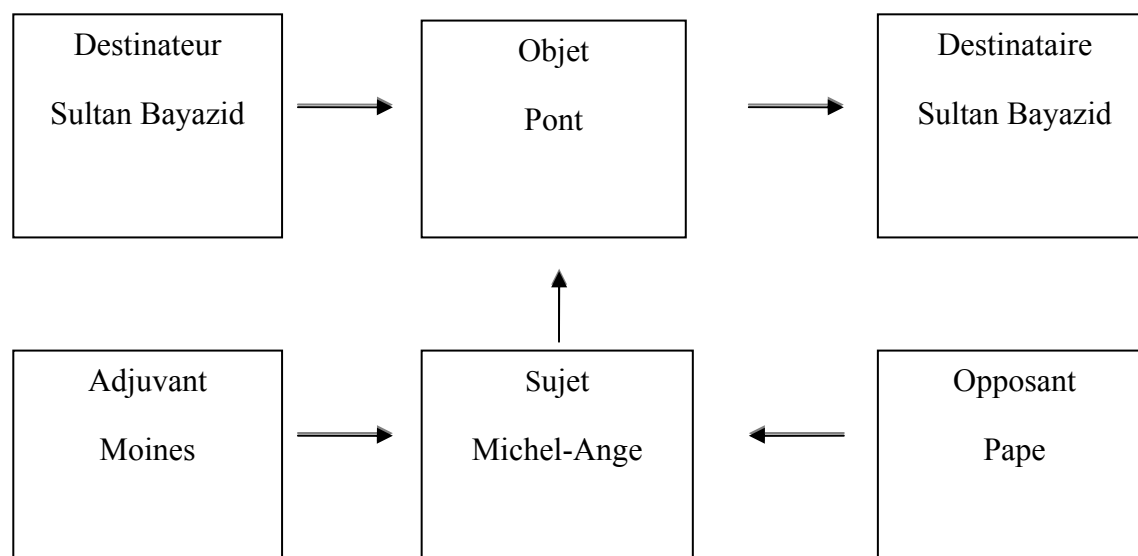


Schéma 6 : Schéma actanciel de la deuxième séquence

Séquence 3,

Arrivée de Michel-Ange à Istanbul et ses premiers jours

Arrivé à Istanbul, Michel-Ange est installé dans une petite chambre des magasins du marchand florentin Maringhi, son compatriote. Il attend, pendant trois jours, d'être convoqué pour se mettre au travail. En attendant, il passe ses journées à se promener sans s'éloigner des magasins de Maringhi, ou encore à observer la rive opposée de la Corne d'Or, accompagné de son traducteur Manuel. Après ces trois jours, le vizir Ali Pacha invite l'artiste à sa cour et lui fait remettre un contrat et une bourse pour ses frais en lui mettant à disposition un atelier, des dessinateurs, des maquettistes et des ingénieurs. C'est ainsi que Michel-Ange (S1) achève son troisième programme narratif qui consistait à faire un contrat et à commencer à travailler dans son atelier pour la réalisation du pont. Nous pouvons noter que pour ce faire le sujet est muni des modalités vouloir-faire et savoir-faire, c'est-à-dire qu'il désire se mettre au travail. Nous pouvons visualiser le schéma de son troisième programme narratif de la façon suivante :

(PN3) = Possession d'un contrat et d'un atelier

Dans cette séquence intervient un autre sujet, le vizir Ali Pacha, que nous nommerons (S3). Ali Pacha, lui, procure tout ce qu'il faut pour que l'artiste puisse travailler et assumer un rôle d'adjuvant. Le traducteur Manuel et son compatriote Maringhi ont aussi un rôle adjuvant, puisque l'un le loge et l'autre lui sert de traducteur. En revanche, nous pouvons citer l'appréhension que le sculpteur ressent quand il pense au cas où le pape apprendrait qu'il est dans les territoires du Grand Turc pour le servir, comme un fait opposant. Le narrateur met en évidence l'effet de la crainte de Michel-Ange vis-à-vis du pape de cette façon : « Il ne peut s'empêcher d'imaginer la réaction de Jules II lorsque Sa Sainteté le pape très chrétien apprendra cette entrevue et la présence de son sculpteur préféré auprès du Grand Turc. Cette pensée lui instille un mélange assez plaisant d'excitation et de terreur » (p. 26). Nous pouvons donc modeler le schéma actanciel de cette séquence de la façon suivante :

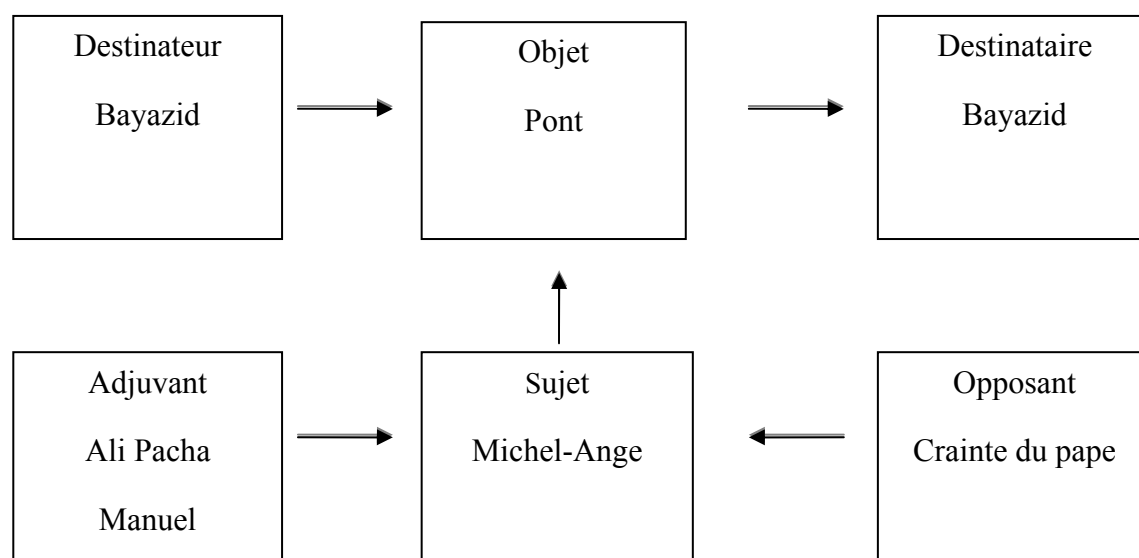


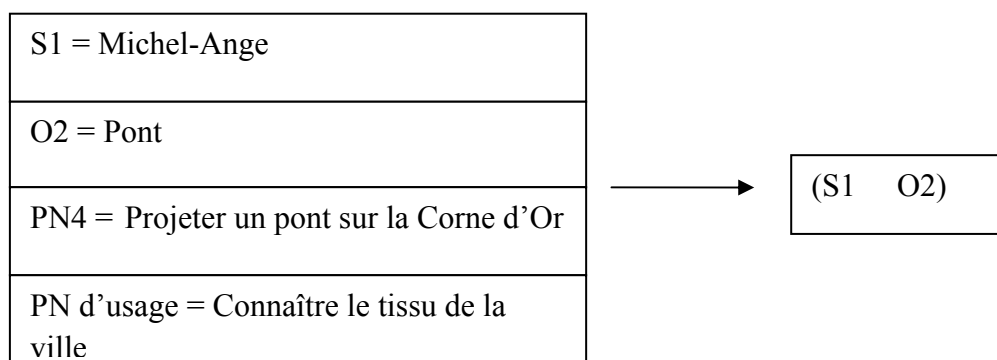
Schéma 7 : Schéma actanciel de la troisième séquence

Séquence 4,

Conception d'un pont

Michel-Ange apprécie tellement son atelier qu'il a hâte de commencer à y travailler. Mais en premier lieu, il doit s'inspirer d'Istanbul, c'est la raison pour laquelle il commence par la découverte d'Istanbul, une des plus jolies villes du monde.

Le Florentin (S1) est prêt à réaliser son but qui consiste à projeter un pont (O2) sur la Corne d'Or, ce que nous intitulerons le quatrième programme narratif (PN4). Ce dernier représente le principal programme narratif du sujet étant donné que c'est en réalisant celui-ci qu'il atteindra son objet de valeur (O2) ainsi que la richesse et le succès. Entre autres, le sujet possède ce qu'il faut pour achever son programme narratif qui le conduira à obtenir son objet de valeur, à savoir le pont dont il est disjoint pour le moment : le savoir-faire, le vouloir-faire et le pouvoir-faire. Toutefois, il doit connaître le tissu de la ville avant de se mettre au travail : c'est ce que nous appellerons l'accomplissement d'un programme narratif d'usage. Nous formerons le schéma des programmes narratifs et l'état disjonctif de Michel-Ange à son objet de valeur comme suit :



Ayant visualisé l'état de disjonction et le programme narratif, nous pouvons parler des nouvelles rencontres de l'artiste. Manuel le traducteur, le secrétaire Mesihî ainsi que le page Falachi d'Ali Pacha accompagnent Michel-Ange pendant ses promenades. C'est là qu'interviennent d'autres sujets comme Mesihî (S4) et Falachi (S5) qui assument des rôles d'adjuvant étant donné qu'ils aident le sujet à s'orienter, lui tiennent compagnie et lui fournissent tout ce dont il a besoin. Une amitié puissante s'établit alors entre eux tous, notamment entre l'artiste et le poète Mesihî, d'autant plus qu'ils passent la plus grande partie de leur temps ensemble.

Cette amitié profonde encourage le poète à emmener le sculpteur dans une taverne. C'est là que Michel-Ange découvre pour la première fois la danseuse (S6) qu'il admirera pendant tout son séjour à Istanbul, et dont il sera éperdument amoureux. Le lendemain, il se souvient qu'il s'était enivré et que Mesihî et Manuel l'ont emmené dans

une voiture à porteurs jusqu'à son domicile. Il a honte et s'en veut beaucoup à lui-même si bien que les remords et l'effroi l'envahissent et le refoulent subséquemment dans une profonde anxiété. Il décide aussitôt de retourner à Florence :

Puis il se lève, chancelant, comme au sortir du bateau dont il a débarqué quelques jours auparavant, et décide de rentrer à Florence au plus tôt. Sans doute a-t-il peur; peut-être voit-il, penché ci-dessus de lui, le pape furieux brandissant l'excommunication (p. 51).

En effet, ce bouleversement lui fait perdre son enthousiasme à réaliser son projet de pont. Ainsi le sujet perd son vouloir-faire de réaliser son programme narratif. Le Florentin veut renoncer à tout et retourner au plus vite chez lui. Cependant, il reprend ses esprits rapidement, pense que son but est juste et que c'est le pape qui a causé ce déplacement : « Mais n'est-ce pas le pape lui-même qui a provoqué ce départ ? Dieu n'a-t-il pas voulu ? Sa sainteté ne l'a-t-elle pas fait chasser comme un indésirable, qui plus est sans le payer ? » (p. 51). Nous voyons que le sujet regagne son vouloir-faire.

Cependant, les jours passent mais Michel-Ange n'a toujours pas d'idée pour le pont. Il regrette encore une fois d'avoir accepté cette affaire qu'il juge risquée. En même temps, il a peur qu'on apprenne sa présence à Istanbul et qu'on l'atteigne. C'est pour cette raison que l'artiste cache son séjour en indiquant sur ses lettres qu'il écrit de Florence, profitant de l'intermédiaire de Maringhi. La crainte de la colère du pape l'envahit de nouveau. Le narrateur relate sa peur de cette façon : « Il regrette d'avoir accepté de relever ce défi. Il s'énerve. Le risque est énorme. On peut non seulement le savoir ici mais aussi l'atteindre. Il ne doute pas un instant que la main de fer du pape ou les mortelles conspirations romaines puissent le frapper où bon leur semble » (p. 56). Comme le montre clairement cet extrait, toutes ces pensées qui l'encombrent lui font perdre de nouveau son vouloir-faire.

Pendant que Michel-Ange essaie de vaincre ses angoisses indomptables, le vizir Ali Pacha insiste pour voir l'avancée de son travail. Pourtant il n'a toujours pas d'idée. Ce souci le dirige vers la taverne où il goûte le plaisir grâce à la présence de cette danseuse qui marque de plus en plus sa vie. À la faveur du plaisir d'être auprès d'elle, il se calme, puis se dote de nouveau du vouloir-faire. Si bien qu'il désire achever le dessin au plus tôt, toucher la somme promise et ensuite retourner à Florence. Mais la

fréquentation de la taverne et l'attirance de la ville, et surtout les charmes de l'Andalouse, l'empêchent de se concentrer sur son travail. Il convient de mentionner que la danseuse et la ville se révèlent comme des éléments opposants qui empêchent le sujet de travailler.

Sur ces entrefaites, l'artiste reçoit une lettre d'Italie qui le menace d'informer sa présence auprès du Grand Turc et ainsi de causer sa ruine. Le sculpteur tremble de rage. Il connaît bien ceux qui pourraient faire une telle menace : les architectes jaloux qui ne veulent pas sa réussite et qui désirent qu'il reste toujours un petit sculpteur. Michel-Ange est persuadé que le fait qu'il ait accepté de travailler pour le sultan n'est pas une erreur. Il pense qu'il a été engagé loyalement par un grand empire comme il aurait pu l'être par un territoire chrétien. Pour autant, il ne conçoit pas ce raisonnement si tôt car ce message lui brouille énormément l'esprit, ce qui le fait passer d'un état à l'autre : tantôt il regrette sa présence à Istanbul, tantôt il s'en réjouit.

Quant au niveau actanciel, la lettre apparaît comme un élément opposant ayant pour but d'empêcher la réussite de l'artiste. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette lettre ne parvient pas à causer la perte du vouloir-faire de Michel-Ange (S1), puisqu'à ce propos, le narrateur déclare qu'« Il n'est point du genre à se laisser intimider » (p. 86). Nous remarquons que le sujet est en état d'anéantir l'opposant auquel il fait face. Cet état dévoile, en même temps, sa possession du pouvoir-faire.

Après avoir surmonté les effets négatifs de la lettre d'intimidation, le Florentin continue ses promenades à la recherche de l'idée qui ne lui vient pas. C'est à ce point que le désir de retourner à Florence en abandonnant tout le hante. D'après le narrateur, il pense qu'il est en train de risquer toute sa carrière ainsi que sa réputation, parce que le fait de n'avoir aucune inspiration embarrasse Michel-Ange (S1) et lui fait perdre son vouloir-faire. Mais Mesihi, son ami fidèle qui croit à son génie, l'encourage à toute occasion pour qu'il ait l'idée qui lui fait défaut : « Vous ajouterez de la beauté au monde. Il n'y a rien de plus majestueux qu'un pont. Jamais aucun poème n'aura cette force, ni aucune histoire. Quand on parlera de Constantinople, on mentionnera Sainte-Sophie, la mosquée de Bayazid et votre ouvrage » (p. 85). Nous voyons aisément que le poète poursuit son rôle d'adjuvant vu qu'il encourage le sujet pour qu'il accomplisse son programme narratif (PN4) qui consiste à projeter un pont sur la Corne d'Or.

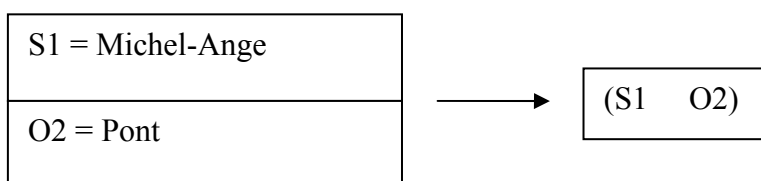
Chaque fois qu'il est dans l'embarras à propos du pont et que ses jugements s'entremêlent, l'inquiétude mène à nouveau l'artiste à la taverne où il reprend courage. Le fait qu'on apprenne qu'il est auprès du Grand Turc ne le soucie plus maintenant. Dès lors, il décide d'aller jusqu'au bout. Alors, Michel-Ange (S1) se dote de nouveau de son vouloir-faire et est prêt à réaliser son PN4.

La taverne, qui apparaît comme un élément motivant l'artiste, est en même temps un lieu où il rencontre de nouvelles personnes. Pendant sa dernière visite le sculpteur fait la connaissance d'Arslan, un commerçant turc qui a habité longtemps à Venise. Nous pouvons noter qu'Arslan se révèle comme un autre sujet (S7) dans cette séquence. Cette nuit, Arslan invite Michel-Ange et Mesihî chez lui à passer la veillée. Le commerçant ayant remarqué le trouble de Michel-Ange devant la danseuse (S6) fait aussi venir celle-ci pour qu'elle passe la nuit avec eux, notamment avec le sculpteur. Nous pouvons signaler qu'Arslan (S7) est un adjuvant pour l'artiste (S1) parce qu'il l'aide à rejoindre sa danseuse bien-aimée.

Le lendemain tandis que le poète souffre de partager son ami avec la danseuse, Michel-Ange est de très bonne humeur. Grâce à cette énergie, il se voue à dessiner : un pont harmonieux à l'atmosphère de la ville se relève. Nous percevons que la nuit passée avec la danseuse l'aide à retrouver son inspiration. Nous pouvons indiquer que la danseuse (S6) assume aussi un rôle d'adjuvant étant donné qu'elle provoque en lui une énergie qui lui permet d'accomplir son quatrième programme narratif.

Une fois que son dessin a été réalisé, Michel-Ange est convoqué par Ali Pacha. Dès le premier regard, le vizir Ali Pacha est fasciné par ce projet. L'artiste est aussitôt reçu à la cour de Bayazid avec une cérémonie solennelle. Celui-ci admire son projet et lui fait cadeau d'un village en Bosnie. Cependant, le Florentin ayant hâte de recevoir ses gages ou encore de retourner à Florence est rouge de colère quand il se trouve face à un papier de propriété et qu'il apprend que les gages promis lui seront remis une fois que le chantier avancera. Ce cadeau n'a aucune valeur pour l'artiste qui ne pense absolument pas vivre plus longtemps dans ce pays. Alors, il comprend que le Grand Turc cherche à le tenir en son pouvoir autant qu'il le voudra. Il offre à son ami Mesihî cette propriété qui ne signifie rien pour lui. En effet, en réalisant son PN4, le sujet obtient son objet de valeur puisqu'il accomplit le dessin de pont que le sultan lui demandait. En revanche, on lui affirme que sa mission sera terminée une fois que le chantier du pont débutera.

Nous pouvons indiquer que le sujet n'est toujours pas en possession de son objet de valeur. C'est ainsi que nous schématiserons cette disjonction de la façon suivante :



Pendant le processus de son quatrième programme narratif, Michel-Ange (S1) oscille et passe d'un état à l'autre. Car il se trouve plusieurs fois sur le point de renoncer à son objet de valeur et en conséquence à la réalisation de son (PN4). Nous pouvons schématiser ses transformations d'état comme suit :

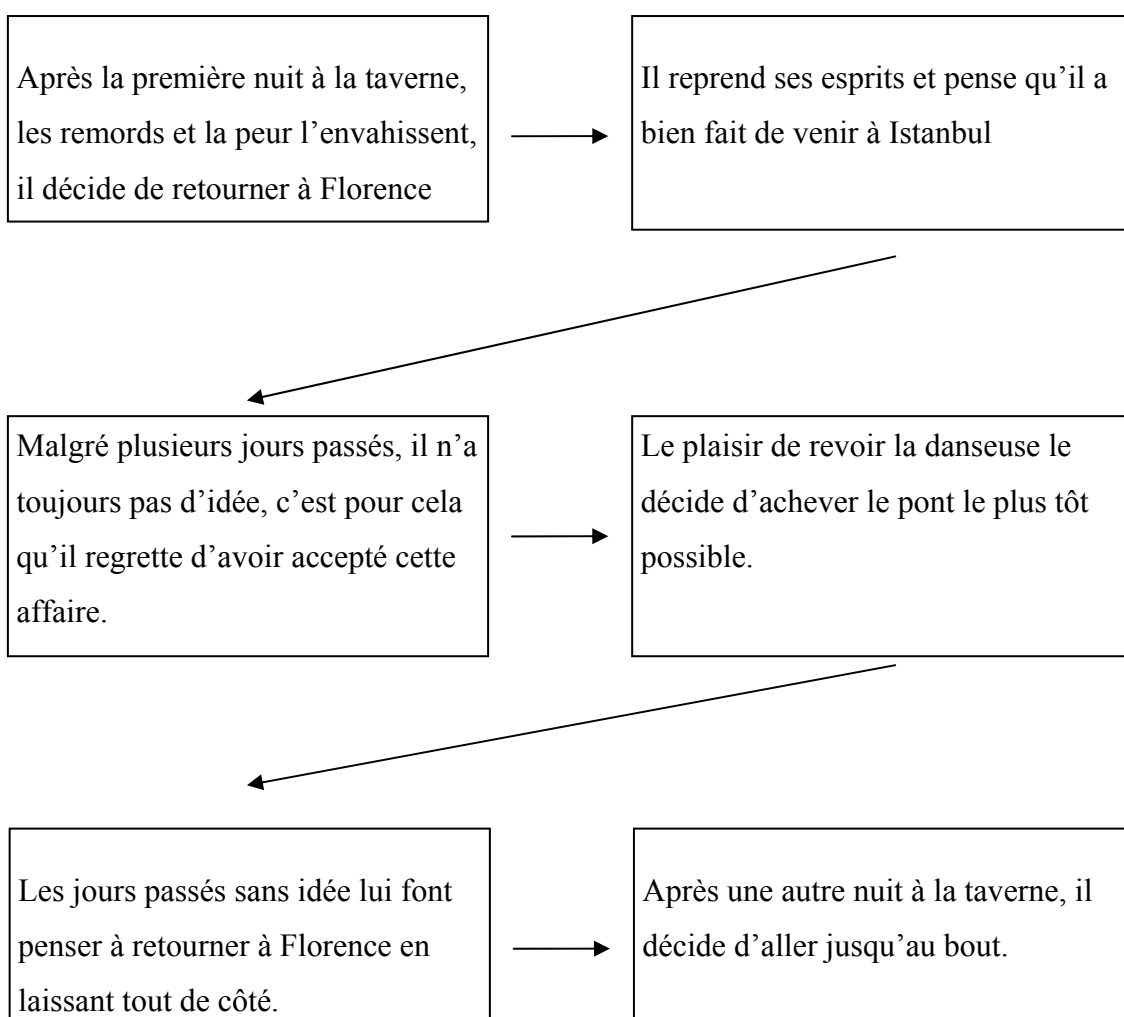


Schéma 8 : Schéma des transformations de la quatrième séquence

Dans cette séquence, le sultan Bayazid en invitant Michel-Ange à Istanbul pour la réalisation d'un projet de pont assume un rôle de destinataire étant donné que sa demande incite l'artiste (S1) à se mettre en action. Bayazid assume en même temps un rôle de destinataire puisque c'est pour lui-même qu'il demande la réalisation de cette tâche. Dans ce cas-là, le pont est chargé d'être l'objet de valeur. Or nous pouvons citer la peur de Michel-Ange vis-à-vis du pape et la lettre de chantage comme opposants puisqu'ils influencent l'artiste de façon négative (S1). En outre, la fréquentation de la taverne et plus précisément la danseuse jouent un rôle considérable. Celle-ci est à la fois opposante et adjuvante vu qu'elle trouble la concentration du sculpteur, comme le fait aussi la beauté de la ville, mais que finalement elle lui fait regagner son inspiration. C'est pour cette raison que nous allons la catégoriser dans les adjuvants. Quant à Falachi et Manuel, ce sont les compagnons de Michel-Ange et ils jouent donc un rôle d'adjuvant. Mesihi est le principal adjuvant qui encourage et soulage le sujet avec son amitié. Voici le schéma actanciel de cette séquence :

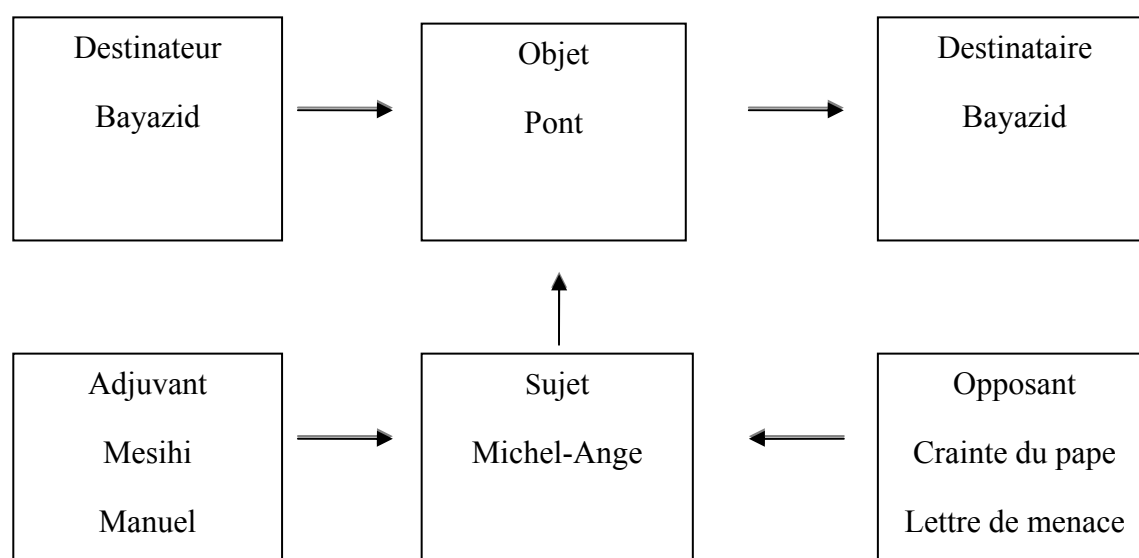


Schéma 9 : Schéma actanciel de quatrième séquence

Séquence 5,

Retour de Michel-Ange en Italie

La cinquième séquence est la section où les événements se lancent et prennent fin dans leur élan. Celle-ci débute avec la visite que Maringhi rend à Michel-Ange en compagnie d'Arslan à l'occasion de la fête qu'il organisera pour la Saint-Jean. Le jour de la fête, Arslan fait venir la danseuse pour Michel-Ange qui, en secret, espérait avoir la danseuse près de lui encore une fois. Grâce au geste d'Arslan, le sculpteur passe la nuit avec la danseuse. Le poète apprend cependant le complot monté contre Michel-Ange par des gens jaloux qui veulent discréditer Ali Pacha aux yeux de Bajazet et ainsi entraver une fois pour toutes l'achèvement du pont d'un infidèle. Il découvre que, cette nuit-là, la danseuse est chargée de tuer le Florentin.

