

**Le temps et l'éternité
dans *L'ora di tutti* de Maria Corti**

Le 27 juillet 1480, la flotte turque de Mehmet II le Conquérant, sous le commandement de Gedik Ahmed Pacha, gouverneur de Vlorë, dans l'actuelle Albanie, entre dans le port d'Otrante, étape dans la conquête projetée de la péninsule italienne. Cette ville, la plus orientale d'Italie, alors sous tutelle aragonaise, n'est séparée de Vlorë que par le canal d'Otrante (70 km) et est donc en première ligne face aux forces turques. C'est une petite cité fortifiée, dans un site attrayant et relativement protégé, qui vit de la culture des oliviers, d'un peu de bétail et surtout de pêche, et qui n'est pas en mesure de faire face militairement à l'agresseur. Les secours espérés n'arrivent pas : après un siège de deux semaines, Otrante est prise le 11 août, les hommes massacrés, les femmes et les enfants réduits en esclavage¹; le 12 août, huit cents prisonniers, qui ont refusé d'abjurer le christianisme, sont décapités. Quelques mois plus tard, une puissante armée aragonaise, appuyée financièrement par Florence et soutenue par le pape Sixte IV, assiège la ville ; les troupes turques, déstabilisées par la mort de Mehmet II en mai 1481², en sont chassées. Otrante ne se remettra pourtant jamais de cette guerre, de ces destructions et de ce massacre : c'est de nos jours une

¹ Les chroniques parlent de 12000 morts et de 5000 esclaves. Mais les historiens contemporains doutent qu'Otrante ait jamais eu une telle population.

² La rivalité entre ses deux fils, Djem et Bayazid, tourna à la guerre civile. Quant à Gedik Ahmed Pacha, il fut emprisonné puis assassiné par Bayazid, devenu sultan sous le nom de Bayazid II après avoir empoisonné son frère Djem.

petite ville de 4000 habitants, dont l'économie repose surtout sur le tourisme, grâce à son site, à ses plages, à ses remparts et à sa cathédrale, célèbre pour son pavement du XII^e siècle³, *Arbor vitae*, et, bien sûr, pour ses quatre armoires contenant les ossements des morts du 12 août 1480 auxquels l'Église a logiquement conféré le statut de martyrs.

Quand Maria Corti se saisit de ce tragique épisode historique pour écrire son premier roman, *L'ora di tutti*⁴, publié en 1962, on peut spontanément se poser la question de savoir s'il s'agit d'un roman historique ou, du moins, quel est le rapport de cette œuvre à l'histoire⁵.

Le roman de Maria Corti se réfère certes aux événements historiques, parfois avec précision, quand, par exemple, il évoque certains personnages recensés dans les documents historiques, comme le roi de Naples Ferdinand 1^{er} d'Aragon, ou l'archevêque Perdinelli qui mourut, dit-on, de façon atroce, le corps scié au sens propre alors qu'il était encore en vie : dans le livre de Maria Corti, c'est lui qui trouve en la personne de Fanciullo le messenger qui va vainement demander des secours au roi de Naples. Le roman rend compte aussi de la violence du conflit, sans faire la part particulièrement belle aux chrétiens. Le tout ne va pas cependant sans réactions xénophobes comme il y en a lors de toutes les guerres : les Turcs sont traités de « malnati »⁶ et leur pays de « paese scomunicato »⁷, et l'un des pêcheurs, Vincenzo, se demande à quoi ils servent⁸. En revanche, à un autre moment du récit, mastro Natale, un des « sages » de la ville, évoque la difficulté de tuer ces ennemis : « anche i pagani sono fatti a immagine e somiglianza di Dio »⁹. Ces propos sont tenus par des personnages du roman

³ Dans *L'ora di tutti*, Maria Corti fait allusion à celui qui réalisa le pavement en 1163-1165, « caro don Pantaleone » (p. 11 dans l'édition Bompiani de 1997), sans entrer dans la discussion sur l'interprétation de ce pavement de 16 m² et sur l'éventuelle hérésie de son auteur.

⁴ Maria CORTI, *L'ora di tutti*, con un saggio di O. Macri, Milano, Bompiani 1997, 342 p. Dans le présent article, les citations du roman de M. Corti sont tirées de cette édition.

⁵ Cf. Giorgia GUERRA, *Maria Corti : voci, canti e catasti*, con bibliografia e antologia della critica a c. di C. Nesi, Novara, Interlinea ed. 2000, 155 p.