Nous distinguons que dans la séquence précédente, Arslan (S7) et la danseuse (S6) qui semblaient être des adjuvants sont démasqués chez celle-ci. Nous pouvons noter aussi que ce sont des opposants qui ont pour but d'anéantir Michel-Ange afin qu'il ne puisse achever son PN4. Nous remarquons que l'artiste ne se bat pas sur un seul front de bataille. Car il est obligé de lutter contre les difficultés qui proviennent non seulement d'Italie mais aussi d'Istanbul.

Mesihî décide de sauver Michel-Ange et il a aussitôt une idée : c'est de le protéger au risque de le perdre pour toujours. Il entre dans la chambre où se trouvent le sculpteur et la danseuse. En réagissant avant celle-ci, il tue la danseuse qui, dans le noir, un poignard à la main, se trouve derrière l'artiste endormi. Michel-Ange, stupéfait, se lève avec un cri violent. Terrifié par la scène, il saute sur le poète et commence à le frapper au hasard. Cependant, Mesihî le blesse au bras en voulant se protéger. Mais la fureur de Michel-Ange ne se calme pas. Il continue à lui donner des coups malgré son bras blessé. Les serviteurs de Maringhi parviennent difficilement à les séparer.

C'est ainsi que le poète accomplit son rôle d'adjuvant quoique Michel-Ange, qui n'est pas au courant de ce qui se passe, pense que c'est la vengeance d'un jaloux qui ne pouvait pas supporter sa relation avec la danseuse. C'est pourquoi le Florentin ressent une grande colère contre Mesihî. Désormais, tout ce qu'il souhaite c'est de quitter non seulement Mesihî mais aussi cette ville, à tout prix et pour toujours. Nous constatons qu'il décide de mettre fin à son PN4, c'est-à-dire à l'achèvement du pont (O2), puis d'exécuter un cinquième programme narratif qui consiste à quitter la ville en

abandonnant tout. L'état décisif de Michel-Ange (S1) montre qu'il est doté de la modalité du vouloir-faire. Voici le schéma de son cinquième programme narratif :

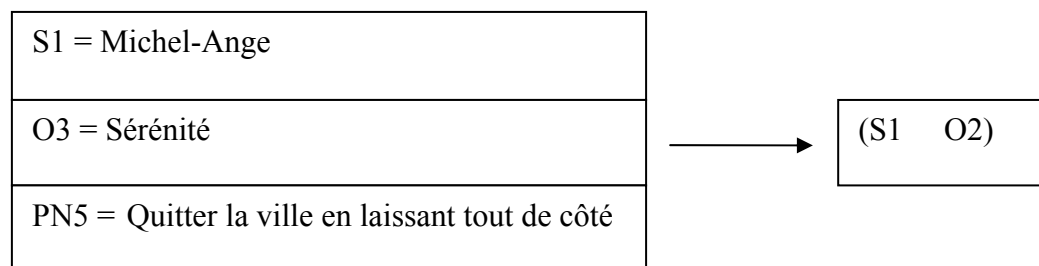
PN5 = Quitter la ville en laissant tout de côté

Le poète souffre de son côté d'avoir perdu à jamais son ami mais il ne le regrette pas puisque c'était, croit-il vivement, pour le sauver. De son côté, Michel-Ange se sent trahi par son meilleur ami à Istanbul, trompé par les autorités et pressé par la pensée oppressive de se remettre au service du pape.

Tout cela l'entraîne à prendre la fuite en cachette dans la nuit, sans savoir que c'est Arslan qui a organisé tout ce qui était nécessaire pour sa fuite afin de se débarrasser de lui. Nous découvrons que l'artiste (S1) doté des trois modalités /vouloir-faire, pouvoir-faire, savoir-faire/ accomplit son programme narratif (PN5). En revanche, il est disjoint de son objet de valeur parce qu'il renonce à attendre l'achèvement du pont (O2). Voici le schéma de cette disjonction :

(S1) (O2)

Puisque le dernier programme narratif (PN5) du sujet est de quitter la ville, son objet de valeur est désormais la sérénité, ce qu'on pourra nommer (O3) car c'est pour échapper à cette ville troublante et retrouver la paix qu'il renonce au pont, son objet de valeur (O2). Pour l'état final, nous pouvons noter qu'il réalise son programme narratif (PN5) et de ce fait se trouve conjoint de son nouvel objet de valeur (O3). Nous pouvons schématiser l'état final de Michel-Ange comme suit :



Au niveau actanciel, la trahison de son ami, la perte de son amour ou encore le fait de ne pas recevoir ses gages sont le destinateur qui pousse le sujet à quitter la ville pour retourner à Florence. Michel-Ange est à la fois le destinataire et le sujet car c'est lui qui obtient l'objet de valeur qui est ici la sérénité à la fin du programme narratif. Arslan se révèle être maintenant un adjuvant qui organise sa fuite. Les autorités comme Bayazid et Ali Pacha sont des opposants puisqu'il s'agit d'une fuite et non d'un départ permis. Voici le schéma actanciel :

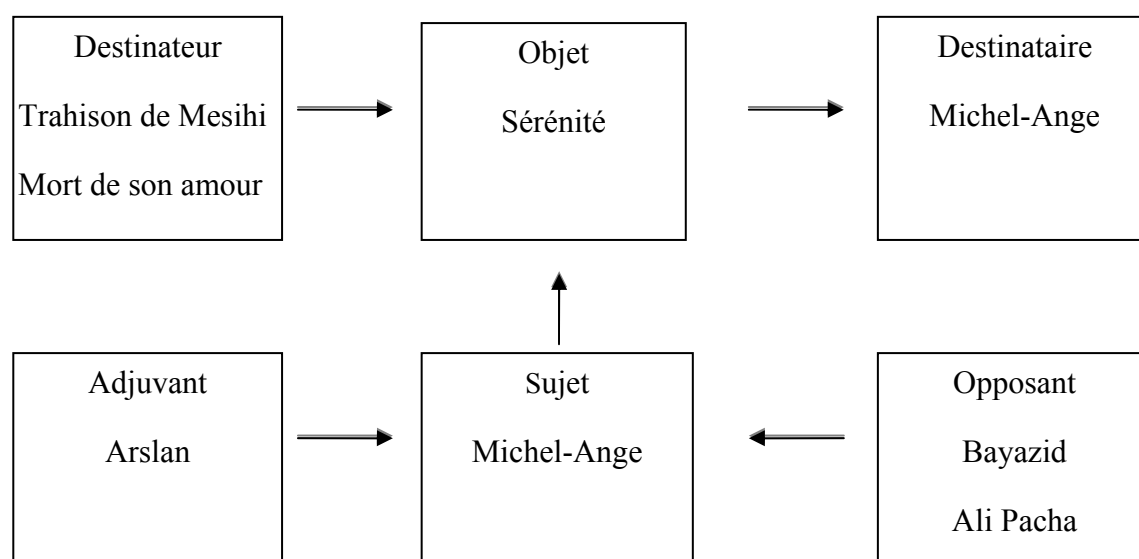
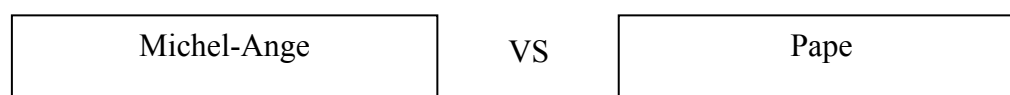


Schéma 10 : Schéma actanciel de la cinquième séquence

Analyse du niveau profond

Paradoxes de Michel-Ange

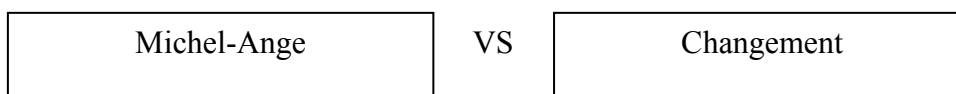
Michel-Ange vient à Istanbul afin de construire un pont pour le sultan Bayazid en se révoltant contre le pape, pour qui il travaille, alors qu'il était conscient que cela allait provoquer la colère de celui-ci. Au niveau discursif, la figure /révolte/ constitue une opposition, que nous allons rencontrer tout au long de notre analyse, entre le pape et l'artiste. Nous pouvons déterminer cet état oppositif comme suit :



Toutefois, le seul but du sculpteur, qui reconnaît avoir pris un risque énorme, est d'accomplir son travail et retourner aussitôt en Italie car il se sent gêné dans ce pays musulman. C'est certainement pour cette raison que l'artiste préfère la solitude et le silence au lieu de se lancer dans l'atmosphère de la ville et de s'y faire des amis. Nous pouvons dire qu'au moins au début de son séjour, il s'enferme et évite toute communication et relation amicale, car plus tard nous allons être témoin de son amitié avec Mesihi. Le narrateur révèle son état psychologique de cette façon : « Son guide le suit, silencieux. Ils ne parlent presque pas. Michel-Ange ne parle d'ailleurs à personne. L'artiste prend ses repas la plupart du temps dans sa chambre » (p. 23). Nous schématiserons l'opposition du Florentin à la communication et aux relations amicales comme suit :



Le narrateur continue à mettre en avant le refus de communication du sculpteur : « Manuel le traducteur l'accompagne, lui propose de découvrir la ville, de visiter la basilique Sainte-Sophie ou la magnifique mosquée que le sultan vient de faire construire sur une hauteur. Michel-Ange refuse. Il préfère sa promenade habituelle » (p. 23). Ce qui précède démontre l'opposition de l'artiste aux changements. Le comportement de Michel-Ange dévoile la tendance que celui-ci a pour la routine. Son attitude a une liaison évidente avec son opposition à la communication et aux relations amicales. Le sculpteur ne désire établir, en premier temps, aucune relation avec cette ville ou ses habitants, son architecture ou son art. Il préfère passer ses jours dans le cercle qu'il s'est tracé sans se mêler à cette vie qui lui est absolument étrangère. Nous pouvons déterminer cette opposition de la façon suivante :



Quelques jours plus tard, le vizir Ali Pacha convoque l'artiste afin de l'instruire sur sa mission. Michel-Ange est très bien reçu, à tel point qu'une réception solennelle a

été organisée en son honneur. Le narrateur décrit ce jour par cette citation:

Falachi et Manuel traduisent aussi vite qu'ils le peuvent les mots de bienvenue et les encouragements de la foule [...] L'artiste pense que tous ces gens l'ignorent malgré le faste de la réception ; il n'est pour eux qu'une image, un reflet sans matière et se sent légèrement humilié (p. 27).

Malgré cet accueil chaleureux, Michel-Ange ne pense avoir aucune valeur pour cette foule de gens. La figure /un reflet sans matière/ assume un rôle thématique de /futilité/. Il se sent futile et même humilié. Alors que /les mots de bienvenue, les encouragements, la réception solennelle/ ont pour but de produire un état euphorique, ceux-ci causent un état dysphorique chez le sculpteur. Le schéma ci-dessous indique l'opposition entre l'état dysphorique de l'artiste et l'accueil euphorique d'Ali Pacha et sa cour.

Ali Pacha et sa cour		Michel-Ange
Mots de bienvenue	VS	Ignoré
Encouragements		Humilié
Réception solennelle		Futile

Après l'entretien avec Ali Pacha, Michel-Ange rejoint l'atelier qu'on lui a destiné. À présent il n'a plus qu'à trouver la bonne idée avant de projeter le pont. Mais ce processus devient assez difficile pour l'artiste. Il s'abandonne à l'atmosphère de la ville quand il fait connaissance avec le poète, la danseuse et les tavernes. À ce point, nous allons voir la contrariété qui se produit dans son esprit et ses comportements. Le narrateur indique que d'habitude le Florentin est opposé à l'alcool ainsi qu'au jeu : « Il est encore moins joueur que buveur, si c'est possible » (p. 122). Nous pouvons rendre visible cette opposition de la façon suivante :

Michel-Ange	VS	Alcool et jeux
-------------	----	----------------

D'autre part, la danseuse qui s'adresse à Michel-Ange explique la cause de cette opposition de la façon suivante : « Tu ne bois pas, car tu as peur ; tu sais que la brûlure de l'alcool te précipite dans la faiblesse, dans l'irrésistible besoin de retrouver des caresses, une tendresse disparue, le monde perdu de l'enfance, la satisfaction, le calme face à l'incertitude scintillante de l'obscurité » (p. 10). La citation du narrateur accentue l'état dysphorique de l'artiste qui prend source dans la figure /l'alcool/. Au niveau discursif, la figure /alcool/ assume un rôle thématique de /faiblesse/. Nous notons que pour le sculpteur /le besoin de caresses, la tendresse, la satisfaction et le calme/ sont les signes de la faiblesse à laquelle il s'oppose. Il s'avère possible d'en déduire qu'il fuit la faiblesse en étant dur. Nous percevons ainsi une opposition du genre /dureté et faiblesse/. Schématisons comme suit cette opposition :

Michel-Ange	VS	Alcool
/Dureté/		/Faiblesse/

En revanche, voilà comment le narrateur nous transmet le changement qui se produit en Michel-Ange au sujet de l'alcool : « [...] lui qui ne boit jamais, il porte maintenant la coupe à ses lèvres, en signe de gratitude envers ses hôtes et en hommage à la beauté [...] » (p. 47). Par l'intermédiaire de son ami Mesihi, le Florentin fait connaissance avec un monde qui lui est inconnu. Nous pouvons reconnaître l'apparition du paradoxe dans le comportement de l'artiste par le biais du témoignage du narrateur : Michel-Ange le non buveur se transforme maintenant en Michel-Ange le buveur. Nous pouvons façonner le schéma de cette opposition comme suit:

Michel-Ange VS Alcool	VS	Michel-Ange Alcool
Michel-Ange le non buveur		Michel-Ange le buveur

Le narrateur continue à indiquer le changement d'habitude de l'artiste en ces termes : « Lui qui ne fréquente pas les gargotes florentines et encore moins les bouges romains, il se sent étrangement à l'aise dans cette ambiance ni trop sauvage, ni trop

raffinée, loin des excès de langueur ou le faste qu'on attribue d'ordinaire à l'Orient » (p. 89). Nous percevons que le sculpteur fréquente les tavernes d'Istanbul alors qu'il ne visitait pas ce genre de lieux dans son pays. Du reste, il est clair qu'il apprécie ces tavernes. La figure /taverne/ qualifiée de /ni trop sauvage, ni trop raffinée/, assume le rôle thématique d'aisance qui suscite l'état euphorique de Michel-Ange. Nous pouvons en déduire que comme avant, ou plus exactement, dans son pays, il ne fréquentait pas les gargotes florentines et les bouges romains, ceux-ci réveillent chez lui des sentiments dysphoriques. Nous pouvons inscrire cette opposition du genre /appréciation-non appréciation/ de la façon suivante :

Avant		Maintenant
Michel-Ange Taverne	VS	Michel-Ange Taverne
/Non-appréciation/		/Appréciation/

Ces nouvelles fréquentations l'empêchent de se concentrer sur son travail, ce qui provoque chez lui un contraste qui brouille son esprit. Nous avons signalé ci-dessus qu'il avait pris la décision de venir à Istanbul grâce aux paroles des moines relatées par le narrateur de la façon suivante : « Vous [...] donnerez au monde un monument sans pareil [...] » (p. 19). Le narrateur précisait aussi : « Et la somme offerte par le Grand Turc est famineuse » (p. 18). Mais arrivé à Istanbul, le Florentin dévoile son souci dans la lettre qu'il adresse à son frère : « [...] je n'ai touché que peu d'argent sur mon travail, qui est encore chose douteuse, et qui pourrait provoquer ma ruine » (p. 40). Nous constatons ici la présence du paradoxe entre /gloire et défaite/ dans l'esprit de Michel-Ange que nous schématiserons de la manière suivante :

Gloire	VS	Défaite
--------	----	---------

Cette opposition peut être exposée sur le carré sémiotique comme suit :

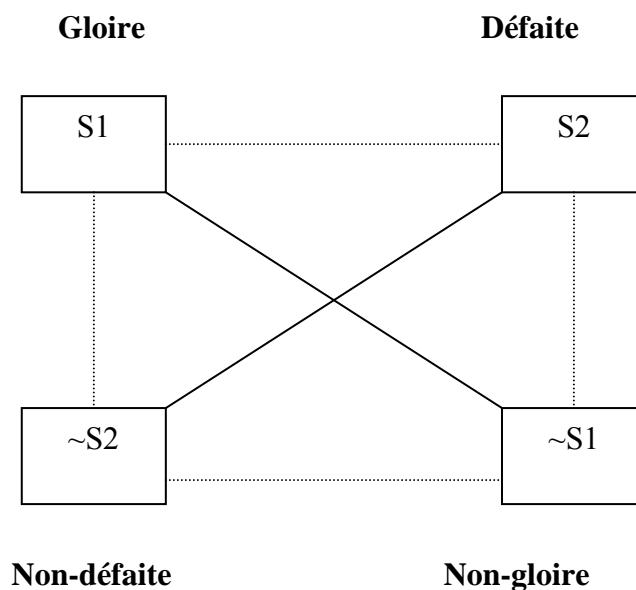


Schéma 11 : *Carré sémiotique des termes gloire et défaite*

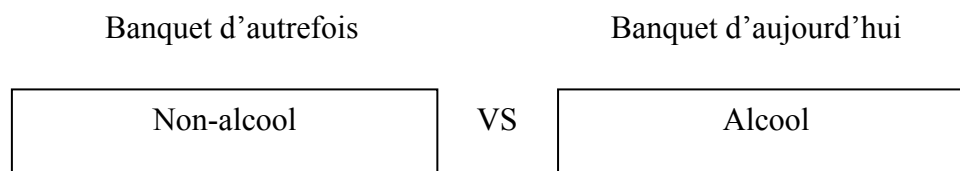
Plus Michel-Ange fréquente la taverne, plus il s'éloigne de son travail et en conséquence plonge dans le désespoir. C'est pour cette raison que la fréquentation régulière de la taverne et la consommation d'alcool commencent à le déranger et vont jusqu'à le dégoûter. Pendant la fête organisée par Maringhi, l'artiste ressent un dégoût envers les banquets de son temps qui sont en contradiction avec ceux d'autrefois dont il rêvait.

Le narrateur affiche l'opposition du sculpteur aux banquets où la consommation d'alcool est intense :

Michel-Ange rêve d'un banquet d'autrefois, où l'on discuterait d'Éros sans que jamais le vin n'empâte la langue, sans que l'élocution ne s'en ressente, où la beauté ne serait que contemplation de la beauté, loin de ces moments de laideur préfigurant la mort, quand les corps se laissent aller à leurs fluides, à leurs humeurs, à leurs désirs. Il rêve d'un banquet idéal, où les commensaux ne tangueraient pas dans la fatigue et l'alcool, où toute vulgarité serait bannie au profit de l'art. Il regarde les hôtes s'enlaidir dans la jouissance [...] (p. 125).

Le Florentin compare les banquets d'autrefois auxquels il attribue des qualités positives et celles d'aujourd'hui auxquelles il en attribue de négatives. Mais nous

remarquons que l'alcool est à la base de cette opposition. Il y a là une opposition du genre /alcool-non-alcool/. Nous pouvons la schématiser comme suit :



Du même extrait, nous pouvons identifier les rôles thématiques qu'assume la figure /alcool/ pour le sculpteur. La figure /alcool/ assume les rôles thématiques de laideur, de fatigue, de vulgarité qui provoquent chez Michel-Ange un état dysphorique. Nous retrouvons l'opposition /dureté - faiblesse/, que nous avons constatée ci-dessus, dans l'énoncé de la danseuse qui relatait la raison de l'opposition de l'artiste vis-à-vis de l'alcool. À l'égard de Michel-Ange, là où l'alcool est présent « [...] les corps se laissent aller à leurs fluides, à leurs humeurs, à leurs désirs [...] » (p. 125). Il s'oppose à l'alcool parce qu'il craint ses effets d'abandon qui l'entraîneront à la faiblesse. Le fait de laisser les choses aller et de céder à son humeur et ses désirs représentent pour lui la faiblesse. Donc nous identifions une conjonction entre l'alcool et la faiblesse :

L'alcool □ La faiblesse

Michel-Ange est opposé à la faiblesse ainsi qu'à l'alcool :



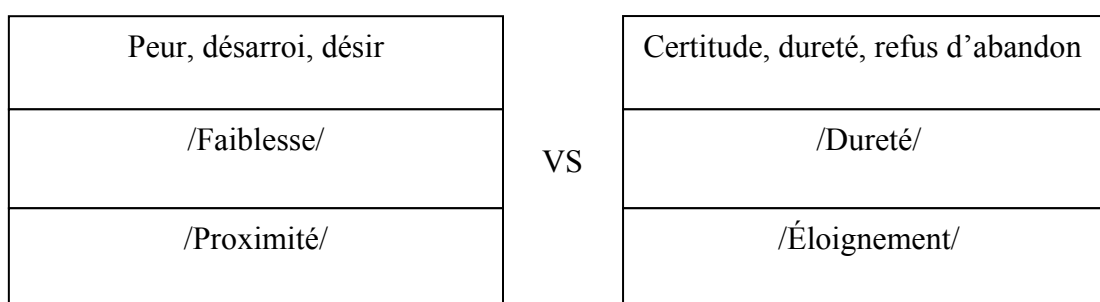
Donc



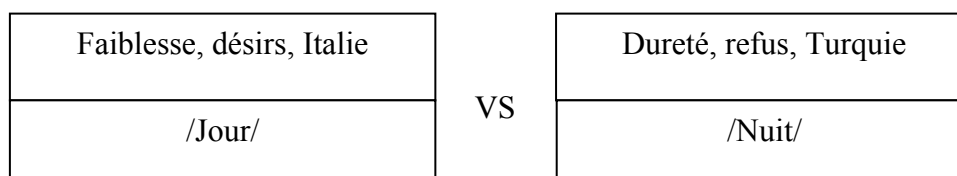
Nous constatons que le Florentin ne veut pas se laisser aller à l'atmosphère de cette ville bien qu'il en ait fort envie. D'un côté, il aimerait s'abandonner à ses désirs, mais d'un autre il y résiste. L'ambivalence de ses sentiments émerge de nouveau.

L'énoncé de la danseuse retrace la confusion de l'artiste : « Ta peur et ton désarroi te

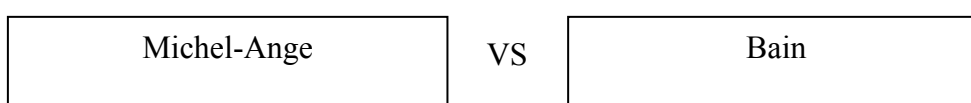
jettent dans nos bras, tu cherches à t'y blottir, mais ton corps dur reste accroché à ses certitudes, il éloigne le désir, refuse l'abandon » (p. 9). Michel-Ange a des jugements fermes sur ce pays ou encore sur cette culture : il cherche à n'avoir aucun lien avec ce monde. Par ailleurs, son côté faible, formé d'effrois et de troubles, qu'il essaye de comprimer, se conduit en contraste avec son côté dur contenant ses certitudes. Cet état d'âme du sculpteur signale l'opposition entre /la faiblesse et la dureté/. Sa faiblesse le rapproche de ce monde où il pourrait se réfugier et oublier ses peurs et ses troubles, alors que sa dureté l'éloigne de celui-ci, le rendant rigide et lui ôtant ses désirs. C'est ainsi que se manifeste une opposition du genre /proximité-éloignement/. Nous visualiserons le schéma de cette opposition de la façon suivante :



Ce paradoxe qui domine son état d'âme rend la vie pénible à Michel-Ange. Ce dernier étant égaré, il ne sait où se positionner. L'énoncé de la danseuse relate cette situation : « Alors tu souffres, perdu dans un crépuscule infini, un pied dans le jour et l'autre dans la nuit » (p. 10). La danseuse résume nettement la confusion de l'artiste en opposant les figures /jour et nuit/. Ces figures illustrent le côté faible et le côté dur, les désirs et les refus du Florentin ainsi que le monde dont il est issu et ce monde qu'il vient de connaître. Nous pouvons déterminer cette opposition comme suit :



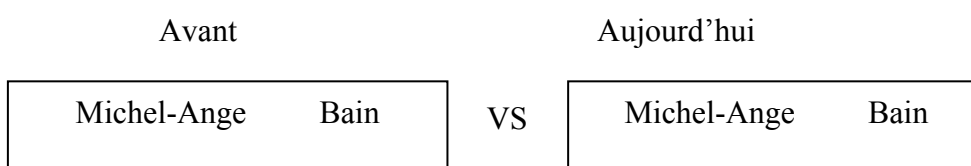
Malgré ses certitudes ainsi que son attitude rigide envers le peuple et les habitudes de ce pays, beaucoup de choses ont changé en Michel-Ange. Même s'il a essayé de se tenir à distance des coutumes turques, il s'y est introduit. Le narrateur nous informe que dans la vie quotidienne de l'artiste, le bain n'a pas sa place : « Une petite porte cache une salle d'eau carrelée de faïence multicolore dont Michel-Ange n'a que faire, car il ne se lave jamais » (p. 21). De cette phrase, nous mentionnons que l'artiste est tout à fait opposé au fait de se laver. Nous formerons le schéma de cette opposition comme suit :



Mais au fil du temps qu'il passe à Istanbul, l'artiste change d'habitude, comme cela s'est produit avec la fréquentation des tavernes. Le narrateur révèle ce changement de cette façon :

Il (Mesihî) a traîné le sculpteur épuisé jusqu'aux bains de vapeur [...] il l'a baigné, massé, frotté fraternellement [...] Le sculpteur est rempli d'une énergie éblouissante, malgré l'alcool ingéré la veille et le manque de sommeil, comme si, en se débarrassant des squames et de la crasse, il s'était défait du poids des remords ou des abus ; il remercie le poète de ses soins [...] (p. 99).

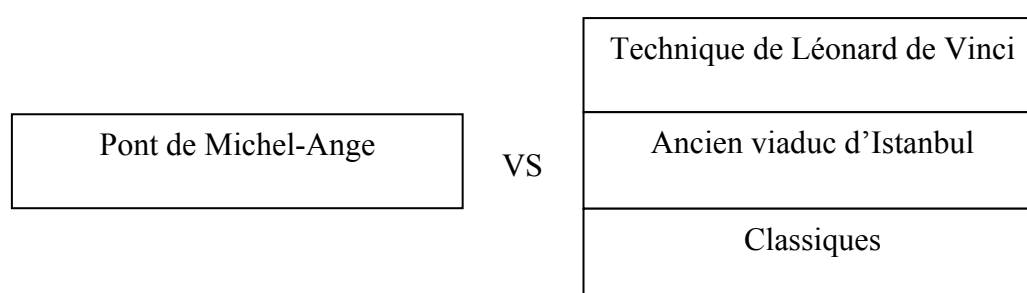
Après une nuit à la taverne en compagnie de l'alcool, Michel-Ange s'apaise dans le bain. Au niveau discursif, la figure /bain/ provoque chez lui un état euphorique alors qu'auparavant il se trouvait opposé à celle-ci. Grâce au bain il se dote d'une énergie éblouissante et se débarrasse du poids des remords et des abus. Si l'on fait une comparaison entre son état initial et son état final, nous percevons une opposition entre ceux-ci : Michel-Ange était opposé au bain /avant/, Michel-Ange est accommodé au bain /aujourd'hui/. Voici la schématisation de ce changement :



Toutes ces confusions qui altèrent l'esprit du sculpteur l'empêchaient de se vouer à son travail. Après avoir longtemps attendu que l'inspiration lui vienne, l'artiste a finalement réussi à réaliser les plans de son pont :

Le Florentin a rempli son contrat : il a projeté un pont sur la Corne d'Or, audacieux et politique ; loin de la prouesse technique de Vinci, loin des courbes régulières de l'ancien viaduc de Constantin, au-delà des classiques (p. 102).

Le narrateur nous laisse entendre que le pont réalisé par Michel-Ange est un projet très original qui l'oppose à l'art de Léonard de Vinci, à l'ancien viaduc d'Istanbul et aux classiques. Afin de refléter ce tableau, nous formerons un schéma comme celle-ci :



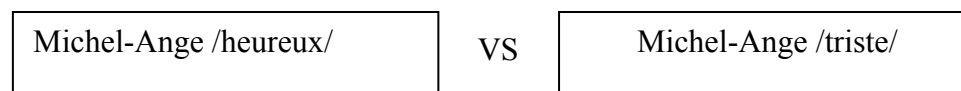
Son projet est apprécié par le sultan Bayazid qui l'honore en le félicitant en personne. C'est à ce moment que l'artiste a eu l'occasion d'examiner le visage du sultan. Le narrateur nous informe que le sculpteur aurait voulu dessiner à l'instant les traits du sultan s'il avait un peu d'estimation pour les portraits : « [...] s'il ne détestait pas tant les portraits, Michel-Ange se mettrait à dessiner immédiatement, avant d'oublier les traits du grand seigneur » (p. 107). Le narrateur explique par cet extrait l'opposition de l'artiste aux portraits que nous nous proposons de schématiser comme suit :



Michel-Ange a finalement franchi l'épreuve vigoureuse. En revanche, son caractère perfectionniste ne le laisse pas tranquille: « Comme toujours lorsqu'il est sur le point d'achever un projet, il est heureux et triste ; heureux d'avoir terminé et triste que l'ouvrage ne soit pas aussi parfait que si Dieu lui-même l'avait créé » (p. 125).

L'achèvement du projet provoque en lui d'un côté un état euphorique /heureux/ et d'un autre un état dysphorique /triste/. L'état d'âme du sculpteur est encore une fois confus avec la fusion de deux émotions opposées en lui. Dans ce cas-là, nous schématiserons ce contraste de la façon suivante :

Le travail achevé :



Ayant accompli son travail, le Florentin est impatient de retourner en Italie. Mais il doit attendre le début du chantier pour obtenir l'argent qui lui avait été promis.

Cependant le traumatisme qu'il a vécu précipite sa décision de fuir le pays au risque de rentrer les mains vides. Voici comment le narrateur annonce le départ de l'artiste :

Poursuivi par la présence de la mort, accablé par le souvenir d'un amour qu'il n'a pas su donner avant qu'il ne soit trop tard, trahi, croit-il, par la jalousie de Mesihî, trompé par les puissants, pressé par ses frères et la perspective de se remettre au service du pape, il prend la fuite, comme il a fui Rome trois mois plus tôt, blessé, déchiré, brisé. Il quitte Istanbul sans un sou (p. 141).

Nous remarquons l'état dysphorique du sculpteur à la fin de son séjour à Istanbul. Nous pouvons noter que la cause de son état dysphorique est la figure /Istanbul/. Parce qu'à Istanbul il a connu la mort de très près, il a perdu l'amour sans pouvoir le posséder, il a été trahi par son ami, trompé par les autorités. Néanmoins nous soulignerons la correspondance de ses départs de ces deux villes. Il a quitté Istanbul comme il avait quitté Rome et les raisons de ces fuites étaient les mêmes : la déception. Du reste, il a dû abandonner ces villes sans être payé. Voici le schéma de cette uniformité :

Rome	Istanbul
Privation de l'argent promis	Privation de l'argent promis
/Déception/	/Déception/
/Fuite/	/Fuite/

Du fait qu'il retourne dans son pays démunie de l'argent promis, nous pouvons aussi remarquer la contradiction qui existe entre ce que le Florentin attendait en venant à Istanbul et ce qu'il y a obtenu. Son but était de gagner beaucoup d'argent mais il n'a obtenu aucune bourse. Schématisons ce contraste comme suit :

But		Conséquence
Gagner beaucoup d'argent	VS	Dépourvu de toute bourse

Le narrateur poursuit son récit en narrant ce qui reste à Michel-Ange d'Istanbul : D'Istanbul, il lui reste une vague lumière, une douceur subtile mêlée d'amertume, une musique lointaine, des formes douces, des plaisirs rouillés par le temps, la douleur de la violence, de la perte : l'abandon des mains que la vie n'a pas laissé prendre, des visages qu'on ne caressera plus, des ponts qu'on n'a pas encore tendus (p. 152).

Nous saisissons que le reflet d'Istanbul chez le Florentin forme un paradoxe parallèle aux confusions qui s'y est produit chez lui. Le souvenir d'Istanbul est pour lui tantôt euphorique et tantôt dysphorique. Les figures / douceur/ et /plaisirs/ dénotent son état euphorique. Par contre, les figures / amertume/, /douleur/, /violence/, /perte/ et /abandon/ représentent son état dysphorique ainsi que le fait de ne plus revoir ses amis et de ne pas avoir pu réaliser le pont. Nous pouvons visualiser les figures opposées d'Istanbul de ses souvenirs de la façon suivante :

Douceur et plaisir	VS	Amertume, douleur, violence, perte et abandon
--------------------	----	--

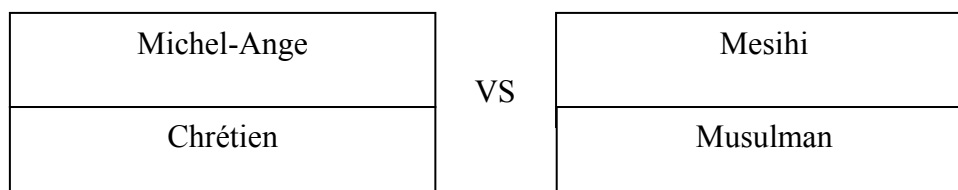
Pour être complet, il convient de parler de l'aspect inverse, c'est-à-dire de ce que Michel-Ange a laissé à Istanbul. Le narrateur rapporte ce qui suit:

Quatre chemises de laine dont une déchirée et tachée de sang, deux pourpoints de flanelle, un surcot de la même matière, trois plumes et autant de fioles d'encre, un miroir brisé, quatre feuilles couvertes de dessins, deux autres d'écritures, trois paires de chaussettes, un compas, des sanguines dans une boîte de plomb, un étui d'argent contenant des sels, une timbale du même métal, voilà l'inventaire précis de ce que l'on trouvera dans la chambre de Michel-Ange après son départ, méthodiquement consigné par les scribes ottomans » (p. 141).

Relation de Michel-Ange avec Mesihî

Dans cette séquence, nous comptons analyser la relation entre Michel-Ange et Mesihî, le secrétaire d'Ali Pacha. Avant de débiter l'analyse, il nous semble nécessaire d'établir les informations réelles sur le poète. Morina, professeur de langue et littérature turques, souligne dans son ouvrage la fonction du poète de même que Mathias Énard : « Mesihî était un poète de Pristina. Le poète était prospère en calligraphie. Grâce à cet art, il est devenu populaire et a mérité la protection d'Ali Pacha qui l'a nommé en tant que son secrétaire » (2004, p. 8).

Ces deux hommes établissent une relation amicale pendant le court séjour de l'artiste. Ce dernier ne peut s'empêcher d'accepter la compagnie de Mesihî malgré son effort de se tenir à l'écart des gens de cette ville et se concentrer seulement à son travail. Le narrateur révèle l'amitié entre Michel-Ange et le poète de la façon suivante : « Le sculpteur est surpris de s'entendre aussi bien avec un infidèle. Leur amitié est aussi puissante que discrète » (p. 61). Malgré leur différence, ces deux hommes construisent une amitié solide. Nous pouvons attester qu'ils se trouvent opposés l'un à l'autre en raison de leur croyance différente. Le schéma suivant retrace cette opposition:



Cette présente opposition peut être exposée sur le carré sémiotique comme suit :

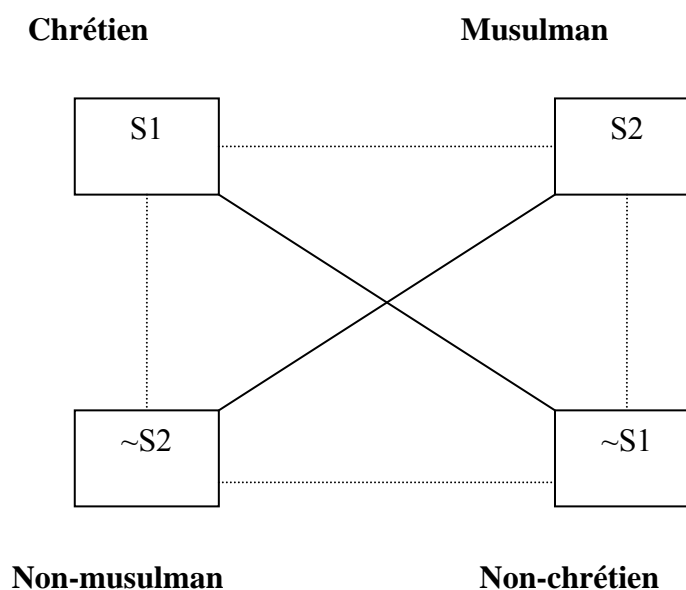


Schéma 12 : *Carré sémiotique des termes musulman et chrétien*

Le narrateur continue à retracer leur opposition de la façon suivante : « Michel-Ange accepte de suivre l'homme de Pristina cette nuit-là à la taverne ; peut-être aussi en raison de la confiance qu'il accorde à ce poète mécréant dont il ne connaît aucun vers » (p. 86). Le sculpteur en désignant Mesihi comme un infidèle et mécréant nous montre combien il est attaché au christianisme et qu'il est du genre à ne pas accepter le lien amical avec un « infidèle ». Malgré cela il a de l'affection pour le poète, ce dont lui-même est étonné. Nous révélons ainsi le contraste qui se forme en Michel-Ange : il s'unit avec celui auquel il est totalement opposé. Leur différence apparaît aussi dans leur mode de vie. Ci-dessus, nous avons révélé que la fréquentation des tavernes ne faisait pas partie des habitudes du Florentin tandis qu'elle est l'activité principale du poète. À ce propos, Morina, présente Mesihi de cette façon : « Le poète était distrait et voluptueux. Il aimait le plaisir et l'alcool. [...] Quand Ali Pacha voulait lui faire écrire une lettre, on allait le trouver à Tahtakale ou dans une taverne » (2004, p. 8).

Le fait qu'ils soient de religions différentes et de goûts différents ne constitue pas leur seule différence, ils sont aussi opposés au sujet de leur attachement à leur religion. Le narrateur relate ce fait en ces termes:

[...] contrairement à Michel-Ange, il [Mesihi] ne trouvait aucune consolation dans la foi, même s'il appréciait le calme aquatique de la cour des mosquées et le chant fraternel du muezzin au haut du minaret. Il aimait surtout la ville, les antres bruyants où buvaient les janissaires, l'activité du port, l'accent des étrangers (p. 65).

Nous pouvons mentionner que le sculpteur est attaché à la religion alors que Mesihi ne l'est pas. Il convient d'afficher cette contrariété de la façon suivante :

Michel-Ange	VS	Mesihi
Attaché à la religion		Pas attaché à la religion

Le narrateur continue à faire part des sentiments de Michel-Ange à l'égard du poète: « Vers le soir, il marche avec Mesihi, dont il apprécie la compagnie tout autant que la beauté » (p. 78). Ce qui précède nous fait savoir que Michel-Ange, en dehors de la compagnie du poète, apprécie aussi la beauté de celui-ci. En revanche, nous comprenons de la description du narrateur que l'artiste est tout à fait dénué de beauté :

Michel-Ange n'était pas très beau, le front trop haut, le nez tordu, brisé lors d'une rixe de jeunesse, les sourcils trop épais, les oreilles un peu décollées. Il avait sa propre face en honneur, dit-on. On ajoute souvent que s'il recherchait la perfection du trait, la beauté dans les visages, c'est que lui-même en était totalement dépourvu (p. 79).

Nous constatons là la manifestation d'une opposition du genre /beauté-laideur/ entre Michel-Ange et son ami Mesihi que nous pouvons exposer comme suit :

Michel-Ange	VS	Mesihi
Laid		Beau

Cette présente opposition peut être exposée sur le carré sémiotique comme suit :

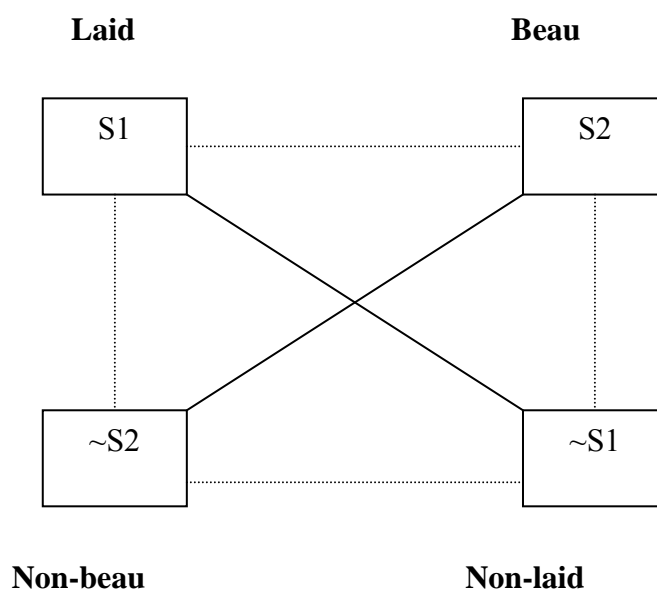


Schéma 13 : *Carré sémiotique des termes beau et laid*

Le poète, de son côté, paraît séduit par l'artiste malgré la vulgarité des traits de celui-ci. C'est ainsi que le narrateur relate ce fait :

Michel-Ange sent aussi mauvais qu'un barbare ou un esclave du Nord à peine capturé, son visage est disgracieux, loin des éphèbes de Chirâz aux grains de beauté indiens, sa voix est pleine de colère et sans raffinement, ses mains sont dures, usées par le ciseau et le marteau de son art, mais malgré tout, sa force, son intelligence, sa persévérance brute, le chant aigu que l'on devine dans son âme passionnée attirent Mesihî sans remède, ce que le sculpteur ne semble pas percevoir (p. 93).

Malgré toutes les figures provoquant un état dysphorique comme /la mauvaise odeur, le visage disgracieux, la voix pleine de colère, les mains dures, la force, l'intelligence, la persévérance brute/ que le narrateur attribue à Michel-Ange, le poète perçoit /le chant aigu de son âme passionnée/ qui provoque en Mesihî un état euphorique. Nous pouvons présenter l'opposition des caractéristiques de l'artiste de la manière suivante :

Chant aigu de son âme

VS

Mauvaise odeur, visage disgracieux, voix pleine de colère, mains dures, force, intelligence, persévérance brute

Nous pouvons ajouter que les caractéristiques du sculpteur observées par le narrateur sont en accord avec la description de La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts. Cette dernière décrit Michel-Ange de cette façon:

D'un tempérament sec et nerveux, trapu et de taille moyenne, la tête osseuse rendue plus dure encore par le coup de poing de Torrigiani, Michel-Ange était très robuste, d'une grande simplicité et d'une indomptable énergie, tout à son travail, mangeant peu, dormant peu et se couchant souvent tout habillé (1902, p. 920).

En dépit des traits disgracieux du Florentin, le poète l'apprécie tellement que son admiration se transforme en passion aussi bien que les états négatifs de l'artiste excitent la passion du poète: « Mesihî sent que le Florentin ne le regarde pas avec les mêmes yeux que lui ; il est parfois dur, froid même, d'une dureté et d'une froideur qui aiguissent encore plus la passion du poète, et il donnerait cher pour une nuit auprès de l'artiste, comme la beauté andalouse » (p 103). Alors que les figures / dureté et froideur / sont du genre dysphorique, celles-ci provoquent un état euphorique en Mesihî, qui renforce son amour. Nous percevons un fort contraste se produisant dans l'esprit du poète.

Au passage ci-dessus, le narrateur avait indiqué que les comportements de Michel-Ange témoignaient que les sentiments du poète envers l'artiste n'étaient pas réciproques. En revanche, il signale par cet extrait qu'au fond du sculpteur se cache un amour pour le poète:

Cette amitié étrange lui plaît ; malgré ce que pourraient laisser croire ses sautes d'humeur et ses emportements, il éprouve quelque chose pour Mesihî et, au plus secret de son âme, là où les désirs brûlent, se trouve sans doute le portrait du poète, bien caché. Michel-Ange est obscur à lui-même (p. 115).

À ce sujet, l'énoncé de la danseuse soutient celui du narrateur : « Ce n'est pas moi que tu désires. Je ne suis que le reflet de ton ami poète, celui qui se sacrifie pour ton bonheur » (p. 128). Nous comprenons que les comportements de même que l'âme de l'artiste sont contradictoires. Tandis que son âme éprouve de l'amour pour le poète, ses comportements reflètent le contraire. Voici le schéma de ce contraste:

Âme de Michel-Ange	VS	Comportements de Michel-Ange
/Amour/		/Non-amour/

Le narrateur explique la confusion de Michel-Ange par ces phrases : « Michel-Ange cherche l'amour. Michel-Ange a peur de l'amour tout comme il a peur de l'enfer. Il détourne les yeux quand il sent sur lui le regard de Mesihî » (p. 79). Nous voyons que la raison de son paradoxe est la terreur qu'il ressent envers l'amour. Sa crainte de l'amour est équivalente à sa peur de l'enfer. Le narrateur égale une figure euphorique comme /l'amour/ à une figure dysphorique comme /l'enfer/ afin de décrire la crainte de l'artiste. Nous pouvons représenter cette opposition comme suit :

Amour	VS	Enfer
-------	----	-------

Cependant, l'amour du poète est si puissant qu'il est prêt à payer cher pour le bonheur de Michel-Ange, puisqu'il lui fait la surprise de le conduire à la taverne où la danseuse est sur scène. Il est conscient que le sculpteur est séduit par la danseuse, c'est pour cela qu'il se dévoue pour rendre Michel-Ange heureux. Le narrateur évoque cet événement de la façon suivante : « Mesihî a souffert de remettre l'objet de son amour à d'autres bras, de l'abandonner à d'autres regards ; le poète subtil et original, maître du renouveau de la poésie ottomane, dont les vers inspireront des centaines d'imitateurs, sacrifie sa passion dans une générosité triste » (p. 93). Nous voyons que les sentiments et l'acte de Mesihî sont totalement en contraste. Il abandonne celui qui lui est si précieux à d'autres bras et par conséquent il souffre. Ainsi nous mentionnons que le

bonheur du Florentin provoque le malheur du poète ou l'inverse. Nous pouvons rendre visible cette opposition comme suit :



Cette présente opposition peut être exposée sur le carré sémiotique comme suit :

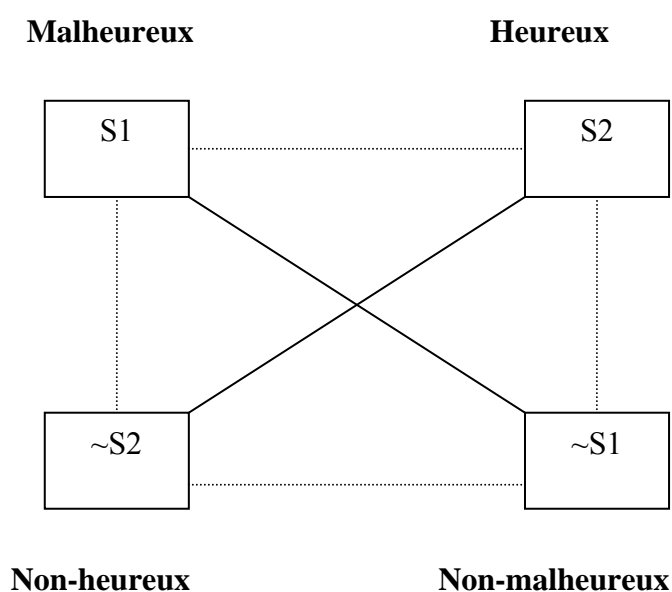


Schéma 14 : *Carré sémiotique des termes heureux et malheureux*

Mesihi souffre beaucoup d'avoir sacrifié son amour, et ce ne sera pourtant pas le dernier dévouement du poète. Il va devoir se sacrifier une fois de plus en assassinant la bien-aimée de l'artiste. Nous revenons ici au meurtre commis par le poète dont nous avons parlé au cours de l'analyse de surface à la page 28 car celui-ci a une grande importance dans la relation de Michel-Ange et Mesihi. Quand le poète apprend le piège organisé et que la danseuse est chargée de tuer le sculpteur, il décide encore une fois de se sacrifier pour son amour. Le narrateur annonce la décision du poète par ces mots : « Maintenant il se sent seul et accablé ; il sait ce qu'il a à faire. Il va devoir éloigner celui qu'il aime pour le protéger. L'arracher à la mortelle Andalouse » (p. 131). Il décide, alors, de démunir Michel-Ange de sa danseuse afin de pouvoir lui sauver la vie. Il surprend la danseuse, le poignard à la main, sur le point de l'enfoncer au dos de

l'artiste et sans attendre il la tue sur le coup. Le narrateur exprime l'état de Mesihi qui ne tente point de s'expliquer à Michel-Ange : « Il a sacrifié son amour une dernière fois, sans rien espérer en retour. Il a défendu ce franc contre son ennemie, il l'a sauvé, voilà ce qui lui importe ; tant pis si en le sauvant il l'a perdu à jamais » (p. 139). Le poète envisage de perdre pour toujours son ami pourvu que celui-ci reste en vie.