⁶ *L'ora di tutti*, cit., p. 31.

⁷ *L'ora...*, cit., p. 29.

⁸ *L'ora...*, cit., p. 36.

⁹ *L'ora...*, cit., p. 39.

sous la pression de l'agression et de la menace qui pèse sur la ville et sur la vie de ses habitants. Les occupants espagnols ne sont d'ailleurs pas jugés par le peuple d'Otrante avec plus d'égards que les agresseurs turcs : hautains, paresseux, lâches, ils paradent et se pavanent dans les rues en temps de paix mais, dès que les Turcs sont sous les murs d'Otrante, ils profitent de la première nuit du siège pour décamper. Et quand, en 1481, les troupes chrétiennes assiègent la ville pour la reprendre, le texte donne bien une image de la complaisance dans la violence chez ces soldats aussi quand, par exemple, Giovanni Francesco Caracciolo raconte comment un Espagnol abat le muezzin d'un coup de bombarde : « Un giorno don Alfonso disse a uno dei bombardieri : “ Buttami in aria quel pipistrello e ti regalo un alfonsino d'oro “ [...] Lo colpì dritto nella schiena, mandandolo per aria in mille pezzi che ricaddero lontano dal campanile [...] Ah, scoppiò di nuovo a ridere Gian Francesco, avranno avuto un bel da fare i turchi a raccogliere tutti i pezzettini »¹⁰. On peut rapprocher ce passage de celui de *La chanson de la croisade albigeoise* où est racontée la mort de Simon de Montfort, frappé d'une pierre en pleine tête le 25 juin 1218 sous les murs de Toulouse : « E venc tot dreit la peira lai on era mestiers/ E feric si lo comte sobre l'elm, qu'es d'acers,/ Que.ls olhs e las cervelas e.ls caichals estremiers/ E.l front e las maichelas li partic a cartiers »¹¹. La même violence dans le réalisme du détail n'a pas dans les deux cas la même fonction. Dans le cas du comte

¹⁰ *L'ora...*, cit., p. 314. On pourrait se borner à souligner que les propos des personnages ne sont évidemment pas à mettre au compte de l'écrivain. Mais afin d'éviter qu'aucun soupçon de haine raciale ou culturelle ne pèse sur Maria Corti, on peut se référer à cet épisode que raconte Fabio Pusterla, au lendemain de la mort de la romancière (puisque c'est ici cet aspect de l'activité multiforme de Maria Corti qui est traité), dans « Il Manifesto » du 24 février 2002 : « In una trattoria di una valle comasca, molti anni fa, quando nel nord si cominciavano ad avvertire i primi sussulti di quell'intolleranza lombarda [rappelons que Maria Corti était née à Milan, P.L.] che di lì a poco si sarebbe trasformata in partito politico, ho visto Maria Corti zittire l'oste, che parlava male dei meridionali e proporgli, con la fermezza che le era propria, una sintesi di storia culturale e politica forse esagerata e fuori luogo, ma senz'altro ammirevole e commovente ». A la sortie du roman, certains critiques, comme Giacomo Debenedetti, virent dans les conquérants turcs une métaphore des envahisseurs nazis.

¹¹ « Et la pierre vint tout droit où il fallait ; elle frappa le comte sur son heaume d'acier si fortement qu'elle lui mit en morceaux les yeux, la cervelle, les dents supérieures, le front et les mâchoires » (*La chanson de la croisade albigeoise*, éditée et traduite du provençal par E. Martin-Chabot, Paris, Les Belles Lettres, 1973, t. III, *Le poème de l'auteur anonyme* (2^e partie), p. 208-210).

Simon de Montfort, rien n'appelle la participation émotive du lecteur à la description de cette mort : le fait que la pierre ait été lancée par un pierrier manœuvré par des femmes joue même plutôt contre le comte, c'est comme une sorte d'humiliation. L'auteur anonyme de cette deuxième partie de *La chanson de la croisade albigeoise* est très critique, caustique même, envers le chef de la croisade, y compris après sa mort. Chez Maria Corti, dans la narration de la mort du muezzin, au contraire, le côté ludique du coup de bombarde que raconte Gian Francesco aggrave la barbarie du geste, valorise le mort comme victime d'un assassinat gratuit et, sans mettre le narrateur, l'auteur, le lecteur, du côté des Turcs (on ne peut oublier ce qu'a été le siège d'Otrante décrit dans les chapitres précédents), ôte toute envie de faire des soldats de la reconquête¹² des héros aux mains et au cœur purs.