Le contraste est remarquable : Mesihi sauve Michel-Ange de la mort pour le perdre à jamais. En somme, il est certain qu'il va le perdre dans les deux cas. Mais son amour est prédominant, le fait de savoir que Michel-Ange est en vie lui suffit même si celui-ci ne lui pardonnera jamais. Nous jugeons qu'il a raison car la colère du sculpteur décrite par le narrateur n'est pas du genre à s'éteindre : « Il a compris la terrible vengeance de Mesihi, sa jalousie atroce ; il imagine le poète agir de sang-froid, dans la nuit, et il en tremble. Il a préféré tuer la jeune femme plutôt qu'elle ne lui ravisse Michel-Ange » (p. 136). Michel-Ange est persuadé que le poète a commis ce meurtre par vengeance et jalousie. Nous constatons que les sentiments des deux hommes sont tout à fait opposés à la suite de cet assassinat. Michel-Ange déteste le poète alors que celui-ci l'aime toujours. Il convient d'afficher leurs sentiments opposés de cette façon :

Michel-Ange	VS	Mesihi
/Haine/		/Amour/

Cette opposition peut être exposée sur le carré sémiotique :

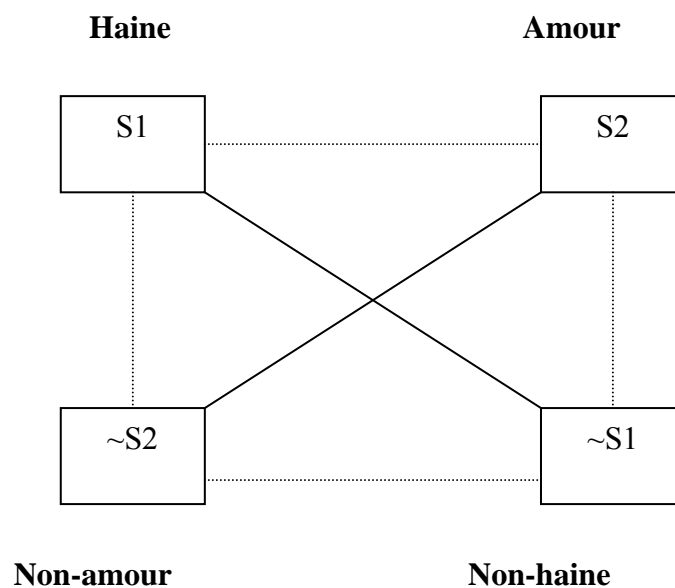


Schéma 15 : *Carré sémiotique des termes amour et haine*

Par contre, quelques jours après le meurtre, avant de quitter la ville, le narrateur laisse entendre que le Florentin, malgré tout, éprouve de l'amour envers Mesihî : « Il embrasse longuement Manuel, comme si c'était un autre qui se trouvait à sa place, puis il monte à bord » (p. 142).

Pour conclure la relation entre Michel-Ange et Mesihî, nous voyons que leur amour ne s'est jamais uni. Le narrateur expose nettement leur situation par cette phrase qui en témoigne : « Deux doigts tendus qui ne se touchent pas » (p. 148).

Relation de Michel-Ange avec la danseuse

Dans cette séquence, nous nous proposons d'analyser la relation entre Michel-Ange et la danseuse. Nous avons précisé ci-dessus que l'artiste était séduit par elle. La raison pour laquelle il fréquentait si souvent la taverne était de revoir cette ravissante femme. Il avait fort envie de l'avoir près de lui. Par l'extrait suivant, le narrateur rapporte l'intérêt du sculpteur à l'Andalouse : « Il voudrait connaître ce chanteur, cette chanteuse. Lui qui a toujours remis le désir à plus tard, [...] il tremble d'approcher cette forme mouvante, parfaite, autre, indéfinie » (p. 91). Les figures / parfaite/, / autre/, / indéfinie/ désignent l'état euphorique de l'artiste provoqué par la danseuse. Dans ce passage, nous voyons encore une fois que Michel-Ange se tient loin de ses désirs. En revanche, l'attrait de la danseuse bouleverse les principes de l'artiste. Il ne parvient pas à éteindre son envie de

s'approcher de celle-ci. Nous considérons une opposition du genre /éloignement-proximité/ que nous nous proposons de schématiser de la façon suivante :

Michel-Ange		Michel-Ange
Remet le désir à plus tard	VS	Tremble d'approcher cette forme
/Éloignement du désir/		/Proximité au désir/

Par contre, le jour où il a eu l'occasion de l'avoir près de lui, il n'a pas pu s'approcher d'elle. L'énoncé de la danseuse signale la confusion de l'artiste : « Tu as désiré ma présence, je suis là. Beaucoup souhaiteraient m'avoir près d'eux, allongés dans le noir ; toi tu me tournes le dos » (p. 29). Nous découvrons que les désirs du sculpteur sont en contradiction. Effectivement l'artiste lui tourne le dos alors qu'il l'avait tant désirée. Son comportement représente le /non-désir/ contre le /désir/ qu'il avait préalablement. Il s'avère convenable de schématiser cette opposition de cette façon :

Michel-Ange		Michel-Ange
Michel-Ange désire la danseuse	VS	Michel-Ange lui tourne le dos
/Désir/		/Non-désir/

Le narrateur nous fait savoir les sentiments qui excitent Michel-Ange à se comporter ainsi : « Elle a chanté pour lui, cette ombre, la voilà à ses côtés, et il ne sait qu'en faire ; il a honte et grand-peur [...] » (p. 95). Nous révélons que la honte, l'angoisse et le fait de ne pas savoir s'y prendre prive le Florentin de toucher son amour. Sa présence provoque chez Michel-Ange un état dysphorique représenté par les figures /honte/ et /grand-peur/. En revanche, il ne peut s'empêcher de rester près d'elle, même s'il refuse le corps de la danseuse. Cette dernière relate la fusion des sentiments de l'artiste de la façon suivante : « C'est la nuit tout autour de toi, tu es enfermé dans une

forteresse lointaine, prisonnier de mes caresses ; tu ne veux pas mon corps, soit tu ne peux échapper à ma voix » (p. 96). De l'énoncé de l'Andalouse, nous pouvons révéler que les figures /nuit/, /enfermé/ et /prisonnier/ relatent l'embarras que la situation provoque en Michel-Ange. Toutefois, la voix de la danseuse est un agent soulageant qui incite l'artiste à demeurer tout contre elle. Donc nous considérons que les figures /nuit/, /enfermé/ et /prisonnier/ mettent en relief l'état dysphorique et la figure /voix/ l'état euphorique du sculpteur face à cette situation. Nous schématiserons l'opposition qui se forme dans l'état d'âme de l'artiste comme suit :



Michel-Ange et l'Andalouse étaient deux étrangers unis dans une chambre. Ils ne se connaissaient pas, ni ne parlaient la même langue. Malgré leur disparition, ils se trouvaient l'un tout contre l'autre, seuls dans une chambre. La danseuse témoigne de leur différence par ces phrases : « Je ne te connais pas, étranger. Tu ne sais rien de moi, nous n'avons que la nuit en commun. Nous partageons ce moment, malgré nous. Malgré les coups que nous nous sommes portés, les choses détruites, je suis contre toi dans le noir » (p. 31). Cet énoncé marque qu'ils n'ont rien de commun à part la nuit qu'ils partagent. Ils se trouvent tout à fait opposés l'un à l'autre.

« Les coups qu'ils se sont portés et les choses détruites » dont la danseuse parle correspondent à la guerre de Grenade en Espagne après laquelle les musulmans ont été expulsés². Elle continue son discours : « Je pourrais vous haïr pour cela, toi et ta croix. J'en aurais le droit » (p. 30). Avec cette phrase, elle marque la forte opposition qui surgit entre eux. L'un est un chrétien alors que l'autre est une juive qui a été témoin de la guerre et des conséquences de celle-ci qui s'est produite entre ces pôles extrêmes,

² Nous jugeons utile de citer ici les propos de Marc Zuili, professeur de civilisation espagnole qui rapporte cet événement de la façon suivante :

Au cours de la guerre de Grenade (1481-1492), les musulmans avaient subi défaite sur défaite. [...] L'entrée des Rois Catholiques dans Grenade, le 2 janvier 1492, marqua la victoire totale des chrétiens. [...] 11 février 1502, les Rois Catholiques contraignirent les musulmans grenadins à se convertir ou à prendre le chemin de l'exil (2008, p. 60).

quelques années avant leur rencontre. Malgré le conflit de leurs religions, l'Andalouse et Michel-Ange sont en paix, unis dans une chambre, l'un contre l'autre. Nous percevons la manifestation de l'opposition /guerre-paix/ dans leur position présente. En effet, le fait qu'ils soient de religions différentes forme la contrariété principale de leur relation que nous présenterons comme suit :

Danseuse	VS	Michel-Ange
Juive		Chrétien

Comme nous l'avions noté précédemment pendant l'analyse de la séquence intitulée « Les paradoxes de Michel-Ange » à la page 30, l'artiste refusait toutes les fréquentations de peur que celles-ci l'absorbent dans l'atmosphère d'Istanbul. Ce refus se manifeste également dans sa relation avec la danseuse. Cette dernière révèle l'opposition de l'artiste à toute relation amicale et intime : « Rêves-tu d'un amour blanc, fragile, là-bas, si loin ? D'une enfance, d'un palais perdu ? Je sais que je n'y ai pas ma place. Qu'aucun de nous n'y aura sa place » (p. 66). Et elle poursuit : « Tu n'es pas venu jusqu'ici pour me connaître, tu es venu pour construire un pont, pour l'argent, pour Dieu sait quelle autre raison, et tu repartiras identique, inchangé, vers ton destin. Si tu ne me touches pas tu resteras le même. Tu n'auras rencontré personne » (p. 110). De l'énoncé de l'Andalouse, nous comprenons que le sculpteur évite l'interaction pour ne subir aucun changement et rester comme le jour où il est arrivé à Istanbul. Nous pouvons schématiser l'opposition de l'artiste aux relations de la façon suivante :

Michel-Ange	VS	Relation
-------------	----	----------

Quand bien même Michel-Ange évite de s'approcher de la danseuse, nous nous apercevons que celle-ci aurait bien voulu avoir une relation intime avec l'artiste et ne pas avoir à le tuer. La danseuse exprime ses sentiments de la façon suivante : « Ces puissants que tu crains ont décidé de ton sort et du mien. Si tu m'avais insufflé la folie de l'amour, si j'avais su te séduire, peut-être alors aurions-nous pu nous sauver tous les

deux. J'ai cherché à t'aimer pour ne pas avoir à te tuer » (p. 133). Cependant elle nous fait savoir aussi qu'elle est obligée de mettre fin à la vie de l'artiste : « Je pourrais renoncer maintenant ; renoncer à l'argent, affronter les menaces ; si je ne te tue pas on me retrouvera noyée de l'autre côté du Bosphore, ou étranglée dans ma chambre par un cordon de soie » (p. 132). Une confusion se manifeste dans l'esprit de l'Andalouse. Elle doit prendre une décision : assurer sa propre vie et recevoir l'argent promis en tuant Michel-Ange ou mourir en le laissant vivre. Nous pouvons marquer cette situation comme suit :

Tuer Michel-Ange	VS	Ne pas tuer Michel-Ange
Vivre, argent		Mourir

La danseuse essaye de se rappeler son passé pour réunir tous les sentiments négatifs qu'elle pourrait éprouver envers les chrétiens afin d'accomplir sa tâche :

Il va falloir que je rassemble toute la haine que je peux avoir contre tes semblables, et je n'en ai pas. Ou pas beaucoup. Je vais devoir convoquer les forces du passé, imaginer venger mon père, venger mon pays perdu, venger les miens, dispersés, essaimés sur les rives de la mer (p. 132).

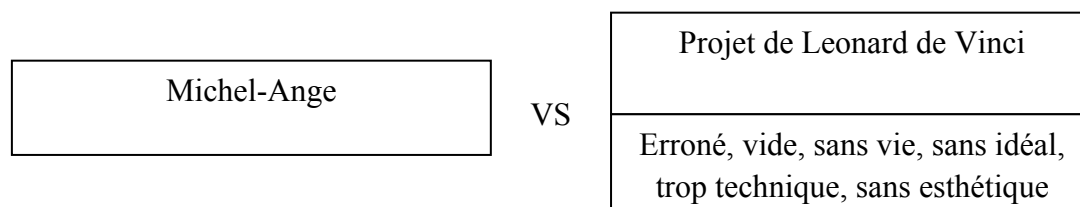
Mais son effort est vain parce qu'elle ne possède pas de haine contre les chrétiens. C'est pour cela qu'elle affirme qu'elle ne saura jamais quoi décider : « Je vais rester jusqu'à la fin des temps le poignard à la main, debout dans la nuit, sans oser ni partir ni te frapper » (p. 133). Sa confusion est grande, elle ne peut ni partir ni frapper. Finalement c'est au moment où elle cherche une résolution que Mesihî intervient et la tue pour sauver son ami.

Relation conflictuelle de Michel-Ange avec les autres artistes de son temps

Dans cette séquence, nous analyserons la relation entre Michel-Ange et les autres artistes de son temps comme Léonard de Vinci, Raphaël et Bramante. Puisque nous rencontrons plusieurs indices qui dévoilent les sentiments du sculpteur envers eux, ces indices formeront la base de notre analyse de cette séquence.

Ci-dessus, nous avons traité du processus de la décision de départ du Florentin à Istanbul dans l'analyse du niveau narratif. Il avait l'espoir de dépasser Léonard de Vinci, d'autant plus que le projet de pont avait été refusé par le sultan Bayazid, qui avait encouragé l'artiste à accepter son invitation. Dès le début du roman, le narrateur nous a fait saisir que Léonard de Vinci était un rival de Michel-Ange. D'ailleurs, il soulignait cette rivalité par cette citation : « On le comparait souvent à l'immense Léonard de Vinci, de vingt ans son aîné » (p. 12).

Quelques jours après son arrivée à Istanbul, le sculpteur est mené à l'atelier qui lui était destiné. C'est là qu'il voit pour la première fois les maquettes de ponts que Léonard de Vinci avait proposées au sultan. Le narrateur nous fait remarquer la pensée de Michel-Ange à propos du projet de Léonard de Vinci de la façon suivante : « Le dessin de Vinci l'obsède. Il est vertigineux, et pourtant erroné. Vide. Sans vie. Sans idéal. Décidément Vinci se prend pour Archimède et oublie la beauté » (p. 57). De cet extrait, nous percevons que l'artiste est tourmenté par le projet qu'il admire beaucoup. En revanche, il le trouve aussi « erroné », trop technique et conséquemment dépourvu d'esthétique. Nous constatons donc que Michel-Ange s'oppose aux techniques du projet de Léonardo de Vinci. Il conviendra d'afficher cette opposition de la façon suivante :



Toutefois, l'opposition de Michel-Ange à Léonard de Vinci n'est pas limitée au projet de pont : « Si le grand Vinci n'a rien compris à la sculpture, eh bien il ne comprend rien non plus à l'architecture » (p. 34). Nous notons que le sculpteur n'estime pas l'art de Léonard de Vinci, c'est-à-dire qu'il ne le trouve bon ni en sculpture ni en architecture. Nous formerons le schéma de cette opposition comme suit :

Michel-Ange		Léonard de Vinci
Habile	VS	Inhabile en sculpture et en architecture

Cette présente opposition peut être exposée sur le carré sémiotique comme suit :

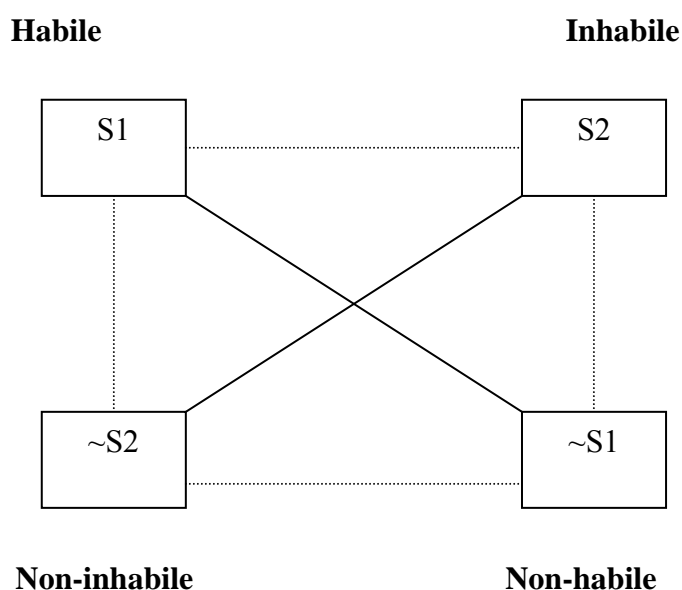


Schéma 16 : *Carré sémiotique des termes habile et inhabile*

Par ailleurs, Michel-Ange va plus loin en n'appréciant pas non plus la personnalité de Léonard de Vinci. C'est ainsi que le narrateur nous le fait entendre : « Michel-Ange a essayé de leur expliquer que le vieil homme était détestable, prêt à se vendre à toutes les bourses, à aider toutes les armées en guerre, avec des idées d'un autre temps sur l'Art et la nature des choses » (p. 44). Par la suite il ajoute pour souligner la puissance de son opposition : « En traçant ses premières esquisses, il pense à Léonard de Vinci, à qui tout l'oppose, à croire qu'ils vivent dans deux époques distantes d'une infinité d'éons » (p. 56). Nous constatons que l'artiste hait son rival au point de le qualifier de détestable, traître et archaïque. Il est clair que Léonard de Vinci

provoque en Michel-Ange un état dysphorique, ce qui l'oppose complètement à celui-ci. Nous pouvons rendre visible cette opposition comme suit :

Michel-Ange	VS	Léonard de Vinci
		Détestable, traître, archaïque

Nous pouvons aussi relever de ces extraits que, Michel-Ange, en satirisant Léonard de Vinci, se glorifie puisqu'en attribuant une mauvaise qualité à un autre il prétend ne pas la posséder.

Au sujet de Michel-Ange et de Léonard de Vinci, Auguste Landau-Rolland, l'auteur de Michel-Ange, Poète, cite un événement historique dans son œuvre qui met en lumière la rivalité de ces deux artistes :

C'est à cette époque de la vie de Buonarroti qu'appartient ce mémorable concours qui mit en présence les deux maîtres les plus puissants de l'Italie ; l'un au comble de la gloire de sa vie ; l'autre au début de sa célébrité immortelle : Léonard de Vinci et Michel-Ange [...] L'objet du concours était un tableau historique destiné à la salle du conseil. Le sujet devait être emprunté aux guerres mémorables dont le souvenir faisait l'orgueil des Florentins. Le travail de Michel-Ange fut préféré. [...] Néanmoins ce fut Léonard de Vinci qui fut chargé de peindre la salle du conseil, ce qui ferait supposer que la commande lui en aurait été faite personnellement par la seigneurie, et que le concours entre Michel-Ange et lui avait été une simple rivalité d'artistes inspirée au jeune Buonarroti par l'arrivée de Léonard à Florence et par le bruit de sa célébrité (1860, pp. 27-30).

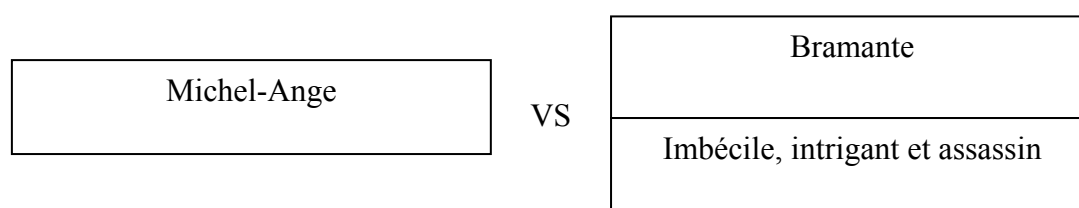
Nous constatons que cet extrait forme un parallélisme avec la narration du roman, étant donné qu'il atteste la concurrence entre Michel-Ange et Léonard de Vinci. Même si cet événement n'est pas traité dans le roman, ses conséquences y sont présentes vu que la rivalité indomptable que Michel-Ange ressent envers Léonard de Vinci est puissante. À ce point nous nous interrogeons au sujet des sentiments de Léonard de Vinci vis-à-vis de Michel-Ange. Est-ce que les sentiments de ce dernier

étaient réciproques ? Le roman ne fournit pas la réponse à cette question. C'est pour cette raison que nous l'avons cherchée dans les sources historiques. Au sujet du concours organisé afin de peindre la salle de conseil du palais de Florence qui a mis face à face ces deux maîtres, Pierre-Marie Gault De Saint-Germain, peintre et historien de l'art, témoigne de la façon suivante :

Léonard, qui n'avait pas encore eu de rivaux, en fut offensé. [...] On vit alors s'ouvrir des partis sur la différence de leur talent : les mortifications qu'éprouvait Léonard de cette comparaison avec le jeune Michel-Ange, les aigriront davantage, et ils devinrent ennemis (1803, p. 34).

Par ce qui précède, nous découvrons que cette compétition est un point de rupture dans la relation des deux artistes. Dès lors, Léonard de Vinci considère Michel-Ange comme son ennemi et il est clair qu'il ne l'apprécie pas, puisque le fait qu'on lui propose comme rival ce jeune artiste humilie le génie qui n'avait eu aucun adversaire jusqu'alors.

Si nous revenons au roman, nous remarquons que Léonard de Vinci n'est pas le seul rival de Michel-Ange, d'autant plus que le narrateur retrace sporadiquement la mésestime de l'artiste envers Bramante et Raphaël tout au long du roman, comme nous l'avions déjà indiqué ci-dessus. Voici les mots du narrateur qui signalent ce mépris par les mots de Michel-Ange : « Bramante l'architecte est un imbécile, et Raphaël le peintre un prétentieux » (p. 15). D'ailleurs le narrateur renforce cette dévalorisation : « Les couloirs du palais pontifical grouillent d'intrigants et d'assassins ; ses ennemis, Raphaël et Bramante, en particulier, sont puissants » (p. 116). L'artiste, en qualifiant Bramante d'« imbécile » puis Raphaël de « prétentieux », marque son opposition à ces deux artistes ainsi que la dysphorie que ceux-ci provoquent chez lui. Au surplus, nous voyons qu'à l'égard du sculpteur, ces artistes font partie des « intrigants et des assassins » du palais pontifical. Il est clair que son opposition est forte puisqu'il les considère « ennemis ». Nous déterminerons cette opposition de la façon suivante :



Michel-Ange	VS	Raphaël
		Prétentieux, intrigant et assassin

Cependant, le jour où le Florentin reçoit la lettre de menace, le narrateur donne à entendre, avec l'extrait suivant, que les expéditeurs de la lettre sont les artistes du palais pontifical, en particulier Bramante :

Il imagine les envieux cherchant encore à le perdre, à l'humilier en l'empêchant d'accomplir le grand ouvrage qui l'attend à Constantinople et qui lui vaudra une gloire toujours plus immense, dans le monde entier cette fois-ci [...] On ne souhaite pas qu'il réussisse. On veut qu'il reste à jamais un petit sculpteur de cour, un valet. Il voit clairement quel architecte jaloux pourrait être derrière ce billet (p. 83).

Nous pouvons constater que « les envieux » désignent l'ensemble des artistes du pape qui étaient qualifiés en haut comme « intrigants et assassins », de même que « l'architecte jaloux » désigne particulièrement Bramante. Nous repérons que Michel-Ange est éminemment opposé à Bramante qu'il accuse d'être un jaloux qui procède avec intrigue. Nous pouvons visualiser cette opposition de la façon suivante :

Michel-Ange	VS	Bramante
		Jaloux et intrigant

Nous découvrons à la suite de nos recherches que la rivalité entre Michel-Ange et Bramante a fait l'objet de plusieurs œuvres littéraires et historiques. Par exemple l'auteur A. Lannau-Rolland retrace cette rivalité de façon suivante :

Depuis trois ans Michel-Ange taillait, sculptait, se vouait tout entier à l'édification du mausolée. Peu à peu le pape, qui d'habitude venait le visiter

chaque jour, et qui avait fait jeter un pont de bois de l'une de ses fenêtres à l'atelier de l'artiste, cessa ses visites ; l'argent devint rare ; l'abandon se manifesta. Les fondements de Saint-Pierre engloutissaient l'or et absorbaient toutes les préoccupations de Jules II. Bramante, triomphant de substituer son importance à celle de Michel-Ange, redoublait de zèle pour détourner la pensée du pape du travail secondaire du tombeau (1860, p. 36).

Par la suite il poursuit :

Le pape ne demanda plus que l'artiste travaillât au tombeau. Tous les biographes accusent Bramante d'avoir tendu à son rival un piège qui ouvrit à Michel-Ange le chemin d'une nouvelle gloire tout inattendue. Jules II, sur son insinuation, résolut de faire peindre la chapelle bâtie en 1473 par Sixte IV au Vatican, et confia à Buonarroti cette œuvre, sous laquelle Bramante espérait bien le voir succomber (1860, p. 39).

L'extrait de Lannau-Rolland affiche clairement la jalousie de Bramante non moins que l'effort qu'il fait pour écarter Michel-Ange. Au sujet du même événement cité ci-dessus, Eugène Piot, critique et historien de l'art, soutient Lannau-Rolland : « Le projet d'agrandir Saint-Pierre refroidit un peu l'ardeur de Jules II pour son tombeau ; peut-être aussi les intrigues de Bramante contribuèrent-elles à éloigner le pape d'un concurrent qui lui faisait ombrage » (1863, p. 322). Piot, à son tour, retrace la jalousie et les intrigues de Bramante, ainsi que son désir de l'éloigner de l'intérêt du pape. En revanche, Auguste Wahlen, l'auteur du Nouveau dictionnaire de la conversation, traite, dans son œuvre, Bramante de façon à contrarier Lannau-Rolland et Piot : « Il n'avait jamais éprouvé cette sombre jalousie des artistes italiens, si fougueuse dans Michel-Ange [...] » (1844, p. 28). D'après Wahlen, Bramante est loin d'être un jaloux et bien plus c'est Michel-Ange qui possède le plus grand sentiment de jalousie parmi les artistes italiens. En somme, même s'il est possible de trouver différents commentaires sur le caractère de ces artistes, nous remarquons qu'une rivalité ardente était présente entre Michel-Ange et Bramante.

Relation de Michel-Ange avec le pape Jules II

Dans cette séquence, nous analyserons la relation entre Michel-Ange et le pape Jules II. Il nous paraît évident de souligner d'abord que tout au long du roman, le narrateur dévoile les sentiments du sculpteur à propos du pape pour qui il construisait un mausolée. C'est bien pendant la construction de ce mausolée que leur relation subit une rupture. C'est à partir de cette rupture que nous envisageons de mettre en lumière leur relation.

Au début du roman, Michel-Ange se révolte contre le pape pour qui il travaille avant de partir à Florence en laissant son travail en cours. Le narrateur retrace cet événement de la façon suivante : « Cette année-là Michel-Ange a quitté Rome sur un coup de tête, le samedi 17 avril, la veille de la pose de la première pierre de la nouvelle basilique San Pietro. Il est allé pour la cinquième fois consécutive prier le pape de bien vouloir honorer sa promesse d'argent frais. On l'a jeté dehors » (p. 13). C'est ainsi que leur relation subit une rupture. Le fait de ne pas être payé et même être jeté dehors rend le Florentin vraiment furieux contre le pape. Il n'a pas l'air de penser à faire marche arrière car le narrateur communique son état décisif de même que sa fureur de la façon suivante : « L'idée de devoir s'humilier une fois de plus devant le pontife lui provoque un bel accès de rage » (p. 16). Puis il continue : « Michel-Ange peste contre Jules II le pape guerrier et autoritaire qui l'a si mal traité » (p. 13). Nous voyons aisément que Michel-Ange est tout à fait opposé au pape. Nous pouvons exposer le schéma de son opposition comme suit :



Les ouvrages historiques soutiennent aussi la réalité que le pape Jules II ait engagé Michel-Ange pour le projet de son tombeau. À ce propos, Girardi souligne cette association et annonce que celle-ci a été le début des mauvais jours de l'artiste :

Jules II, en commandant la réalisation de son tombeau à Michel-Ange, deux ans après avoir accédé au pontificat, a débuté le processus le plus contraint, le plus long et le plus complexe de la vie de l'artiste. L'achèvement du tombeau a duré quarante ans en raison des polémiques resurgies entre le pape et Michel-Ange,

de diverses difficultés et de longues interruptions (2000, p. 48).

En outre, Piot témoigne de la raison de la rupture du pape et de Michel-Ange ainsi que de la révolte de l'artiste contre celui-ci :

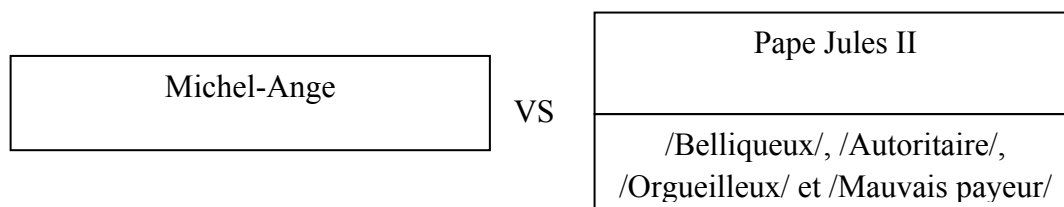
Un jour que Michel-Ange se vit nettement refuser l'entrée de la chambre du pape, [...] et qu'il ne put obtenir l'argent nécessaire pour payer le transport des marbres qui venaient d'arriver, le grand artiste, rempli de dédain pour ce qui tramait dans l'ombre, acquitta de son argent la dette du pape, fit vendre immédiatement par ses ouvriers tout ce qu'il possédait à Rome, et parti pour Florence en lui faisant porter ces paroles un peu trop hautaines : Beatissimo Padre, j'ai été ce matin chassé du palais par ordre de Votre Sainteté ; je lui fais donc savoir que, si désormais, Elle³ me veut, Elle me cherchera ailleurs qu'à Rome (1863, p. 322).

De ces passages, nous pouvons constater qu'à ce propos le roman est conforme aux réalités historiques.

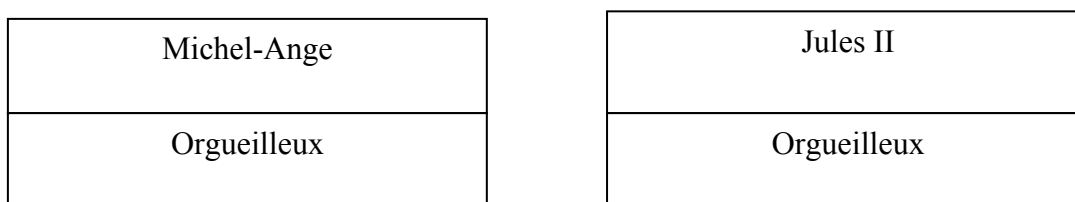
À la suite du rejet du pape, la colère de Michel-Ange est si puissante qu'il décide de se venger en acceptant l'invitation du sultan Bayazid. Ce fait explique combien l'artiste s'oppose à Jules II. C'est ainsi que le narrateur dévoile le raisonnement du sculpteur : « Après tout, servir le sultan de Constantinople voilà une belle revanche sur le pontife belliqueux qui l'a fait jeter dehors comme un indigent » (p. 18). L'énoncé du narrateur met aussi en évidence une des caractéristiques qui suscitent un état dysphorique chez Michel-Ange. La figure /belliqueux/ qui désigne le pape assume un rôle dysphorique pour l'artiste. Nous pouvons également trouver des figures dysphoriques dans les énoncés suivants du narrateur : « [...] Jules II le pape guerrier et autoritaire [...] », « Le pontife Jules Della Rovere est un orgueilleux, lui aussi. Orgueilleux, autoritaire et mauvais payeur » (p. 13). Nous pouvons souligner que les figures /belliqueux/, /autoritaire/, /orgueilleux/ et /mauvais payeur/ appropriées au pape causent un état dysphorique à Michel-Ange et subséquemment l'oppose à celui-ci. À l'égard du sculpteur toutes ces caractéristiques forment le mauvais caractère du pape, si bien que plus tard, pendant son séjour à Istanbul, il nomme Jules, son singe, qu'il suppose aussi avoir mauvais caractère : « Je l'ai appelé Jules, en honneur de son

³«Elle» est écrit en majuscule dans l'extrait original.

mauvais caractère » (p. 118). Par conséquent, nous schématiserons les caractéristiques dysphoriques du pape qui suscite l'opposition de l'artiste contre celui-ci :



Nous avons indiqué ci-dessus l'opposition de Michel-Ange contre Jules II. Par contre, nous percevons que malgré son opposition, l'artiste possède un attribut commun avec le pape. Il s'agit de l'orgueil qui est présent dans le caractère de ces deux hommes. À ce propos, le narrateur souligne leur ressemblance par ces phrases : « Michel-Ange est orgueilleux. Michel-Ange a conscience d'être un artiste de valeur. [...] Le pontife Jules Della Rovere est un orgueilleux, lui aussi » (p. 13). Nous pouvons noter que /l'orgueil/, qui est peut-être la raison de la querelle qui les oppose, forme une équivalence entre le sculpteur et le pape. Nous formerons le schéma de cette équivalence de cette façon :



D'après la description du narrateur, le pape est belliqueux et autoritaire. À ce propos, le témoignage d'İsmail est parallèle à celui du narrateur : « Le pape Jules II, malgré son vieil âge, redressait les villes et les provinces qui se révoltaient contre lui, en les dévastant sur son cheval comme un jeune mousquetaire » (1931, p. 13). İsmail relate le caractère guerrier du pape présent même à son âge avancé. De même, Girardi souligne le caractère autoritaire du pape par cette phrase : « Le pape Jules II était un homme intelligent, ambitieux, obstiné et autoritaire » (2000, p. 66). Nous pouvons également assurer la réalité de la nature orgueilleuse du pape par le témoignage de l'historien Duperrex : « Impétueux et violent il n'avait guère d'un souverain pontife que

l'orgueil et l'ambition » (1857, p. 81). Finalement, nous constatons que la description du pape du narrateur est conforme aux témoignages historiques.

Comparaison du sultan Bayazid et du pape Jules II

Dans cette séquence, nous comparerons les deux souverains pour qui Michel-Ange a travaillé : le pape Jules II et le sultan Bayazid. Nous les étudierons avec les yeux de l'artiste qui les a servis, l'un à Rome et l'autre à Istanbul.

Comme nous l'avions déjà précisé, le jour où Michel-Ange avait reçu le message d'invitation du sultan Bayazid, il était à un point de rupture avec le pape Jules II. Car le fait de n'être pas payé pour ses travaux l'avait poussé à se révolter contre lui. C'est justement avec l'arrivée de la lettre d'invitation du sultan Bayazid qu'il a finalement commencé à faire une comparaison entre ces deux souverains. En effet, il était pris dans un grand dilemme qui le portait à les comparer afin de choisir le camp vers lequel il se dirigerait : « Et la somme offerte par le Grand Turc est faramineuse. L'équivalent de cinquante mille ducats, soit cinq fois plus que le pape l'a payé pour deux ans de travail. Un mois. C'est tout ce que demande Bayazid » (p. 18). Nous percevons dans ce passage une opposition du genre /Mauvais payeur- Bon payeur/ qui devient, plus tard au point de la décision de l'artiste, le facteur principal qui l'incite à choisir de travailler pour le compte du sultan. Nous afficherons le schéma de cette opposition de la façon suivante :

Sultan Bayazid	VS	Pape Jules II
Bon payeur		Mauvais payeur

Une fois que le Florentin se rend à Istanbul, il observe l'accueil du sultan Bayazid et l'importance qu'il lui prête. Le narrateur rapporte les paroles d'Ali Pacha qui témoigne de la joie du sultan à l'annonce de l'arrivée de l'artiste, comme suit : « Maestro, nous te remercions d'avoir accepté la tâche qui t'incombe. Maestro Buonarroti, le sultan ton grand seigneur Bayazid se réjouit de te savoir parmi nous » (p. 25). De même que plus tard, il est reçu par le sultan à la remise de son projet achevé avec des honneurs inhabituels. Le narrateur nous le communique par cette citation : « Il félicite le sculpteur lui-même, directement, et va même, chose rarissime, jusqu'à le

remercier en langue franque. Les ambassadeurs de Venise ou du roi de France ne sont pas aussi bien reçus » (p. 106). Nous distinguons que l'accueil du sultan forme un contraste avec celui du pape. Car nous avons précisé à la page 13 que le pape avait chassé l'artiste qui voulait lui rendre visite. Nous pouvons constater que l'accueil du sultan cause un état euphorique à Michel-Ange tandis que celui du pape suscite l'état dysphorique de l'artiste. Conséquemment, la manière de réception de ces deux souverains marque leur différence. Nous pouvons alors affirmer qu'une opposition du genre /bon accueil-mauvais accueil/ est avérée entre ceux-ci. Nous représenterons cette opposition de la façon suivante :

Sultan Bayazid	VS	Pape Jules II
Bon accueil		Mauvais accueil

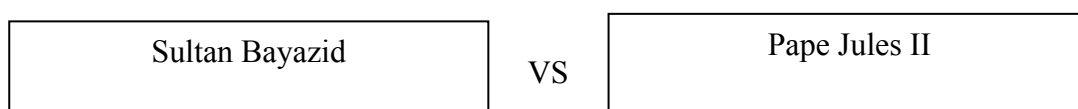
Par ailleurs, l'artiste a eu l'occasion d'observer l'architecture du palais le jour où il s'est rendu auprès du sultan. Le narrateur nous fait part de son observation par ces affirmations : « Les bâtiments sont bas, neufs, éblouissants [...] les passages, les couloirs où on le conduit n'ont rien à voir avec les voûtes sombres et croulantes du palais pontifical de Rome [...] » (p. 25). Nous remarquons que le Florentin oppose le palais du sultan qu'il décrit avec les adjectifs /bas, neufs et éblouissants/ à celui du pape auquel il attribue les adjectifs /sombre et croulant/. Nous pouvons relever une opposition du genre / bon état-mauvais état/ entre les palais en question, que nous nous proposons de schématiser comme suit :

Palais du sultan	VS	Palais du pape
Bon état		Mauvais état

Plus tard, Michel-Ange apprend, par le biais de son ami Mesihi, la guerre qui s'était produite entre le sultan et le pape avant de se rendre compte une fois de plus qu'il se trouve coincé entre deux pôles opposés. C'est ainsi que le narrateur rapporte cette guerre qui a eu lieu quelques années avant l'arrivée de l'artiste :

Mesihî a raconté comment, au début de son règne, le sultan Bayazid avait été en guerre avec le pape, à cause de son frère Djem, rival renégat, qui s'était réfugié en Italie, à Rome d'abord, puis auprès du roi de Naples ; comment cette guerre avait été suivie d'une autre, avec la république de Venise. L'empire n'était en paix avec les puissances d'Italie que depuis quelques années (p. 45).

De cette narration nous apprenons que pendant une période le sultan et le pape se sont affrontés. La figure /guerre/ met en évidence une opposition très forte entre eux. Nous pouvons retracer cette opposition de la façon suivante :



Necdet Sakaoglu retrace dans son ouvrage cet événement conté par le narrateur de la façon suivante : « Cem, qui s'est réfugié aux chevaliers de Rhodes en 1482, a été le principal problème externe pour Bayazid et ce problème a duré jusqu'à l'an 1495 » (1999, p. 119). De même, l'historien Pierre Leroux et le philosophe Jean Reynaud confirment cet événement comme suit :

Djem abandonna les états de son frère et chercha un asile chez les chevaliers de Saint-Jean de Rhodes. [...] Les chevaliers soit qu'ils se méfiassent de ses intentions et des engagements qu'il avait pris avec eux, soit que Bayezid les eût gagnés par de riches présents, ne se dessaisirent de lui que pour le livrer au pape Alexandre VI, qui à son tour, promettait aux princes chrétiens, et notamment au roi de France Charles VIII de s'en servir contre les ottomans dans les intérêts de la chrétienté (1836, p. 512).

De ces extraits nous pouvons considérer que la guerre dont le narrateur nous laisse entendre correspond bien à la réalité historique.

Nous avons relevé jusque-là les points d'opposition du sultan et du pape. Les points communs de ces deux souverains apparaissent aussi au fil du roman. De la narration nous comprenons que le sultan et le pape sont tous deux fascinés par l'art ainsi que par la guerre. Voici comment le narrateur décrit le sultan Bayazid :

C'était un homme sage et discret, qui régna trente et un ans ; il aimait tâter du vin, de la poésie et de la musique ; [...] ; il appréciait les sciences et les arts, l'astronomie, l'architecture, les plaisirs de la guerre, les chevaux rapides et les

armes tranchantes (p. 12).

Ainsi qu'au sujet du pape, le narrateur touche tout au long du roman à l'intérêt du pape envers l'art et la guerre. Nous révélons son intérêt pour l'art par les citations des noms des artistes comme l'architecte Bramante, le peintre Raphaël ainsi que Michel-Ange qu'il tient à son service. Voici un extrait où le narrateur évoque la présence de ces deux artistes dans le palais du pape : « Michel-Ange insulte mentalement l'architecte Bramante et le peintre Raphaël, les jaloux qui, pense-t-il, l'ont desservi auprès du pape » (p. 13). Et au sujet de la guerre, le narrateur retrace sa tendance de la façon suivante : « Michel-Ange peste contre Jules II le pape guerrier et autoritaire [...] » (p. 13). Ces extraits mettent en évidence l'intérêt que le sultan et le pape ont pour l'art et la guerre. Ces dernières constituent donc le point commun de ces deux souverains. Nous schématiserons cette fusion comme suit :

Sultan Bayazid	Pape Jules II
Amour pour l'art et la guerre	Amour pour l'art et la guerre

Nous pouvons noter que plusieurs sources ont traité le caractère ou encore les tendances du sultan Bayazid et ceux du pape Jules II. Le témoignage de l'historien Necdet Sakaoğlu met en valeur l'importance accordée à l'art par Bayazid : « C'est pendant le règne de Bayezid qu'Istanbul est devenu la véritable capitale de l'Empire Ottoman et un centre de culture. Bayezid s'est chargé de la protection de plusieurs artistes, historiens, écrivains et poètes » (1999, p. 126). Au reste, il affirme aussi son talent artistique de la façon suivante : « Bayezid était calligraphe en même temps que poète » (1999, p. 144). Nous découvrons que les sources historiques confirment le goût pour l'art du sultan. À propos de son intérêt pour les plaisirs de la guerre, il y a une disparité entre les citations des historiens et l'énoncé du narrateur. Afin de préciser cette différence, nous pouvons citer ce témoignage appartenant toujours à Necdet Sakaoğlu : « Tous les historiens confirment que Bayazid aimait la lecture, la sérénité, les sciences et qu'il était davantage un politicien de nature calme qu'un homme de guerre » (1999, p. 125). Les mots d'Irfan Bingöl, écrivain et juge à la retraite, confirment ceux de Necdet

Sakaoğlu : « Bayazid préférait la vie de ville et la réflexion à la guerre et à la lutte » (1999, p. 25).

Concernant le pape, l'historien Amédée Gouët évoque le caractère guerrier de Jules II dans son ouvrage : « Il aimait la guerre, l'intrigue, la lutte sous toutes ses formes » (1868, p. 381). De surcroît, l'auteur de *Biographie Universelle ou Dictionnaire Historique*, Auguste Wahlen, évoque dans son œuvre l'intérêt de Jules II pour les arts comme suit : « Malgré ses travaux de guerre et de politique, Jules II avait, pour les lettres et les arts, ce goût inné qui semble l'instinct des Italiens de cette époque » (1843, p. 436). Le théologien François Xavier de Feller, soutient l'extrait précédent avec ces propos : « Il encouragea la peinture, la sculpture, l'architecture ; et de son temps, les beaux-arts commencèrent à sortir des décombres de la barbarie gothique » (1838, p. 717). Par conséquent, nous pouvons déclarer que Mathias Énard a respecté la réalité en décrivant minutieusement le sultan et le pape dans son roman en citant même les dates qui les concernent.

Toutefois nous voyons que Michel-Ange, ayant déjà perçu les points opposés du sultan et du pape, découvre aussi un point commun entre eux. L'artiste qui s'était révolté contre le pape pour une histoire d'argent se retrouve dans la même situation avec le sultan. Bien qu'il ait achevé le projet du pont, il ne reçoit pas les gages qu'il espérait. C'est ainsi que le narrateur évoque la situation du sculpteur : « Pas d'argent neuf. Pas de nouvelle bourse d'aspres pour ses frais. Pas un sou de ce qui était prévu dans le contrat. Faut-il croire que la richesse et le faste appellent l'avarice ? » (p. 75). Ensuite il ajoute : « Michel-Ange comprend que Bayazid le tient en son pouvoir jusqu'à ce que bon lui semble » (p. 109). Le narrateur nous laisse voir que le sultan ne paie pas Michel-Ange pour le tenir en son pouvoir comme le faisait le pape. De même, ils sont sur un plan d'égalité avec l'attribution des figures /richesse et faste/. Malgré leur richesse et leur faste, ils font preuve d'avarice. Nous pouvons donc constater que le sultan et le pape forment une uniformité au sujet de la richesse et de l'avarice. Nous exposerons le schéma de cette uniformité comme suit :

Sultan Bayazid
Riche et avare

Pape Jules II
Riche et avare

Michel-Ange, désespéré d'être déçu une fois de plus par celui qu'il sert, considère que tous les puissants sont des avilissants et qu'il est inévitable de s'humilier devant eux. Voici comment le narrateur nous laisse entendre la pensée de l'artiste : « Sous tous les cieux il faut donc s'humilier devant les puissants » (p. 75). De surcroît, il ajoute cette citation: « Turcs ou Romains, les puissants nous avilissent » (p. 109). De ces extraits, nous observons que le sculpteur attribue au sultan et au pape la figure /avilissant/ qui cause chez Michel-Ange un état dysphorique. Nous pouvons visualiser cette uniformité de la façon suivante :

Sultan Bayazid
Puissant et avilissant

Pape Jules II
Puissant et avilissant

Michel-Ange a travaillé pour le sultan Bayazid ainsi que le pape Jules II, deux souverains ennemis pendant une longue période. Quoiqu'il soit déçu par ceux-ci, l'artiste leur a dédié deux grands édifices. C'est ainsi que le narrateur narre l'état final du contact du sculpteur avec le sultan et le pape : « Il a rencontré tour à tour les deux ennemis, et a offert à l'un un mausolée, à l'autre un pont » (p. 114). Finalement, ce que Michel-Ange, ayant servi ces deux grands hommes, a retiré de ses expériences est clairement résumé en une seule phrase du narrateur : « Depuis la nuit des temps il faut s'humilier devant les Césars » (p. 60).