Le récit fait allusion également à la réalité de la société otrantine, aux conflits politiques¹³, aux oppositions de classe masquées par la religion, la tradition et le respect des autorités politiques et religieuses. Les différences sociales sont constamment présentes, même si c'est généralement de façon allusive ou très indirecte : c'est le cas quand don Zurlo cherche le contact avec les hommes du peuple, qui lui répondent courtoisement mais restent distants et indifférents¹⁴, ou quand il s'étonne discrètement de la grâce avec laquelle Giovanni Fanciullo, homme du peuple, « così robusto e muscoloso », s'incline devant l'archevêque¹⁵. De façon plus polémique, le pêcheur Colangelo s'énervé en pensant que le fils de la princesse, « quel moccioso pieno di paura » dans la barque secouée par la mer, « un giorno sarà un principe e ci toccherà fargli inchini e riverenze, baciargli la mano »¹⁶. Idrusa, même si sa démarche est différente, voire opposée, ressent elle aussi avec force la distance sociale entre son monde de pêcheurs et celui des « dames » avec qui elle imagine que son amant Manuel a des rapports d'une qualité toute différente de ceux qu'il a avec

¹² L'action du roman de Maria Corti se situe douze ans avant la fin de la « Reconquista », victoire des forces des Rois Catholiques qui chassent de Grenade les dernières troupes arabes sur le sol espagnol.

¹³ Don Zurlo sait que « dietro il vento, a sbattere quelle vele, c'erano fazioni politiche, discordie di governi, trame di ministri, un assieme per il quale tutti coloro che a Otranto nel luglio del 1480 erano in ottime condizioni di salute, in breve tempo avrebbero definitivamente cambiato natura » (*L'ora...*, cit., p. 137).

¹⁴ *L'ora...*, cit., p. 124-125.

¹⁵ *L'ora...*, cit., p. 144.

¹⁶ *L'ora...*, cit., p. 173-174.

elle¹⁷. Cette différence est aussi perçue, bien entendu, par les puissants, les courtisans, les artistes de cour, qui s'attendent avec mépris à ce que le peuple d'Otrante « si calerà le brache »¹⁸ devant les Turcs : ces oppositions de classe recoupent partiellement en effet les différences de statut entre les habitants d'Otrante et les occupants espagnols. Ces quelques allusions aux différences sociales ne font pas, toutefois, de *L'ora di tutti* un roman social, malgré l'épigraphe de Pablo Neruda : « Quiero estar en la muerte con los pobres/ que no tuvieron tiempo de estudiarla,/ mientras los apaleaban los que tienen/ el cielo dividido y arreglado »¹⁹, mais il est vrai que la dimension sociale, composante fréquente des romans historiques, est présente dans ce livre.

Il est clair aussi qu'une part essentielle des faits narrés dans cette œuvre relève de la fiction. Mais ce n'est pas cette intrusion de la fiction dans l'histoire qui pourrait empêcher *L'ora di tutti*, pas plus que *Ivanhoe*, *I promessi sposi* ou *Le confessioni d'un italiano*, d'être un roman historique.

Il en va de même des nombreux moments où la narration passe par des phases où le passé se confond avec le présent²⁰, où le récit transforme le réel quotidien, passages oniriques, fantasmagoriques, voire fantastiques : « ogni cosa, vista quella notte dalle mura, sembrava diversa »²¹, « io più li [les chevaux des Turcs] guardavo più mi convincevo che erano esseri spiritati »²², « quando venne notte [...] le galeotte turche in distanza furono bianche di luna, galeotte fantasime »²³. Le roman historique n'implique pas un réalisme mimétique et, pour Maria Corti, le fantastique participe de la culture du peuple d'Otrante, l'irrationnel y côtoie la superstition, celle qui se développe aux franges de la religion : en témoigne la légende de la Torre del Serpe²⁴, ce lieu de la côte où des morts reviennent la nuit, des marins

¹⁷ *L'ora...*, cit., p. 225-226.

¹⁸ *L'ora...*, cit., p. 121.

¹⁹ NERUDA (Pablo), *Canto general*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1963, vol. II, p. 197. « Je veux être en la mort avec les pauvres, qui n'eurent pas le temps d'y réfléchir, tandis que les rossaient ceux qui partagent et organisent le ciel ».