Comparaison de deux religions et de deux cultures - le christianisme et l'islam, la culture romaine et la culture turque.

Dans cette séquence, nous analyserons le paradoxe que forment deux religions et deux cultures différentes traitées dans le roman: le christianisme et l'islam, la culture romaine et la culture turque. Nous réaliserons cette analyse, en prenant pour base les vécus et les expériences de Michel-Ange, le personnage principal du roman, étant chrétien et issu de la culture romaine, ayant séjourné trois mois en Turquie, pays musulman.

Nous avons traité précédemment de l'hésitation et de l'inquiétude que l'artiste éprouvait avant de venir en Turquie, pays musulman. Pendant notre analyse du niveau de surface nous avons étudié ce propos afin de mettre en relief les dispositions des actants et les transformations d'état de Michel-Ange, en tant que personnage principal. Quant au niveau profond, notamment à la séquence « Les paradoxes de Michel-Ange », nous l'avons repris pour accentuer les contrariétés de l'artiste. En revenant à cette étape, nous visons à souligner l'opposition de deux cultures.

Le Florentin était conscient qu'il entreprenait un voyage dans un pays dont la religion était l'islam, à laquelle il était fortement opposé en tant que bon chrétien. Le fait de travailler pour un empereur musulman et de provoquer ainsi la colère du pape leader du monde catholique était certes la raison pour laquelle il avait tant hésité avant d'accepter l'invitation du sultan. C'est la raison pour laquelle, quand bien même, il naviguait vers Istanbul, ses soucis ne cessaient de l'encombrer si bien qu'il estimait que la tempête qui avait éclaté pendant son voyage n'était rien d'autre que la punition de Dieu. Il est clair qu'il pense avoir irrité Dieu en acceptant de travailler auprès des musulmans. Nous pouvons ajouter que cette tempête assume un rôle dysphorique à l'égard de l'artiste, puisqu'elle l'effraie au point de lui donner des maux d'estomac et d'oreilles. Nous nous proposons de schématiser ci-dessous ce que la tempête de mer signifie pour l'artiste:

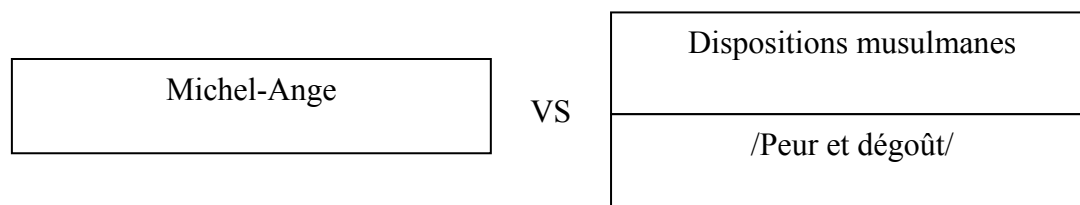
Tempête de mer	Vengeance divine
----------------	------------------

Quelques jours après son arrivée à Istanbul, Michel-Ange, accompagné du poète Mesihi, visite la mosquée Sainte-Sophie qui était auparavant une église. Au cours de

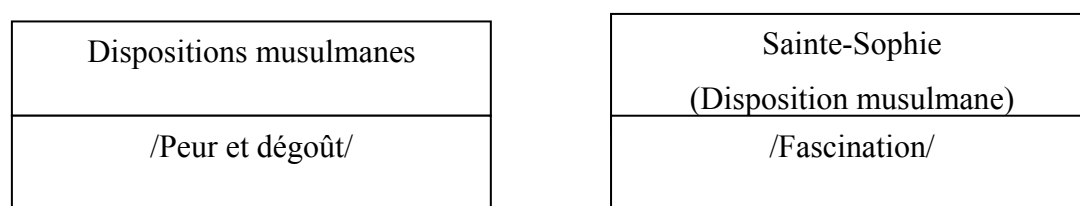
cette visite, nous percevons nettement son opposition à la religion musulmane. Nous découvrons également le contraste que forment ses sentiments envers les « choses musulmanes » :

Et Michel-Ange, aidé par la main du poète et la fascination qu'exerce sur lui le sublime édifice, surmonte sa peur et son dégoût des choses musulmanes pour y pénétrer. Le sculpteur n'a jamais rien vu de semblable (p. 37).

Nous pouvons admettre que toutes les dispositions musulmanes lui font peur et le répugnent, ou pour mieux dire, provoquent en lui un état dysphorique. Et c'est bien cette appréhension ou bien plus cette répulsion qui marquent son opposition à cette religion. Nous découvrons par ailleurs que la beauté de l'édifice, qui est le fruit des changements effectués par la tradition musulmane à laquelle il est fortement opposé par principe, fascine finalement l'artiste. Alors que les dispositions musulmanes suscitaient sa peur et son dégoût, l'édifice l'enchanté avec sa beauté et ainsi provoque en lui un état euphorique. Nous attestons que /la peur/ et le /dégoût/ se transforment en /fascination/, et ce changement met en évidence la contrariété de ses sentiments. Étudions le schéma suivant :



La perception contradictoire de Michel-Ange :



Michel-Ange examine aussi le décor intérieur de l'édifice. L'absence des icônes, ornements incontournables des églises, le surprend énormément. Le narrateur communique la confusion de l'artiste de la façon suivante : « Êtres étranges que ces mahométans et leur cathédrale si austère, sans même une image de leur prophète » (p.

38). Nous voyons que le Florentin remarque la différence entre l'ornement d'une mosquée et d'une église. Alors se révèle l'opposition entre le christianisme et l'islam qui interdit la figuration de l'image du prophète. Nous pouvons reformuler cette opposition sur le schéma suivant :

Islam	VS	Christianisme
Ne figure pas l'image de son prophète		Figure l'image de son prophète

En dehors de la décoration des mosquées, Michel-Ange est aussi surpris par la dissemblance de l'appel à la prière chez les musulmans et les chrétiens. Nous comprenons par l'énoncé du narrateur que l'appel du muezzin ne cesse de surprendre le Florentin tout au long de son séjour :

Puis il s'est retiré dans la sobriété de sa chambre, absorbé par le papier et la plume jusqu'à ce que les voix toujours surprenantes de ces cloches humaines au haut des minarets lui confirment, avec l'ombre s'allongeant sur sa page, que le soleil venait de se coucher (p. 43).

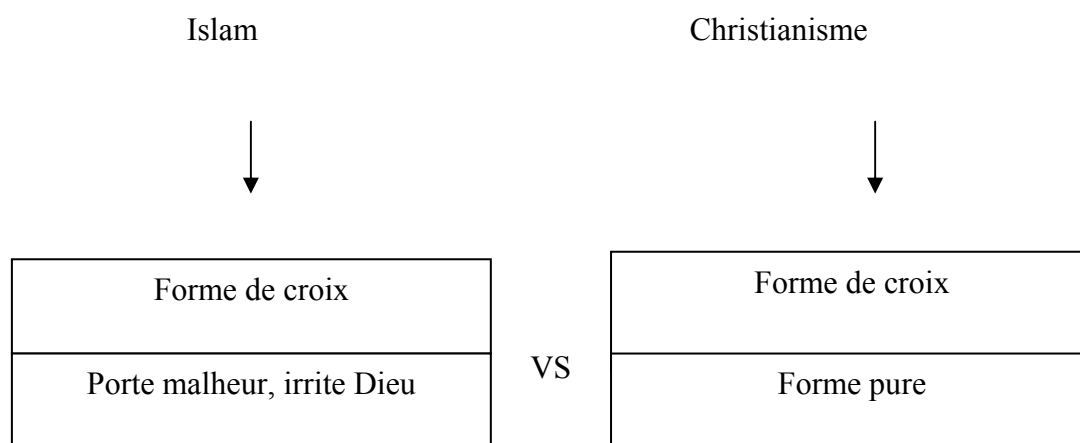
Ce qui surprend l'artiste c'est que l'appel à la prière soit fait par une voix humaine au lieu de la résonance d'une cloche. Nous pouvons repérer alors une opposition du genre être vivant (le muezzin) – matière (la cloche) que nous schématiserons comme suit :

Islam	Christianisme
Le muezzin appelle à la prière	La cloche appelle à la prière
/Être vivant/	/Matière/

Michel-Ange se rend chez le forgeron avec le poète pour se faire faire une arme en forme de croix qu'il avait dessinée lui-même. Il se trouve une fois de plus face à quelque chose qui le surprend :

Le Syrien ouvre de grands yeux, fait comprendre à Mesihî qu'il est impossible de réaliser une chose pareille, une arme païenne, en forme de croix latine, que cela porte malheur, en irritant Dieu. [...] Michel-Ange s'étonne. C'est pourtant une forme pure (p. 71).

Le sculpteur découvre à ce moment-là comment les musulmans perçoivent la forme de croix. Il voit que la forme de croix est désignée par les musulmans comme une chose portant malheur ou encore irritant Dieu (dysphorie) alors que pour un chrétien comme lui c'est une forme pure (euphorie). Nous faisons face de nouveau au contraste de ces deux religions que nous étudierons de cette façon :



Dans son œuvre, l'écrivain et le journaliste Namık Kemal témoigne de façon à soutenir le roman qui souligne la fidélité de l'artiste envers sa religion ainsi que la crainte qu'il éprouvait avant de venir à Istanbul. Il nous fait part aussi de la discussion entre Michel-Ange et le moine franciscain Fra Timoteo, le messager du sultan:

Michel-Ange : Est-ce que le sultan va me demander d'être musulman? Si oui, je préférerais mourir.

Fra Timoteo : Ne t'inquiète pas, je le jure sur le salut de mon âme que le sultan ne te demandera jamais de faire une chose contrariant ta foi (1931, p. 12).

De même, nous notons que Mathias Énard retrace dans le roman la certitude de la réponse de Fra Timoteo puisque son personnage principal Michel-Ange découvre lui-même la tolérance des mahométans au sujet de la foi. C'est ainsi que le narrateur fait entendre la résolution de l'artiste après avoir analysé son entourage : « Etes étranges que ces mahométans si tolérants envers les choses chrétiennes. Péra est peuplée principalement de Latins et de Grecs, les églises y sont nombreuses » (p. 54). Nous pouvons admettre que la tolérance qui règne dans le pays envers la foi d'autrui surprend le sculpteur qui n'a probablement pas été témoin d'une telle attitude dans un pays chrétien puisque le narrateur continue à citer les observations de Michel-Ange comme suit : « Quelques Juifs et Maures venus de la lointaine Andalousie se distinguent par leurs costumes. Tous ceux qui ont refusé de devenir chrétiens ont récemment été chassés d'Espagne » (p. 54). Nous y découvrons une opposition du genre /tolérance-intolérance/ entre la Turquie et l'Espagne, l'une musulmane et l'autre chrétienne. Tandis qu'en Espagne les juifs et les Maures qui refusent de devenir chrétiens sont chassés, en Turquie ils sont admis, voire libres de pratiquer leur religion. Il est convenable de marquer ce paradoxe de la façon suivante :

Turquie	VS	Espagne
Accepte la pratique de toutes les religions		Interdit la pratique des autres religions
/Tolérance/		/Intolérance/

Toujours dans le cadre de l'opposition entre la Turquie et l'Espagne, nous découvrons que le roman traite aussi de l'hospitalité de ces deux pays. Le narrateur, en décrivant la population de Péra, met en évidence l'hospitalité des Turcs :

La population du faubourg surprend de nouveau Michel-Ange ; Turcs, Latins, Grecs et juifs, de la porte de Saint-Antoine à la porte des Bombardes. Les juifs et les chrétiens sont libres de s'installer où bon leur semble, la seule restriction étant qu'ils ne résident ni ne construisent de lieu de culte près d'une mosquée (p. 87).

De plus, le narrateur rapporte par les mots de la danseuse que le Sultan a accueilli les habitants de la Médina chassés par les Espagnols. Il est à rappeler que la danseuse elle-même était une exilée de Grenade :

Trois mois après, alors que nous avons vu les nobles Espagnols s'installer dans la médina, on nous chassa. Le départ, la conversion ou la mort. Nous respectons les chrétiens. Il y avait des pactes, des accords. Disparus en une nuit [...] Le sultan Bayazid nous a accueillis, dans cette capitale conquise aux Romains. C'est justice (p. 30).

À partir de ces deux extraits, nous dégageons une opposition du genre /hospitalité-inhospitalité/ entre les Turcs et les Espagnols que nous nous proposons de schématiser de la façon suivante :

Turcs	VS	Espagnols
Accueille les étrangers		Chasse les étrangers
/Hospitalité/		/Inhospitalité/

Quant à la musique qui change d'un pays à l'autre, elle est aussi sujette aux observations de Michel-Ange. Effectivement, en fréquentant le poète et les tavernes d'Istanbul, l'artiste découvre la musique et la poésie de ce pays, deux arts qui reflètent la culture d'un pays comme tous les autres arts. Dès la première écoute, le Florentin est affecté par cette musique qu'il ne connaissait pas auparavant. Voici comment le narrateur nous laisse entendre l'état euphorique de l'artiste : « [...] Michel-Ange se sent envahi par l'émotion. Ses oreilles en oublient la musique, alors que c'est peut-être la musique elle-même qui le plonge dans cet état, lui fait vibrer les yeux et les emplir de larmes qui ne couleront pas [...] » (p. 43). Par la suite, le narrateur décèle ce que signifie à l'égard du sculpteur la musique de chez lui : « Le florentin acquiesce avec passion, lui qui n'a jamais été intéressé par la musique, sans doute car la musique, chez lui, n'est qu'une triste activité de moine [...] » (p. 45). Nous pouvons considérer que

Michel-Ange n'a jamais été intéressé par la musique jusqu'au jour où il entend le chant de la danseuse à la taverne, car la musique de son pays provoquait en lui un état dysphorique puisqu'elle est qualifiée comme /une triste activité de moine/. Nous repérons la disparité entre la musique turque et la musique italienne pour Michel-Ange. Nous illustrerons cette disparité de la façon suivante :

Musique turque	VS	Musique italienne
Touchante		Triste activité de moine

Concernant la poésie, l'artiste la découvre grâce au sonnet de son ami Mesihî. Voici ce que l'artiste pense des poèmes de Mesihî : « J'en connais les extraits qu'on a bien voulu me traduire. C'est aussi beau que notre Pétrarque » (p. 120). Nous repérons que le Florentin admire les vers du poète qu'il égale aux poèmes de Pétrarque. « Pétrarque (1304-1374) passe pour le restaurateur de lettres, et pour le père de la poésie italienne » (Feller, 1838, p. 506). Les poésies de ces deux poètes ont un effet euphorique sur l'artiste. Nous reformulerons cette égalité comme suit :

Poème de Mesihî	Poème de Pétrarque
Beau	Beau

Pendant son séjour à Istanbul, Michel-Ange se trouve à chaque instant face à une manifestation culturelle qui lui est tellement étrangère qu'il se sent seul dans la foule : « Dans la solitude désemparée de celui qui ignore tout de la langue, des codes, des usages de la réunion à laquelle il prend part, Michel-Ange se sent vide, objet d'attentions qu'il ne saisit pas » (p. 47). Nous découvrons de l'énoncé du narrateur les éléments qui distinguent les deux différentes cultures. La langue, les codes de même que les usages des Turcs s'opposent à ceux des Italiens. Nous pouvons, alors, schématiser cette opposition de la façon suivante :

Langue, codes et usages
des Turcs

VS

Langue, codes et usages
des Italiens

Toutefois, le narrateur affiche aussi la différence de la manière de s’habiller des Turcs et des Italiens : « On devine en Michel-Ange un étranger, à son pourpoint haut et son surcot [...] » (p. 88). Ces propos nous font savoir que le sculpteur se distingue des Turcs par sa tenue. Nous découvrons donc une autre opposition entre ces deux cultures. Nous déterminerons cette disparité comme suit :

Vêtements des Turcs

VS

Vêtements des Italiens

Nous avons déjà parlé dans la séquence « Les paradoxes de Michel-Ange » à la page 38 du fait que Michel-Ange qui ne se lavait jamais se soit soulagé en expérimentant le bain turc afin d’afficher les contradictions de l’artiste. Nous y revenons, cette fois, pour attirer l’attention sur la contrariété entre ces deux cultures. Le narrateur révélait ce fait de la façon suivante : « Une fois n’est pas coutume, l’immense sculpteur se rend dans la salle d’eau et, autant pour laver ses angoisses que pour effacer les effets du vin lourd de la veille [...] » (p. 52). Nous constatons que l’acte de se laver est un autre élément culturel qui oppose les Turcs aux Italiens. Nous pouvons visualiser cette opposition de la façon suivante :

Les Turcs se lavent

VS

Les Italiens ne se lavent pas

En outre, une autre distinction de culture s’annonce pendant que Michel-Ange et le poète se promènent dans un marché d’hommes et d’animaux. Le Florentin, qui croit que toucher un éléphant porte bonheur, va caresser la bête, ce qui en revanche surprend et amuse le poète : « Le poète a beaucoup ri en voyant l’artiste aller jusqu’à marcher dans la boue pour toucher du bout des doigts la peau rugueuse des énormes bestioles »

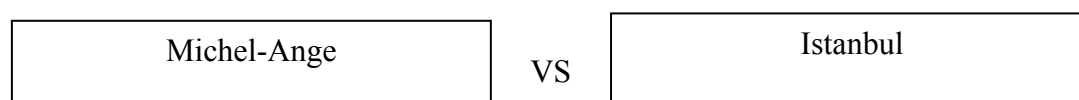
(p. 62). Nous découvrons par là que ces deux pays ont des superstitions différentes. Nous exposerons cette disparité comme suit :



En somme, nous découvrons que le roman compare les pratiques culturelles et religieuses de la Turquie et l'Italie par l'intermédiaire des vécus de Michel-Ange à travers les événements narrés tout au long du roman et qui mettent clairement en relief la différence entre ces deux pays.

Comparaison de la Turquie et de l'Italie

Dans cette partie nous nous proposons d'analyser la relation entre Michel-Ange et Istanbul avant de comparer Istanbul avec les villes d'Italie. Le Florentin observe cette ville avec laquelle il est tantôt harmonisé tantôt brouillé et il la compare avec celles de son pays. Il prend en charge le projet d'un pont qui façonnera la future Istanbul, une ville dont il n'est absolument pas familier. C'est pour cela qu'il a du mal à modeler un pont conforme à la structure et à l'âme d'Istanbul. Le narrateur exprime son écart par rapport à la ville de cette façon : « Pour le moment, la matière de la ville lui est si obscure qu'il ne sait avec quel outil l'attaquer » (p. 57). Nous pouvons affirmer que Michel-Ange et Istanbul sont deux étrangers et qu'ils se trouvent opposés à l'un à l'autre. Voici le schéma de cette opposition :

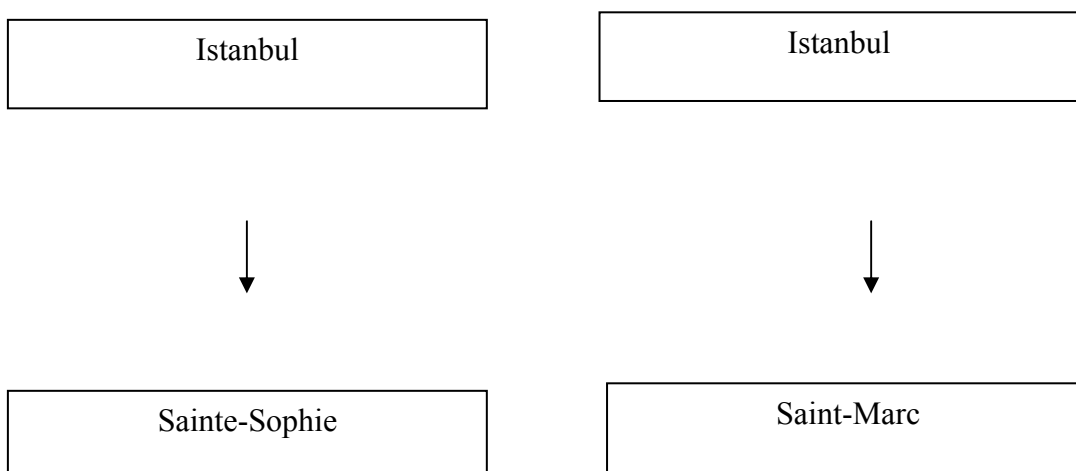


Afin de s'inspirer et d'accomplir son travail, Michel-Ange observe attentivement Istanbul. Pendant ces observations il se rappelle incontestablement son pays et ne peut s'empêcher de le comparer avec Istanbul: il remarque la grande distance entre la Corne d'Or et l'embouchure du Tibre. Le narrateur relate la surprise de l'artiste de la façon suivante : « Il a surtout regardé la rive opposée, les remparts de la forteresse

de Galata, de l'autre côté de la Corne d'Or, cet estuaire qui ressemble si peu à l'embouchure du Tibre [...] la distance à franchir est gigantesque » (p. 20). Nous en déduisons que le Florentin est impressionné par la distance colossale de la Corne d'Or, loin d'être comparable à celle du Tibre. Au niveau de la distance de leurs rives, la Corne d'Or et le Tibre forment une contradiction que nous schématiserons de la façon suivante :



Cependant, le narrateur nous laisse entendre que l'artiste découvre des points communs entre Istanbul et Venise : « Il a expliqué à Mesihî à quel point Constantinople lui rappelait Venise, qu'il avait visitée dix ans auparavant ; il y avait quelque chose de Sainte-Sophie dans la basilique Saint-Marc [...] » (p. 44). Nous pouvons marquer cette équivalence comme suit :

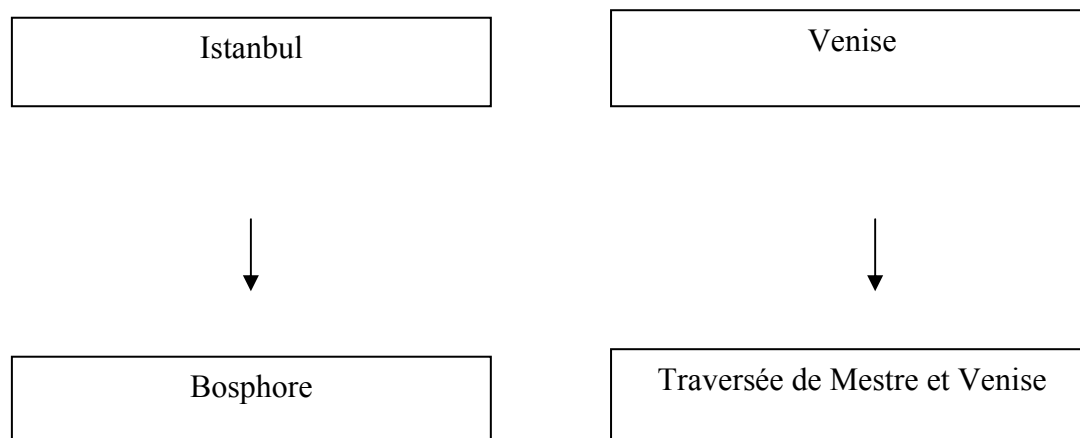


À ce propos le narrateur continue :

À voguer ainsi sur les eaux calmes du Bosphore, Michel-Ange se rappelle la traversée qui sépare Mestre de Venise, où il s'est rendu dans sa jeunesse ; il n'est pas étonnant qu'il y ait tant de Vénitiens ici, songe-t-il. Cette ville ressemble à la Sérénissime, mais dans des proportions fabuleuses, où tout serait multiplié par cent. Une Venise envahie par les sept collines et la puissance de

Rome (p. 72).

Cet extrait montre que le narrateur souligne de nouveau la ressemblance entre Istanbul et Venise. Cette fois il compare le Bosphore et la traversée qui sépare Mestre et Venise, qu'il considère semblable. Nous déterminerons cette ressemblance de la façon suivante :

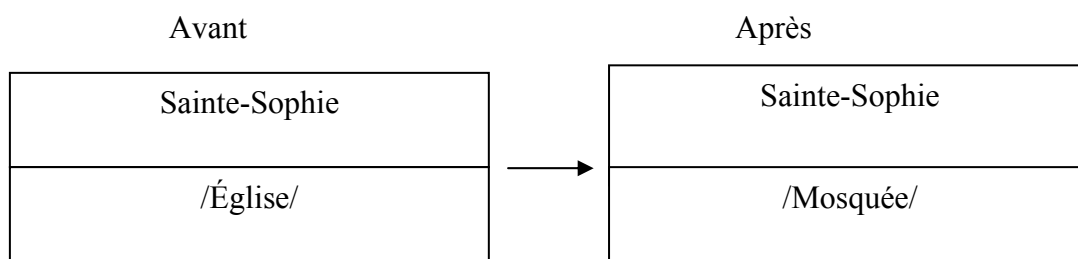


Nous comprenons que Michel-Ange apprécie énormément Istanbul. Puisqu'en comparant les deux villes, il évoque la supériorité d'Istanbul malgré leur ressemblance. Les expressions /dans des proportions fabuleuses/ou /multiplié par cent/ montre l'euphorie de l'artiste.

D'après le narrateur, le sculpteur continue à expérimenter la ville en contemplant Sainte-Sophie:

Le 18 mai 1506 Michelangelo Buonarroti, debout sur la brève esplanade, observe l'église qui, cinquante ans plus tôt, était encore le centre de la chrétienté. [...] Cette Saint-Sophie dont il aperçoit le profil depuis la place où les Stambouliotes se pressent pour la prière de l'après-midi, guidés pas l'horloge humaine du muezzin (p. 36).

Le Florentin, en observant Sainte-Sophie, se concentre plus particulièrement sur le fait qu'elle était autrefois un édifice chrétien. Le narrateur met l'accent sur le changement que Sainte-Sophie a subi en cinquante ans. Alors qu'elle était une église considérée comme le centre de la chrétienté, elle est devenue une mosquée où les Stambouliotes se rassemblent pour prier. Nous découvrons ainsi la transformation d'état entre /église/ et /mosquée/ que nous disposerons comme suit :



Ce que le sculpteur voit quand il regarde Istanbul, c'est l'absence du règne chrétien qui y dominait il y a un demi-siècle. Et le fait qu'il se trouve dans cette ville pour la servir provoque en lui un énorme regret: « Il observe cette ville étrangère, Byzance perdue pour la chrétienté ; il se sent seul, plus seul que jamais, coupable, miséreux » (p. 84). Nous révélons que la figure /Istanbul/ assume les rôles thématiques de /solitude/, /culpabilité/ et de /misère/ qui crée chez lui un état dysphorique. Quoique Michel-Ange regrette sa présence dans cette ville qui l'entraîne dans un état dysphorique, il l'admire beaucoup et prend du plaisir à y vivre :

[...] il souhaite achever le dessin au plus tôt afin de toucher ses gages et de quitter cette ville troublante, à la fois familière et résolument autre, dans laquelle il ne se lasse pas pourtant de se promener et d'engranger des images, des visages et des couleurs (p. 78).

Nous percevons que la figure /Istanbul/ provoque en Michel-Ange tantôt un état euphorique tantôt un état dysphorique. Istanbul lui est familière voire agréable puisqu'il ne se lasse pas de s'y promener. En revanche, il veut la quitter au plus tôt parce qu'il la trouve en même temps troublante et fascinante. Abdüllatif Acarlıoğlu relate clairement le séjour du sculpteur : « Brièvement, pendant son séjour d'Istanbul, il n'est ni tout à fait heureux ni tout à fait malheureux. En clair, il y vit une vie pleine de contrastes » (2011, p. 4). Nous pouvons constater donc que les sentiments de Michel-Ange à l'égard d'Istanbul s'opposent constamment. Nous pouvons afficher cette divergence de la façon suivante :

Istanbul	VS	Istanbul
Agréable, familière		Troublante, étrangère

Par conséquent, le narrateur évoque ce que cette ville représente pour Michel-Ange : « Constantinople est une très douce prison » (p. 116). Cette phrase résume très bien la fusion des sentiments de l'artiste. La figure /douce prison/ contient un contraste en elle. Tandis que l'adjectif /doux/ cause l'euphorie, le mot /prison/ cause la dysphorie. En somme, Istanbul est certes une prison mais une prison très douce à l'égard du sculpteur.

Il est clair que, même si la relation de Michel-Ange avec Istanbul n'a pas été constante, elle a certainement influencé la perception et l'art de l'artiste. C'est ainsi que le narrateur communique l'effet d'Istanbul sur Michel-Ange :

En peinture comme en architecture, l'œuvre de Michelangelo Buonarroti devra beaucoup à Istanbul. Son regard est transformé par la ville et l'altérité ; des scènes, des couleurs, des formes imprégneront son travail pour le reste de sa vie. La coupole de Saint-Pierre s'inspire de Saint-Sophie et de la mosquée de Bayazid ; la bibliothèque des Médicis de celle du sultan, qu'il fréquente avec Manuel ; les statues de la chapelle des Médicis et même le Moïse pour Jules II portent l'empreinte d'attitudes et de personnages qu'il a rencontrés ici, à Constantinople (p 91).

Ainsi, nous comprenons que la ville a transformé le regard de l'artiste et a été l'inspiration de ses futurs chefs-d'œuvre. En revanche, malgré sa volonté et ses efforts, le Florentin n'a pas pu laisser une trace sur Istanbul car son pont n'a pas été achevé.

Épilogue

L'épilogue désigne en général une partie finale ajoutée, comme de surcroît, à un discours, à un ouvrage, en lui-même complet, qui peut être employé à faire connaître ce que deviendront les personnages, l'action accomplie. En ce sens, cette séquence informe de l'état des actants plusieurs années plus tard et de ce qu'ils ont vécu à la suite de la conclusion du roman.

À notre tour, nous parlerons de l'état final de nos actants, tel qu'il est noté par l'auteur, en commençant par Michel-Ange. Par la suite nous aurons recours aux sources historiques afin d'étudier leur authenticité.

Michel-Ange, né en 1475, meurt en février 1564, soixante ans après son séjour à Istanbul, en laissant derrière lui plusieurs œuvres et un nom associé pour toujours à l'art et à l'esthétique. À l'état final, le sujet se trouve conjoint de son objet de valeur c'est-à-dire qu'il atteint finalement la richesse et le succès (O5) mais sans aucun doute pas à İstanbul ! C'est ainsi que nous schématiserons cette conjonction :

S1 □ O5

Au sujet du sort de Michel-Ange, A. Lannau-Rolland nous informe à propos de sa mort: « Le 17 février 1564, Michel-Ange, accablé par une fièvre lente, assisté de son médecin, messer Frédérico Donati, fit son dernier testament en trois paroles ; il demanda à être enterré dans sa patrie » (1869, p. 138). En outre il relate le but accompli de l'artiste par cette citation : « Sa gloire était faite ; son nom retentissait dans toute l'Europe ; ses œuvres immortelles lui donnaient la triple et incontestable royauté du génie dans la sculpture, dans la peinture à fresque et dans l'architecture » (1869, p. 138). De même il ajoute : « Il laissait assez de chefs-d'œuvre pour illuminer plusieurs siècles de l'éclat sublime des arts » (1869, p. 147).

Deux ans après le voyage de Michel-Ange à Istanbul, le vizir Ali Pacha meurt, à son tour, en combat, après quoi il sera mentionné comme le premier vizir mort sur le champ de bataille. De son côté, le sultan Bayazid, l'amoureux d'art, meurt en 1512, empoisonné par son fils ou par d'autres « venins que sont la tristesse et la mélancolie » (p 150), sur la route d'Andrinople.

À propos de la mort d'Ali Pacha, Namik Kemal retrace ces mots : « Ali Pacha, qui n'hésitait pas à participer à ses soldats pour les encourager, est devenu martyr pendant le combat contre la révolte des chi'ites » (2005, p. 496).

Ainsi que pour la mort du sultan Bayazid, l'historien turc Necdet Sakaoglu, rapporte les informations suivantes :

Le 24 avril 1512, Bayezid II a cédé le trône à Selim au divan du palais Topkapı en présence des soldats de Kapıkulu [...] L'ancien sultan s'est mis en route pour Dimetoka accompagné de Selim le premier. Bayezid n'a pu parvenir qu'à Çorlu en raison de sa maladie. Il est mort au village Abalar le 10 juin 1512. D'après Hezarfen Cenabi, Bayazid a été tué par empoisonnement (1999, pp. 124-125).

Du reste, Irfan Bingöl consigne la mort du sultan comme suit : « La cause de son décès est inconnue mais on dit qu'il a été empoisonné par son fils Selim » (1999, p. 25).

Quant à Mesihî, il meurt en 1512, misérable et seul en laissant derrière lui plusieurs sonnets. Le narrateur expose son état final par cet extrait : « Mesihî mourra au coucher du soleil, un soir de juillet 1512, pauvre et solitaire, après avoir en vain cherché un nouveau mécène » (p. 148).

Irfan Morina nous fait part de l'état final du poète de la façon suivante: « Mesihî est mort pauvre et peiné le 30 juillet 1512, un vendredi au coucher de soleil » (2004, p. 12).

En ce qui concerne le pont de Michel-Ange, d'après le récit du narrateur, ses premières arches dont on avait déjà achevé la butée s'effondrent à la suite du tremblement de terre du 14 septembre 1509 à Istanbul, qui cause beaucoup de dégâts et de victimes.

À ce propos, Sakaoglu nous instruit par l'extrait suivant :

Le tremblement de terre du 11 septembre 1509 a marqué l'histoire comme étant l'un des plus désastreux de la région d'Istanbul et Marmara. [...] D'après les sources, seulement à Istanbul, 109 mosquées et 1070 maisons se sont effondrées. Les remparts d'Eğrikapı, Yedikule et Ishakpaşa ont été démolis. La coupole de la mosquée Bayazid qui venait d'être construite s'est écroulée. Les digues et les arcs qui se trouvaient autour de la ville ont été détruits. Il y eu approximativement 5000 morts à Istanbul (1999, p. 123).

En fin de compte, nous découvrons que les notes de Mathias Énard sont tout à fait conformes aux informations données dans les sources historiques à tel point que les dates et les événements sont narrés de façon détaillée.

Voyage de Michel-Ange à Istanbul, est-ce une fiction ou une réalité ?

Nous avons exposé à la page 41 un extrait citant les affaires que l'artiste a laissées dans sa chambre. C'est à ce propos que nous nous posons une question : « Est-ce que Michel-Ange est vraiment venu à Istanbul pour construire un pont à Bayazid ? »

Dans plusieurs sources se trouvent des informations qui précisent que le Sultan Bayazid a invité Michel-Ange à Istanbul pour qu'il projette un pont sur la Corne d'Or. Le peintre, Namık İsmail nous relate cet événement de la façon suivante : « Michel-Ange a été plusieurs fois invité à İstanbul et c'était un moine franciscain au nom de Firo Timoteo qui lui portait les invitations venant d'Istanbul. Le sultan voulait faire projeter un pont à Michel-Ange entre İstanbul et Galata » (1931, p. 11).

L'écrivain, Lacointa, confirme aussi cette invitation dans *La Revue de Toulouse*: « Le sultan l'avait, dit-on, fait inviter à venir lui bâtir un pont qui relierait, par-dessus la Corne d'Or, Stamboul à Péra, jugeant que le seul Michel-Ange était capable de réaliser un tel projet » (1859, p. 18).

Par surcroît, nous pouvons exposer la citation de M. l'Abbé Hauchecorne qui témoigne de l'invitation du sultan Bayazid : « Il avait été appelé par le sultan, qui voulait lui faire construire un pont de Constantinople à Péra, et qui lui avait fait les plus magnifiques propositions » (1783, p. 92). Ces témoignages renforcent l'existence d'une telle invitation. Néanmoins, nous avons du mal à confirmer la réalisation de la visite du sculpteur à Istanbul.

Michel-Ange reçoit cette invitation à Florence où il s'était réfugié après avoir fui le Pape Jules II contre qui il s'était révolté. L'écrivain John Coindet indique que l'artiste n'a pas pu honorer l'invitation du Sultan :

Le pape s'adressa alors aux magistrats de cette république pour qu'ils lui renvoyassent son artiste. Trois brefs, remplis de menaces, entamèrent la négociation. Michel-Ange qui connaissait l'emportement l'opiniâtreté de Jules, pris peur et songea à accepter les offres du grand sultan, qui l'appelait à Constantinople pour construire un pont immense destiné à joindre les deux

parties de la ville : L'Europe à l'Asie. Les représentations de son ami le gonfalonier Soderini, le déterminèrent à retourner à Rome (1849, p. 139).

Namık İsmail relate, lui aussi, que le sculpteur a préféré rester aux ordres du pape :

Le pape en apprenant que Michel-Ange était en négociation avec le sultan, lui a déclaré que s'il partait à Istanbul il l'excommunierait du christianisme et s'il retournait auprès de lui il l'honorerait. Cette menace a troublé Michel-Ange. Il ne pourrait plus jamais voir Florence et sa famille, en plus il irait en enfer à sa mort. Michel-Ange s'est enfermé pendant un jour chez lui pour penser. Le lendemain, il est allé chez Soderini et lui a dit qu'il était prêt à se présenter au pape (1931, p. 13).

Par ailleurs, l'historien Necdet Sakaoğlu, en parlant de l'importance que le Sultan Bayazid attribuait à l'art, indique que celui-ci a consulté les projets de Michel-Ange réalisés pour la construction des ponts sur la Corne d'Or et le Bosphore :

« Bayazid a fait faire des projets à Leonard de Vinci et s'est intéressé aux propositions de Michel-Ange pour les ponts qu'il voulait faire construire sur la Corne d'Or et le Bosphore » (1999, p. 126).

À ce propos, Mathias Énard précise, à la fin du roman que : « L'esquisse *Projet d'un pont pour la Corne d'Or* attribuée à Michel-Ange a été récemment découverte dans les archives ottomanes, tout comme l'inventaire des possessions abandonnées dans sa chambre » (p. 153). Il note aussi que : « Les plans de Sainte-Sophie envoyés à Sangallo par Michel-Ange se trouvent à la bibliothèque apostolique Vaticane, dans le codex Barberini » (p. 153). Il s'avère convenable de déclarer qu'il y a une incertitude au sujet du séjour à Istanbul de Michel-Ange et de ses plans réalisés pour le sultan Bayazid.

Si nous revenons au roman, nous constatons que Michel-Ange, venu à Istanbul pour devenir riche, retourne dans son pays sans pouvoir aboutir à son but. Il ne parvient pas à réaliser son rêve à Istanbul. Pourtant il le réalise plus tard grâce à sa carrière brillante. Le sculpteur rêvait de se faire un nom dans le monde entier. Il avait accepté l'invitation du sultan parce qu'il savait que son rêve serait réalisé. Le narrateur nous informe sur ce que l'artiste a laissé derrière lui après sa mort : « [...] un nom associé à jamais à l'Art, à la Beauté et au Génie [...] » (p. 151). Le narrateur continue en exposant

l'état final de Michel-Ange : « Il meurt riche, son rêve réalisé : il a rendu à sa famille sa gloire et ses possessions passées. Il espère voir Dieu, il le verra sans doute puisqu'il y croit » (p. 151). Michel-Ange met fin à sa carrière en ayant réalisé son rêve (gloire et richesse). Voici le schéma de son état final :



Pour en revenir aux ouvrages sur la biographie de Michel-Ange, ils s'attachent à montrer qu'il a passé sa jeunesse dans des conditions modestes même s'il descendait d'une famille noble : « La famille noble de Michel-Ange a vécu à Florence plus de trois cent siècles avec beaucoup de splendeur. Mais plus tard la décadence de leur situation économique les a obligés à vivre une vie modeste » (Girardi, 2000, p. 8). De plus, l'historien de l'art, M. Charles Clément nous informe sur le père de l'artiste : « Leonardo Buonarrotti (le père de Michel-Ange) n'était pas riche. Le revenu de sa propriété de Settignano, qu'il faisait valoir lui-même, suffisait à grand' peine à entretenir une famille nombreuse » (1850, p. 5). Nous distinguons que le désir d'être riche du sculpteur provient des problèmes économiques qu'il a subis tout en étant issu d'une famille noble. Dans l'extrait ci-dessus, le narrateur évoque aussi que le but de Michel-Ange était de rendre à sa famille ses possessions passées. Girardi note ces propos qui soutiennent le narrateur à ce propos : « L'un des soucis de Michel-Ange était de posséder une des propriétés prestigieuses de la ville et lui donner le nom de sa famille » (2000, p. 8).

QUATRIÈME CHAPITRE

CONCLUSION

Dans cette étude, nous nous sommes proposés d'analyser le roman de Mathias Énard intitulé «*Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* » selon le modèle d'analyse sémiotique greimassienne, déterminé comme la description de la différence dans un texte, parce qu'elle convenait mieux à ce roman rempli de comparaisons et de contrariétés. Car notre but était de faire une étude comparative et de faire ressortir les oppositions qui figuraient dans notre texte. Grâce à cette méthode, nous avons découvert que l'ouvrage se tenait largement sur le contraste si bien que nous nous proposons de le qualifier de « récit contrastif ». Nous nous sommes particulièrement concentrés sur le personnage principal, Michel-Ange, dont le roman nous présente une courte période de sa vie passée entre l'Italie et la Turquie.

En premier temps, nous avons segmenté notre texte en séquences afin de mettre en œuvre une analyse bien déterminée conformément à la méthode que nous avons choisie. Par la suite, nous avons effectué notre analyse en deux niveaux : le niveau de surface et le niveau profond.

Le niveau de surface nous a permis de mettre en évidence la structure actancielle de chaque séquence ainsi que les programmes narratifs que le sujet (Michel-Ange) a accomplis afin d'atteindre son objet (le pont). Dans chaque séquence, nous avons repéré les états du sujet ainsi que les transformations que celui-ci a subies au cours de son parcours. Nous avons décelé ses diverses transformations d'état causées par son esprit tiraillé entre les regrets du départ et l'opportunité qui se présentait à lui de relever un véritable défi.

Au cours de l'étape de l'analyse du niveau profond, nous avons divisé notre texte en huit séquences qui englobaient les relations de Michel-Ange avec Mesihî, la danseuse, les artistes de son temps, le pape Jules II, Istanbul, de même que les comparaisons de Bayazid et du pape Jules II, de deux différentes religions et cultures, d'Istanbul et d'Italie. Ce niveau nous a donné l'occasion de repérer les figures thématiques à caractère tantôt euphorique tantôt dysphorique toujours à l'égard du sujet. Nous avons constaté aussi la présence des paradoxes qui dominent tout le roman et tous ses thèmes.

À priori, nous avons étudié les paradoxes de Michel-Ange. Au début, celui-ci, arrivé à Istanbul et confronté à l'étrangeté et à l'exotisme de ce nouveau monde, hésitait à sortir, craignait de s'éloigner. Plus tard, la fascination de cette civilisation a établi chez lui concurremment tout un jeu de contrastes, comme ce sentiment mélangé de douceur et de brume qu'il éprouve à la découverte éblouissante de Sainte-Sophie, la cathédrale transformée en mosquée dès la conquête de la ville par Mehmet II. Nous avons dégagé les sentiments de remords, de désir et de satisfaction de l'artiste dûs à sa présence en Turquie, qui s'opposaient consécutivement les uns aux autres tout au long du récit. Malgré le risque qu'il a pris en venant à Istanbul et la lutte qu'il a entreprise contre les contradictions qui rongeaient son esprit, le génie n'a pu atteindre son objectif et a dû retourner dans son pays les mains vides mais la mémoire pleine de souvenirs.

Nous avons constaté que le roman se développait autour de notre personnage mais aussi à travers la perception d'une ville enchantée, autrefois chrétienne, avant d'être musulmane. Cette ville féérique qu'est Istanbul est inscrite dans une atmosphère légendaire où se découvre la magie des ténèbres associée à l'ivresse des splendeurs de la cour. Nous avons également noté une relation discordante entre Michel-Ange et Istanbul, attendu que l'artiste qualifiait cette ville tantôt agréable et familière tantôt troublante et étrangère. Bien qu'il en soit charmé et qu'il ait remarqué sa ressemblance avec Venise, il n'a pu s'y intégrer totalement.

D'autre part, le pont dont Michel-Ange entreprend l'achèvement, voire aussi la présence de l'artiste à Istanbul, représentent l'union de deux univers et surtout de deux cultures dont les côtés opposants sont répartis tout au long du roman. Nous avons mis en évidence les contrariétés de ces deux mondes telles que leurs dispositions religieuses, leurs coutumes, leurs vêtements, leurs musiques et leurs superstitions.

En outre, nous avons retenu bon nombre d'états oppositifs dans les relations de Michel-Ange, parfois provoqués par ses doutes et ses inquiétudes comme dans sa relation avec le poète et la danseuse, et parfois causés par sa colère et son esprit de contradiction comme dans celle avec le pape Jules II et les artistes de son temps.

De plus, les descriptions que le récit contient nous ont donné la possibilité de faire une comparaison entre le sultan Bayazid et le pape Jules II, évidemment, par la perception de l'artiste. À ce propos nous avons vu que le sculpteur était déçu à la fois

par Jules II et Bayazid, qui représentaient la richesse, l'avarice et l'avilissement comme tous les puissants.

Cette étude nous a permis d'examiner une époque importante de notre histoire, que nous connaissons évidemment bien. L'important pour nous est d'y avoir découvert une période de notre histoire ainsi que les coutumes, les traditions, les tendances qui nous sont reflétées par la vision d'un auteur français contemporain différente de la nôtre. Grâce à ce travail, nous sommes les premiers à tirer un mémoire de maîtrise à partir de cette œuvre.

Pour finir, nous allons mentionner une citation du roman portant sur la ville d'Istanbul, carrefour des civilisations de tous les temps, qui non seulement conclut mais aussi résume notre étude et explique pourquoi nous avons choisi la méthode d'analyse greimassienne: « La ville balance entre l'est et l'ouest comme lui [Michel-Ange] entre Bayazid et le pape, entre la tendresse de Mesihî et le souvenir brûlant d'une chanteuse éblouissante » (p. 117).

ANNEXES

Annexe A-	Michel-Ange	92
Annexe B-	Léonard de Vinci	94
Annexe C-	Mesihi	96
Annexe D-	Bayazid II	98
Annexe E-	Pape Jules II	101
Annexe F-	Ali Pacha	102
Annexe G-	Tremblement de terre	103

ANNEXE A - MICHEL-ANGE

Michel-Ange, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni dit, en français, Michel-Ange, né le 6 mars 1475 à Toscane, est un personnage polyvalent de la Renaissance : peintre, sculpteur, poète et architecte.

Le jeune Michel-Ange commence ses études auprès du grammairien Francesco da Urbino. Michel-Ange qui « annonçait dès son enfance des dispositions extraordinaires pour l'art du dessin » (Biographie universelle ou dictionnaire historique, 1833, p. 1990) va contre les vœux de son père et de ses oncles, réfractaires à l'art, et choisit malgré tout, grâce à son ami Francesco Granacci, d'être l'apprenti de Domenico Ghirlandaio pendant trois ans à partir de 1488.

« Sa supériorité sur tous ses condisciples et même sur ses maîtres ne tarde pas à se manifester, et à peine à l'âge de quinze ans » (Biographie universelle ou dictionnaire historique, 1833, p. 1990). Domenico, impressionné par son travail, le recommande au maître de Florence, Laurent de Médicis. De 1490 à 1492, l'artiste est élevé à l'école de Laurent. C'est là qu'il admire les collections de statues grecques antiques collectionnées par les Médicis, et se promet de devenir sculpteur. Après la mort de Laurent en 1492, Michel-Ange décide de quitter Florence et s'installe durant trois ans à Bologne chez son ami Gianfrancesco Aldobrandini. Il y réalise les statues de saint Pétrone et saint Procule dans l'église Saint-Dominique. Peu après, Raffaele Riario, cardinal en titre de *San Giorgio al Velabro*, lui demande de venir à Rome en 1496 où il manœuvre deux statues : Bacchus et La Pietà, commandées par le cardinal français Jean Bilhères de Lagraulas.

Quatre ans plus tard, Michel-Ange retourne à Florence pour créer son œuvre la plus célèbre, le *David*. Il peint également la Sainte Famille à la tribune que l'on appelle Tondo Doni. La Seigneurie lui confie une fresque dans la Salle du Conseil, la Bataille de Cascina, ou les Baigneurs.

Michel-Ange est de nouveau demandé à Rome en 1505 par le nouveau pape, Jules II qui le charge de réaliser son tombeau, un mausolée grandiose dans la basilique Saint-Pierre. Sous la direction de Jules II, l'artiste doit sans cesse interrompre son travail afin d'effectuer de nombreuses autres tâches. La plus célèbre d'entre elles est la peinture monumentale du plafond de la chapelle Sixtine qui lui prend quatre ans (1508-1512).