²⁰ A la mort de don Felice, Idrusa le revoit en divers moments du passé récent et cette image s'efface derrière les prières des agonisants et se mêle à elles (*L'ora...*, cit. p. 265), puis, marchant dans les rues d'Otrante, « come in una vita sognata, lontana [...] le] pareva di seguire un vecchissimo ricordo, di una strada fatta tanti anni prima » (Ibid.).

²¹ *L'ora...*, cit., p. 33.

²² *L'ora...*, cit., p. 30.

²³ *L'ora...*, cit., p. 29.

²⁴ *L'ora...*, cit., p.18-19.

vénitiens qui ont péri lors d'un naufrage parce qu'un serpent avait bu l'huile de la lampe qui indiquait l'entrée du port. Colangelo n'y croit pas, mais pense que c'est le diable en personne qui a bu l'huile.

Le regard de Maria Corti sur l'irrationnel est complexe, à la fois attention à ces formes populaires d'une pensée mythique voire mythologique²⁵ et démythification de ce qui est naïveté ou mensonge. Ainsi ridiculise-t-elle les danses et formules magiques des trois Grecques venues enterrer le premier boulet de canon tombé sur la ville et qui déclarent que les Turcs ne pourront plus rien faire : l'histoire se charge ensuite de démentir la magie²⁶.

Mais, si la fiction narrative et les échos d'un irrationnel populaire ne sont pas en contradiction avec les codes implicites du roman historique, la structure de *L'ora di tutti* l'en éloigne de façon décisive. Maria Corti, à tort ou à raison, déclare d'ailleurs de façon insistante que ce type de roman n'est plus possible²⁷.

Le récit est l'œuvre de cinq narrateurs différents, de niveau socio-culturel, de fonction sociale, d'expérience divers, qui relatent la façon dont ils ont vécu la bataille d'Otrante. Dont ils l'ont vécue et, pour quatre d'entre eux, dont ils y sont morts, car Colangelo, don Zurlo, Idrusa et Nachira parlent après leur mort et parlent – peu – de leur mort. Seul Aloise de Marco est vivant et commente sur place la fête de la victoire.

Ce ne sont pas toutefois des « voix qui ont quelque chose de sacré parce qu'elles sortent du sépulcre »²⁸. Ce ne sont pas non plus des réflexions

²⁵ Cf. *Maria Corti : voci, canti e catasti*, cit., p. 14-16.

²⁶ *L'ora...*, cit., p. 41-42. On peut observer en passant que Maria Corti, de temps en temps, prête à ses narrateurs un sens de l'humour, parfois irrévérencieux : « l'angelo custode, il quale certo ci aiutava, dit Colangelo, ma non prendeva il posto di quelli che cadevano » (p. 50) ; « a che pensava il re ? feint de se demander le capitaine Zurlo, A dire il vero, sembrava che con somma gravità non pensasse a nulla » (p. 140).

²⁷ [...] « non si può più, oggi, scrivere un romanzo storico [...] non si può più tornare ad un romanzo storico » Maria Corti. *I due mondi della scrittura*, in *Scrittori a confronto*, a c. di A. Dolfi e M. C. Papini, Roma, Bulzoni 1988, cité par G. Guerra, *Maria Corti : voci, canti e catasti*, cit., p. 39, n. 4.

²⁸ François-René, Vicomte de Chateaubriand (puisque c'est ainsi qu'il signait ses œuvres, bien qu'il se prétendît plus fier de son nom que de son titre), *Mémoires d'Outre-tombe*, Paris, Jean de Bonnot, 1967, vol. I, p. 3.

sur les ondes de propagation du temps perdu : la mémoire ne fait pas revenir des sensations, des atmosphères, mais des souvenirs très précis, organisés, à la fois en eux et dans une structure narrative, comme c'est le cas des souvenirs d'enfance de Colangelo ou de la nomination de don Zurlo comme gouverneur d'Otrante. Ce sont des témoignages fictifs sur le temps de la vie et sur la fin du temps. Car si « l'ora di tutti » n'est pas essentiellement et uniquement celle de la mort²⁹, il n'en reste pas moins que, pour quatre des cinq narrateurs, la révélation de leur être profond coïncide avec leur propre marche à la mort : c'est du point de vue de leur mort qu'ils regardent leur passé, avec ce que cela implique en ce qui concerne leur appréciation de la vie et de sa beauté.

Le roman est donc structuré en trois parties, de longueurs très inégales, précédées d'une introduction dans laquelle l'auteur parle à la première personne. La première partie est composée des récits de Colangelo le pêcheur puis du capitaine espagnol don Zurlo. La partie centrale est celle où parle Idrusa, « la donna più bella che fosse mai nata a Otranto »³⁰, réticente voire rebelle devant le conformisme de son peuple et les contraintes imposées aux femmes ; on peut dire qu'elle apporte le regard de la lucidité, non pas tant sur la prise d'Otrante par les Turcs – qui, du coup, n'est qu'un épisode dans le cours du temps –, mais sur la vie dans et de cette société immobile. C'est la seule partie qui soit composée d'un unique chapitre ; c'est dire le rôle central de cette femme, présente non seulement dans son propre récit, mais aussi dans ceux de Colangelo et de don Zurlo, rôle central non pas en ce qui concerne la fable mais en ce qu'Idrusa représente comme quête de vérité et de liberté. La troisième partie est partagée entre les récits de Nachira, pêcheur comme Colangelo, et Aloise de Marco, un des officiers qui ont participé à la reprise de la ville. Tous ces récits sont à la première personne, mais ces personnes sont très différentes : Colangelo, homme du peuple, tout de spontanéité, a la tête près du bonnet et

²⁹ C'est l'heure où se révèle le véritable caractère d'un individu. De façon inattendue, c'est don Felice qui définit ce moment ; alors que rien ne le prépare aux entreprises héroïques, ni son statut social, ni son âge, ni son physique, ni ses goûts plus portés à la rêverie qu'à la violence, il décide d'aller combattre pour défendre les remparts d'Otrante : « Vedete, Zurlo, a ciascun uomo nella vita capita almeno una volta un'ora in cui dare prova di sé ; viene sempre per tutti. A noi l'hanno portata i turchi » (*L'ora di tutti*, cit., p. 148-149).

³⁰ *L'ora...*, cit., p. 59.

met la même fougue dans le combat et dans sa tentative de séduction d'Idrusa, à la limite du viol ; Idrusa, femme du peuple, apporte le regard de sa lucidité impuissante et sans espoir ; don Zurlo, militaire aragonais, est un homme de devoir, courageux et désabusé ; Nachira, après la fin désastreuse du siège, cherche d'abord à s'échapper, avec d'autres hommes d'Otrante, mais trouve le courage de résister au chantage des Turcs, se convertir ou mourir ; enfin Aloise de Marco, soldat du roi de Naples, participe au retour des Aragonais à Otrante et donc à l'éviction des Turcs, mais regarde toute cette opération de façon distanciée : une bataille comme une autre, une victoire comme une autre. La diversité des points de vue est due aux différences sociales, psychologiques, culturelles et linguistiques, particulièrement sensibles dans le rapport entre Idrusa et don Felice qui, sans être un des narrateurs, a une fonction narrative importante par la charge affective dont il est porteur. Elle tient aussi aux instants différents où ces récits s'inscrivent dans la fable.

En effet, ce roman, dont les modalités, de l'aveu même de Maria Corti, sont inspirées du célèbre film japonais *Rashomon*³¹, n'est pas seulement la narration des mêmes événements par des protagonistes différents, de points de vue différents. L'aventure de ces narrateurs ne commence pas au même moment et ne s'achève pas au même moment : ceux de la première partie meurent au combat, Colangelo au moment où les hommes d'Otrante résistent sur les remparts, don Zurlo, plus tard, lors de la débâcle, quand il s'agit de se réfugier dans la cathédrale. Idrusa se poignarde pour échapper à un Turc quand les ennemis entrent dans cette cathédrale, Nachira est de ceux qui sont décapités en haut de la colline de la Minerva, après la fin des combats. Aloise de Marco, venu avec les troupes de la reconquête, participe à la fête de la victoire tout en évoquant quelques épisodes et aspects de cette bataille, mais, au moment de la défaite de l'année précédente, il était à Naples ; ce moment ne fait donc pas partie du temps de son récit. Ainsi, à mesure que s'exprime un nouveau narrateur, le récit progresse dans son développement chronologique et dans le dévoilement de la fable.