En 1513, le pape Jules II meurt. Malgré leurs fréquentes disputes, il avait pour lui un profond respect. Après la mort du pape, Michel-Ange retourne à Florence et y réalise pour les Médicis la *Sagrestia Nuova* (sacristie neuve), une des *Cappelle Medicee* (chapelles Médicis), où il sculpte notamment les tombeaux des ducs Laurent et de Julien.

En 1532, l'artiste revient à Rome après un séjour de plusieurs années à Florence. En 1534, il songe à reprendre le Tombeau de Jules II, par contre le pape Paul III s'y oppose et le nomme en 1535 architecte, peintre et sculpteur du Vatican. Par conséquent, le projet du tombeau de Jules II devient un mausolée contenant un simple cénotaphe dans la basilique Saint-Pierre-aux-Liens en 1545, soit quarante ans après la commande initiale.

À la fin de sa vie, Michel-Ange se fait aussi poète et est reconnu comme l'un des plus grands poètes italiens après Pétrarque et Dante. Il écrit plus de trois cents poèmes, sonnets et madrigaux, datables de 1507 à 1560, d'inspiration souvent humaniste. Michel-Ange est meurt à Rome le 18 février 1564 à l'âge de 88 ans en dictant son testament en ce peu de mots : « Je laisse mon âme à Dieu, mon corps à la terre, mes biens à mes plus proches parents » (Quatremère de Quincy, 1835, p. 166). Deux jours avant sa mort, il travaillait encore à la Pietà Rondanini. Selon ses volontés, son corps est rapatrié à Florence, où il est enterré dans la basilique de Santa Croce avec les honneurs nationaux.

Concernant la fiction et la réalité qu'implique le roman, nous avons découvert que l'auteur s'est minutieusement attaché à l'histoire en fondant la base de son récit. En revanche, en faisant recours aux sources historiques nous avons découvert qu'il y avait un dilemme au sujet du séjour d'Istanbul de Michel-Ange. La majorité des sources affirment que Michel-Ange n'a pas accepté la commande du sultan, donc qu'il ne s'est jamais rendu à Istanbul et certains appuient sur le fait que le sultan ait consulté les projets du pont proposé par l'artiste lui-même. Par ailleurs, l'auteur certifie que les plans de Sainte-Sophie envoyés à Sangallo par Michel-Ange se trouvent à la bibliothèque apostolique Vaticane. Conséquemment, nous remarquons que toutes ces informations forment une énigme considérable.

ANNEXE B - LÉONARD DE VINCI

Léonard de Vinci est né le 15 avril 1452 à Vinci, une petite ville de Toscane proche de Florence. Après une éducation scolaire diversifiée, il débute sa vie d'adulte comme peintre dans l'atelier de Verrochio. À 26 ans, Léonard quitte son maître et s'installe à Milan ayant déjà acquis une belle réputation. Il est alors peintre mais aussi sculpteur et ingénieur. Il travaille sur différents projets techniques et s'intéresse aux mathématiques si bien qu'il introduit les mathématiques dans l'art et l'effet de perspective qui était jusqu'alors très mal maîtrisé.

À 60 ans, ce génie de la Renaissance est artiste-peintre, sculpteur, architecte, écrivain, philosophe, humaniste, musicien ingénieur, mathématicien, anatomiste, inventeur visionnaire, botaniste et spécialiste en balistique et en hydraulique. Il est possible d'expliquer son intérêt ainsi que son habilité à des domaines multiples par le fait qu'il ait cherché la source du beau et du vrai dans les vérités de la nature. Gault de Saint-Germain traite la manière d'élaborer les sciences et l'art de Vinci de la façon suivante:

Il interrogea toutes les sciences pour régler ses spéculations dans la recherche de la vérité qu'il se proposait de manifester aux autres avec la peinture, qui, à cette époque, fixait tous les regards. Dans la chimie, il trouva les moyens d'analyser les matières et les rendre assez subtiles pour peindre aux yeux l'espace et la lumière. Dans l'étude de l'anatomie, il trouva l'art de caractériser toutes les actions animales et toutes les passions qui se manifestent par les mouvements divers que les affections de l'âme font agir en dehors; et dans ses profondes méditations en mathématiques, il réduisit à l'unité et à la régularité la composition et la scène en peinture. Fidèle disciple de la nature, il ne fut jamais ingrat envers elle, parce qu'il la considérait comme le plus parfait original des belles choses, ainsi que dit Platon (1820, pp. 24-25).

C'est en 1516 que François Ier l'invite à venir vivre au château du Clos Lucé où il passe ses trois dernières années. Léonard, affaibli par les souffrances d'une longue maladie, meurt à 67 ans le 2 mai 1519 dans les bras du roi et est enterré dans l'église Saint-florentin à Amboise.

Le grand artiste laisse beaucoup d'œuvres d'art en héritage. Parmi ses œuvres les plus connues nous pouvons citer *La Vierge aux rocher* (entre 1483 et 1484), *Le*

Musicien (1490), *La Belle Ferronière* (entre 1490 et 1496), *La Cène* (entre 1495 et 1498), *La Joconde* ou *Mona Lisa* (entre 1503 et 1504 puis entre 1510 et 1515), *La bataille d'Anghiari* (1504-1506), *La Vierge*, l'Enfant Jésus et sainte Anne (1508-1510), *Bacchus* (1510-1515). En parlant de l'héritage du génie, Gault de Saint-Germain lui donne du mérite avec ces mots: "Il ne laissa d'autres postérités que ses ouvrages, où brûlera éternellement le flambeau d'un génie qui survivra aux siècles pour éclairer les arts » (1820, p. 51).

ANNEXE C – MESIHI

Le poète Mesihî est né en 1470 à Pristina. Il va dans sa jeunesse à İstanbul où il suit les cours d'une médersa et ne tarde pas à se distinguer comme calligraphe. Il connaît aussi des langues étrangères. « Ses poèmes en arabe et en persan est la preuve qu'il maîtrisait très bien ces langues » (Morina, 2004, p. 8). Grâce à son talent il est remarqué par le vizir Ali Pacha qui le nomme secrétaire du Divan. « Aşık Çelebi ajoute qu'Ali Pacha considérait Mesihî comme un ami. Malheureusement Mesihî était inattentif et abusait les plaisirs. Il adorait les divertissements, l'alcool et les femmes. Bien qu'Ali Pacha soit souvent contrarié par la vie indisciplinée et tournée vers les plaisirs du poète et son manque de conscience dans l'exercice de ses fonctions officielles, il l'a toujours toléré » (Morina, 2004, p. 8). On raconte même que quand Ali pacha voulait faire écrire une lettre, il le trouvait rarement présent à son service et disait « amenez-moi ce fils de ville ». Les portiers du pacha le trouvaient à chaque fois à Tahtakale ou à la taverne accompagné de belles femmes.

Lorsqu'Ali Pacha est tué dans une bataille contre les rebelles chiites de Tekke en juin 1511, Mesihî se trouve sans protecteur. Malgré ses efforts, il ne trouve pas de nouveau mécène. Il ne peut attirer l'attention ni de Yunus Pacha, général des Janissaires auquel il a dédié un kaside, ni du futur sultan Selim, occupé alors à lutter contre son frère Ahmet. Par conséquent il passe le reste de sa vie dans la misère. Voici l'élégie du poète qui démontre la tristesse qu'il éprouve pour la mort d'Ali Pacha et sa recherche de protecteur:

« Je ne sais point comment t'exprimer la mort d'Ali Pacha
lorsque je me trouvais plongé dans les plaisirs du monde.
Où est maintenant ce Vizir-là
Où sont ses orchestres de tambours, sa bande de cavaliers
Si ton protecteur a fermé les yeux à la vie
Que toi, Yunus Pacha vive jusqu'à la fin du monde »

Mesihî meurt pauvre le 30 juillet 1512 en laissant derrière lui ces vers:

« Si Mesîhi meurt, que personne ne porte le deuil
Car il a le front haut dans ce monde et dans l'au-delà »

Mesîhi est reconnu comme l'un des plus originaux des poètes ottomans. « Le plus original de ses poèmes est un mesnevi dont le titre est "Şehir Engiz" et dont le sujet est un catalogue semi-burlesque des beaux garçons d'Edirne. Ce poème a une particularité exceptionnelle car le poète introduit pour la première fois l'humour dans la poésie turque » (Encyclopédie de l'Islam, 1990, p. 1019).

ANNEXE D - BAYAZID II

Bayazid le deuxième, renommé Le Juste, est né le 3 décembre 1447 à Dimetoka et devenu le huitième sultan ottoman en 1481 en succédant à son père Mehmed II Le Conquérant. « C'est le premier sultan qui est monté sur le trône à Istanbul et c'est également le premier qui a été détrôné » (Sakaoğlu, 1999, p. 114). Pendant son règne, le sultan fait plusieurs guerres soit contre d'autres états soit contre les révoltes suscitées dans son pays de même que plusieurs actes considérables. Pour en parler brièvement, nous pouvons commencer en citant l'Herzégovine qu'il prend sous son contrôle direct en 1483. Au sud, il entre en conflit avec les Mamelouks d'Égypte qui étendaient leur territoire vers le nord jusqu'à Adana. Le sultan doit se résigner à la conclusion d'une paix en mai 1491 qui dure jusqu'à sa mort. D'autre part, il autorise en 1492 les Juifs d'Espagne, victimes des persécutions de l'inquisition espagnole, à s'établir en Turquie, en sauvant ainsi la vie de 40 000 Juifs. Pour ce faire, il envoie la marine turque en Espagne pour les recueillir. En outre, avec la construction de nouveaux bateaux et le recrutement de corsaires expérimentés, les frères Oruç et Babaros Hayrettin entre autres, il se dote d'une force navale qu'il oppose avec succès aux Vénitiens et leur prend les villes de Coron, Lépante, Modon et Durazzo entre 1499 et 1502. Bayazid lutte également contre les Hongrois mais comme avec les Mameluks, il doit signer la paix en 1503.

L'Empire ottoman connaît de nombreuses guerres pendant le règne de Bayazid, sans toutefois s'agrandir de manière significative. C'est justement pour cette raison qu'il a souvent été critiqué par les historiens. Comme Namık Kemal qui nous fait part de son argument comme suit :

Ce que l'on peut critiquer chez le sultan Bayazid, ce sont les grandes erreurs qu'il a commises en politique. Tous les traités effectués avec les états européens visaient plutôt à faire la paix aussitôt que possible mais ne prenaient pas en considération les profits du pays » (Kemal, 2005, p. 513).

L'historien, ajoute aussi la raison de l'insuffisance du sultan en politique : « C'était son corps épuisé qui causait la faiblesse de sa volition. Car sa dépendance à la drogue avait anéanti de nombreuses facultés qu'il possédait » (Kemal, 2005, p. 513). Relativement à ce qui précède, le témoignage d'autres historiens comme Joseph-Marie

Jouannin et M. Jules van Gaver soutiennent le fait que le sultan Bayazid possédait de mauvaises habitudes.

Malgré son esprit religieux, il a été accusé d'ivrognerie; il renonça cependant au vin sur la fin de ses jours: il ne put corriger de même son penchant pour les femmes, et dut à l'abus des plaisirs une vieillesse prématurée (1847, p. 105)

Ainsi que Bingöl affirme: « Pendant sa jeunesse, Bayazid a passé ses jours dans des tranquilles plaisirs et dans la jouissance de l'alcool. Même si, plus tard, il avait renoncé au vin, le fait d'avoir continué ses autres plaisirs l'avait épuisé trop tôt » (1999, p. 24).

Les derniers jours du règne sont marqués par les révoltes de ses fils Selim, Ahmed et Korkud. Car « Du fait que Bayazid n'ait pas adapté un gouvernement ferme comme son père Fatih, il a été témoin de la lutte de ses fils pour le trône » (Sakaoğlu, 1999, p. 124). À la fin de ce combat, Selim finit par contraindre Bayazid à l'abdication le 24 avril 1512 avec l'aide des janissaires. Un mois plus tard, l'ancien sultan meurt sur la route de Dimetoka. Or certains historiens prétendent que Bayazid est empoisonné par son fils Selim alors que d'autres contrarient cet argument.

Au sujet des caractéristiques du sultan Bayazid, l'histoire souligne en particulier sa nature douce et son amour pour les sciences et les lettres. « Doux de caractère, simple de mœurs, aimant le repos, la vie contemplative, les sciences et la poésie. [...] La protection qu'il accordait aux sciences et aux lettres eut une influence considérable sur leur progrès » (Jouannin, Gaver, 1847, p. 105). Une autre particularité remarquable chez le sultan, c'est notamment sa générosité témoignée par les mêmes historiens de la façon suivante : « Bayazid II envoyait des sommes considérables aux gouverneurs de ses provinces pour les distribuer aux pauvres, et surtout à ceux des familles distinguées que la honte empêche de mendier [...] » (Jouannin, Gaver, 1847, p. 28). Par la suite ils ajoutent:

Il dépensa des sommes immenses en construction, en aumônes, en présent au gens de loi, aux cheïks, aux muderriss, aux kazi-askers, aux muftis et aux littérateurs de son règne: à l'époque de chaque courban-beïram. Il envoyait à la Mecque une offrande de quatorze mille ducats (Jouannin, Gaver, 1847, p. 105).

En conséquence de l'importance qu'il donne à la construction, Bayazid le deuxième lègue plusieurs fondations : « Sultan Baïezid fonda un Grand nombre de médrécés et plusieurs mosquées, construit trois ponts remarquables, sur le Kyzil-Irmak, à Osmandjik; sur la Sakaria et sur le Kodos (Hermus) [...] » (Jouannin, Gaver, 1847p. 105).

ANNEXE E - PAPE JULES II

Giuliano della Rovere est né le 5 décembre 1443 à Albisola près de Savone. Il est issu d'une puissante famille romaine. L'accession de son oncle Sixte IV au pontificat en 1471 lui permet de gravir rapidement les échelons de la hiérarchie ecclésiastique. Évêque puis cardinal, il devient pape en 1503 et le reste jusqu'à sa mort.

Jules II veut faire du Vatican une grande puissance, ce qui lui vaut le surnom de Jules César II pour ses admirateurs. Pour cela, il n'hésite pas à la fois à utiliser les armes spirituelles contre ses ennemis et à participer personnellement aux campagnes militaires. Afin de s'imposer sur la scène locale comme internationale, il commence par réorganiser les finances de la papauté et combat les seigneurs alentours qui avaient du mal à reconnaître son autorité.

Sur le plan international, il intervient souvent comme arbitre dans les conflits entre monarchies. En outre, inquiet des progrès du roi de France Louis XII, il manifeste sa volonté de chasser les Français d'Italie et forme une Sainte Ligue contre la France qui avait également pour but d'améliorer la qualité des prêtres et de la vie religieuse. Au plan général, la nature belliqueuse du pontificat de Jules II étant en contradiction avec l'humanisme naissant est considérée comme un des déclencheurs de la Réforme. Le 21 février 1513, Jules II meurt emporté « d'une fièvre lente, causée, dit-on, par le chagrin de ne pas avoir pu porter les vénitiens à s'accommoder avec l'empereur » (Nouvelle Encyclopédie Théologique, 1851, p. 947).

En ce qui concerne sa nature, « Jules II avait dans le caractère un fonds d'inquiétude qui ne lui permettait pas d'être sans projets, et une certaine audace qui lui faisait préférer les plus hardis » (Nouvelle Encyclopédie Théologique, 1851, p. 947). À côté de l'image d'un pape soldat et autoritaire qu'il laisse, il accorde une grande importance à l'art. Jules II, perçu comme l'un des plus grand mécènes de la Renaissance, passe de nombreuses commandes auprès des artistes les plus réputés de son temps: Bramante pour les débuts de la reconstruction de la basilique Saint Pierre de Rome, Raphaël, notamment pour la décoration des appartements du pape au Vatican, ou encore Michel-Ange avec la chapelle Sixtine ou le mausolée de Jules II dont fait partie le Moïse.

ANNEXE F - ALI PACHA

Ali Pacha, surnommé Hadım (l'Eunuque), est né au village Drozgometva de la ville Sarajevo. Il devient le beylerbeyi de Karaman lorsque le sultan Bayazid accède au trône. Il participe à plusieurs guerres en tant que commandant. Si bien qu'il vainc les armées d'Eflak et d'Egypte. En outre il prend les forteresses Mora, Modon et Koron et les îles Kefalonya et Ayamavri. En 1501 il est nommé Grand-vizir. Deux ans plus tard, il est destitué de sa fonction puis renommé Grand-vizir en 1506 pour la deuxième fois. En 1511, Ali pacha, malgré sa réussite, est tué au cours des combats contre les rébellions de tribus Turcomanes en Anatolie. Il est enterré au monument portant son nom à Amasya. Ali pacha est un homme d'état brave et bien instruit. Il protège les scientifiques et les artistes parmi lesquels nous pouvons citer le poète Mesihî et l'historien İdris-i Bitlîsî. Ali pacha fait construire deux mosquées, l'une à Divan yolu qui comprend une médersa et un imaret (soupe populaire pour les pauvres) et l'autre à Fatih.

ANNEXE G - TREMBLEMENT DE TERRE

En 1509 se produit l'un des plus forts séismes de la Méditerranée orientale, baptisé «la petite Apocalypse» par l'histoire ottomane. Lors de ce tremblement de terre, on déplore la mort de 5 à 6 mille personnes pour Istanbul contenant 160 mille habitants, de même que de grandes pertes matérielles: mille constructions s'effondrent, des pans entiers des murailles d'Istanbul s'écroulent, de même que les Portes d'Edirne, de Silivri et de Yedikule. Des bâtiments importants comme le Palais de Topkapi, la tour de Galata et la mosquée de Fatih Sultan Mehmet sont fortement endommagés. Et des monuments religieux comme les églises et les mosquées voient leurs tours tomber. De nombreux lieux de travail doivent cesser leurs activités, et les places de marché se sont vidées. À la suite de ce séisme se produisent plusieurs répliques d'une magnitude moins intense durant 45 jours et « une averse de pluie qui fait déborder la rivière Tunca et qui cause un torrent à Edirne » (Kemal, 2005, p. 481).

Après cette catastrophe, le gouvernement de l'Empire ottoman recrute des milliers d'ouvriers pour la réparation des dégâts. De plus, un impôt spécial «tremblement de terre» est prélevé auprès de la population. Cet impôt consiste à «engager un homme de vingt domiciles et à prélever 20 akçe de chaque maison » (Kemal, 2005, p. 481). Les travaux de réparation se sont effectués rapidement si bien que «les murailles d'Istanbul, la tour de Léandre, le château d'Anatolie, les ponts de Çekmece et la tour de Silivri sont réparés en 64 jours » (Kemal, 2005, p. 482) de façon à donner à la ville un aspect et une activité dignes d'une grande capitale.

BIBLIOGRAPHIE

Ressources citées

- Acarlıođlu, A. (2011). Mathias Énard'ın Onlara Savaşlardan, Krallardan ve Fillerden Söz Et Adlı Romanında Mikelanj Kahramanı. Communication (en turc) présentée au VIIème Congrès National de la Francophonie. Adana : Université Çukurova.
- Acarlıođlu, A. (2013). L'image d'Istanbul dans *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* de Mathias Enard. Communication présentée au symposium universel « L'image de voyage, littérature, cinéma, bande dessinées ». Université Minho, Braga, Portugal, 28 février-1 Mars.
- Bingöl, İ. (1999). Osmanlı Padişahları. Ankara.
- Bosworth, C. E., Donzel, E. V., Heinrichs, W. P., Pellat, C., (1990). Encyclopédie de l'Islam. Paris : G.P. Maisonneuve et Larose S.A.
- Clément, M.C. (1850). Michel-Ange d'après de nouveaux documents, Paris : Imprimerie de J. Claye Corbaz et Rouiller Fils.
- Coindet, J. (1849). Histoire de la peinture en Italie, Paris : Genève Joël Cherbuliez.
- Courtès, J. (2001). Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation. Paris : Hachette
- Énard, M. (2010). Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants. Arles : Actes Sud
- Everaert-Desmedt, N. (2000). Sémiotique du récit. Bruxelles : Édition de Boeck Université.
- Feller, F.X. (1838). Biographie universelle. Besançon : Outhenin- Chalandre Fils
- Gault De Saint-Germain, P.M. (1803). Vie de Léonard de Vinci. Paris : L'imprimerie de Meunier.
- Gault De Saint-Germain, P.M (1820). Traité de la peinture de Léonard de Vinci. Genève: Sestié fils et C.
- Girardi, M. (2000). Michelangelo (traduit par C. K. Emek). Ankara: Dost kitabevi
- Gouët, A. (1868). Histoire nationale de France d'après les documents originaux, tome 5. Paris : Pagnerre.
- Greimas, A.J. (1966). Sémantique structurale. Paris : Librairie Larousse.
- Hauchecorne, M.A. (1783). Vie de Michel-Ange Buonarroti. Paris: L.Cellot.

- Ismail, N. (1931). Mikelanj, İstanbul: Maarif Vekaleti Yayınları.
- Jouannin, J-M., Gaver, J. V. (1847). Histoire de Turquie. Bruxelles: Librairie historique et d'éducation.
- Kemal, N. (2005). Osmanlı Tarihi 2. İstanbul : Bilge kültür.
- Lacointa, M.F. (1859). Revue de Toulouse et du Midi de la France, (9), Toulouse : Chauvin
- Lannau-Rolland, A. (1860). Michel-Ange, poète. Paris : Librairie Académique Didier et Ce.
- Leroux, C. P. et Reynaud, J. (1836). Encyclopédie Nouvelle, ou Dictionnaire Philosophique, Scientifique, Littéraire et Industriel, 2, Paris : Librairie de Charles Gosselin.
- Morina, İ. (2004). Rumeli Şairi Priştineli Mesihî, Prizren : Bay Yayınları.
- Quatremère de Quincy, A. (1835). Histoire de la Vie et des ouvrages de Michel-Ange. Paris : Firmin Didot Frères.
- Reuter, Y. (1991). Introduction à l'analyse du roman. Paris : Bordas.
- Sakaoğlu, N. (1999). Bu Mülkün Sultanları. İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Wahlen, A. (1843). Nouveau dictionnaire de la conversation, 14, Bruxelles : Librairie Historique-Artistique.
- Wahlen, A. (1844). Nouveau dictionnaire de la conversation, 4, Bruxelles : Librairie Historique-Artistique.
- Zuili, M. (2008). Société et économie de l'Espagne au XVIe siècle. Palaiseau : Édition de l'École Polytechnique.
- (1902). La grande encyclopédie : Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts.<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k246589/f942.image> (Date d'accès:18.15.2011)
- (1851). Nouvelle encyclopédie théologique, tome (2). Paris : J.-P.Migne
- (1833). Biographie universelle ou dictionnaire historique, tome (4).Paris : Furne libraire-éditeur

Ressources consultées

- Coquet, J-C. (1973). Sémiotique littéraire, contribution, à l'analyse sémantique du discours. France : Maison Mame.
- De Mauro, T. (1969). Une introduction à la sémantique. Paris : Payot.
- Duperrex, J. (1857). Cours élémentaire d'histoire générale. Lausanne : Chez les principaux Lib.
- Geest, D. (2003). La sémiotique narrative d'A.J. Greimas,
<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/dirkdegeest.htm>
- Greimas, A.J. (1970). Du sens, essais sémiotiques. Paris : Éditions du Seuil.
- Günay, V. Doğan. (2002). Göstergebilim Yazıları. İstanbul: Multilingual Yayınları
- Jéhan, L.F. (1866). Dictionnaire des controverses historiques. Paris : L'Abbé Migne
- Kristeva, J., Rey-Debove, J., Umiker, D.J. (1971). Essais de sémiotique. Netherlands: Mouton Co. N.V.
- Ledent, R. (1974). Comprendre la Sémantique. Verviers : Marabout.
- Mounin, G. (1972). Clefs Pour la sémantique. Paris : Éditions Seghers.
- Piot, M.E. (1863). Le Cabinet de l'amateur. Paris : Librairie Firmin Didot Frères.
- Tansel, S. (1966). Sultan II Bayezit'in Siyasi Hayatı. İstanbul : Milli Eğitim Basımevi.
- Tsernianski, M. (2002). Michel-Ange, une méditation. (Traduit par : V. A. Cejovic, Renoue). Lausanne : Édition l'Âge d'Homme.
- Uçan, M.H. (1999). Une lecture sémiotique de Guy de Maupassant autour de « La parure » et de « Madame Baptiste », thèse de doctorat inédit. Eskişehir : Université Anadolu.
- Uçan, M. H. (2008). Dilbilim Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi. Ankara :Hece yayınları