Donc, du fait de sa construction, ce texte reprend en plusieurs fois la même fable et la poursuit : on y retrouve, dans les quatre premiers chapitres,

³¹ Cf. Maria Corti. *I due mondi della scrittura*, cit., p. 39. Dans ce film d'Akira Kurosawa (1950), quatre personnages, dont l'un est la victime, donnent chacun sa version d'un meurtre.

les mêmes lieux, les mêmes personnages, Colangelo, Idrusa, ainsi que des figures de moindre relief comme Mazzapinta, De Raho, les mêmes faits, l'entrée des Turcs dans le port, les bombes, les combats, le massacre, la rencontre d'Idrusa avec Colangelo, les mêmes motifs, la beauté de la vie, la dignité, le travail, la pauvreté, la justice. Mais ces récits ne sont pas des redites, ils se succèdent, s'enchaînent, se recouvrent partiellement, se complètent, se précisent, ou même se corrigent. Ainsi la rencontre de Colangelo et Idrusa pendant le siège n'a pas la même tonalité dans leurs deux récits : dans les six pages de celui de Colangelo, ce dernier rapporte qu'après avoir échangé avec lui des propos sur les combats en cours et évoqué des souvenirs d'enfance, Idrusa lui a donné à boire et que le vin, joint à la tension de la guerre, l'amène à la renverser sur le lit, mais, comprenant qu'elle s'abandonne « senza voglia e senza piacere », il s'enfuit en criant « Sono un porco ! »³². Dans le récit d'Idrusa, l'épisode est réduit à quelques lignes dont l'essentiel est que « Era ammattito Colangelo [...] »³³.

Enfin, dans chacun de ces récits s'intègrent des narrations secondaires, avec des retours en arrière et donc des écarts par rapport à la chronologie de la fable, et même, au sein de ces récits secondaires, de nouvelles analepses, comme un roman à rebours. Il y a donc, dans le développement du texte, des pauses qui interrompent la fable, des décalages accrus entre fable et récit. Une conséquence de ce découpage, c'est qu'il implique la déstructuration voire la négation du temps tel que nous le concevons, tel que les hommes l'ont inventé comme un continuum.

D'autant que ces pauses portent presque toujours sur des souvenirs qui, souvent, renvoient à d'autres épisodes. Et, parfois, quels souvenirs ! Colangelo se rappelle son enfance, sa jeunesse, sa rencontre et ses amours avec Assunta, puis sa vie avec elle, la naissance de leur fils, ses journées de pêche en mer ; dans son cas, mais le roman en donne d'autres exemples, il y a même mémoire de la mémoire, comme une mise en abyme du souvenir qui renforce le poids de cet enfoncement dans le passé : Colangelo mort se souvient que, de son vivant, il s'est rappelé la beauté de la vie. Quant à don Zurlo, il raconte comment il a été amené à devenir gouverneur d'Otrante, et comment il a connu don Felice, ce qui conduit au temps où don Felice est devenu amoureux d'Idrusa. Idrusa se rappelle sa jeunesse, son mariage arrangé par ses sœurs, ses amours avec Manuel, un officier espagnol.

³² *L'ora...*, p. 66.

³³ *L'ora...*, cit., p. 267.

Une constante de ces retours en arrière est le rappel de la beauté de la vie : « una bella mattinata di sole, in cui la brezza marina invogliava a camminare ; il cielo di Napoli formicolava di uccelli »³⁴, beauté de la mer, de la nature, du Salento , « gli ulivi declinanti verso il mare [...] le tonde colline di sabbia, da cui sortivano gigli bianchi con un lungo stelo grasso »³⁵. Beauté de la vie implicitement et parfois explicitement opposée aux horreurs de la guerre, quand Antonello à qui Colangelo apporte un biscuit trouvé dans sa maison désertée, soupire : « Fa pensare a tanto tempo fa [...] quando si potevano comperare tutti i giorni sulla piazza della cattedrale, non ci si pensava nemmeno »³⁶ ou quand, au plus fort d'une attaque des Turcs sur les remparts, Colangelo « desider[ava] disperatamente di trovar[si] solo, lontano dalle mura, dagli spari, dalla gente che moriva, solo sugli scogli »³⁷. Idrusa, qui n'est pourtant pas satisfaite de sa vie, qui déclare : « io non sono felice »³⁸, parle elle aussi, non seulement de la beauté du monde, mais de « la meraviglia di essere al mondo »³⁹. Même la dernière partie, qui pourrait, puisqu'elle est celle du rejet des envahisseurs, exprimer la beauté de la vie à venir, l'espoir d'une vie libérée de la menace, le fait essentiellement sous la forme du souvenir, d'un retour à la vie d'autrefois, à la beauté d'avant la tragédie.

Cette beauté de la vie est un thème très fort dans le roman de Maria Corti : chez Idrusa et chez don Felice, elle est liée à l'amour, chez Colangelo et Nachira, à la vie quotidienne, à la famille, à la pêche. Elle place les hommes, voués à une mort certaine et, pour les personnages de ce roman, prochaine, devant une interrogation d'ordre métaphysique : « Chissà perché eravamo venuti al mondo noi »⁴⁰. Interrogation qui touche à la question théologique du rapport entre le bonheur terrestre et la félicité éternelle de l'au-delà : « più lui [frate Leone] dipingeva la liberazione delle nostre anime [...] più a me la vita pareva una cosa tanto bella, tanto meravigliosa, fatta solo per continuare così, anni e anni »⁴¹.

³⁴ *L'ora...*, cit., p. 104.

³⁵ *L'ora...*, cit., p. p. 165.

³⁶ *L'ora...*, cit., p. 102.

³⁷ *L'ora...*, cit., p. 98.

³⁸ *L'ora...*, cit., p. 169.

³⁹ *L'ora...*, cit., p. 165.

⁴⁰ *L'ora...*, cit., p. 277.

⁴¹ *L'ora...*, cit., p. 302-303.

Ce rapport entre vie et mort confirme l'importance structurante du temps dans le roman. Le regard sur le passé est caractérisé par la répétition d'un hymne à la vie en ce moment marqué par l'imminence et la présence de la mort ; l'exemple le plus significatif est sans doute le dernier paragraphe du chapitre de Nachira : « il boia era pronto. Vicino a me saltellò terra terra una cicala, felice lei, che avrebbe continuato a saltellare. Allora alzai gli occhi, mentre il cuore faceva la trottola, vidi una grande luce su tutta la campagna e gli oleandri che slungavano i rami nel cielo, bianchi e rossi ; quegli oleandri del colle della Minerva furono l'ultima cosa che vidi in vita mia »⁴².

Dans ce roman, ce n'est pas l'histoire qui est au centre, mais le temps et sa mesure extrême, sa démesure et, à la fois, son exact contraire : l'éternité. Pour le pêcheur Colangelo, le capitaine Zurlo, Idrusa, Nachira, à l'heure que le destin a imposée, la vie s'arrête et, avec elle, le temps, que nie l'éternité, car « solo i vivi contano gli anni »⁴³ : le mouvement du temps débouche sur sa propre fin, sur la fixité de l'éternité.

Mais l'éternité n'est pas seulement cette immobilité ; si elle est la fin du temps créé par les hommes, elle peut être aussi sa somme, la mémoire et l'œuvre de ces hommes, de leur vie, comme le suggère, dans le roman de Maria Corti, l'image finale, la transfiguration des morts d'Otrante qui continuent à monter en dansant sur la colline de la Minerva où ils ont été décapités, « a gruppi, non come fantasmi, ma come uomini belli e vigorosi, che nel tempo di una vita costruiscono qualcosa »⁴⁴. On rejoint alors la poésie de Pablo Neruda, *La muerte*, dont est extraite l'épigramme, et qui commence ainsi : « He renacido muchas veces, desde el fondo / de estrellas derrotadas, reconstruyendo el hilo / de las eternidades que poblé con mis manos / y ahora voy a morir »⁴⁵. Si l'on s'en tient à une lecture psychologique, peut-être l'« ora di tutti » a-t-elle une définition large, celle de don Felice⁴⁶, mais l'ensemble du roman laisse quand même entendre

⁴² *L'ora...*, cit., p. 311.

⁴³ *L'ora...*, cit., p. 335.

⁴⁴ *L'ora...*, cit., p. 334.

⁴⁵ *Canto general*, cit., p. 197. « Je suis né bien des fois, venu du fond d'étoiles en déroute, en renouant le fil des éternités que j'ai emplies de mes mains, et maintenant je vais mourir ».

⁴⁶ Cf. supra, note 27.

qu'elle sonne bien en cette instance où s'articulent le temps des hommes et l'éternité qu'ils ont construite.

Pierre LAROCHE