

Otrante. Traumatisme historique, transfiguration littéraire. Sur la perception d'un lieu entre histoire et fiction

Giovanni Stranieri

▶ **To cite this version:**

Giovanni Stranieri. Otrante. Traumatisme historique, transfiguration littéraire. Sur la perception d'un lieu entre histoire et fiction. MORINI A. (éd.), Actes du Colloque Lieux Bizarres (Saint-Etienne, 2010), Nov 2010, Saint-Etienne, France. pp.51-74. halshs-00967764

HAL Id: halshs-00967764
https://shs.hal.science/halshs-00967764

Submitted on 19 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Giovanni STRANIERI

Otrante : traumatisme historique, transfiguration littéraire. Sur la perception d'un lieu entre histoire et fiction

Statte 'ncortu, ca li turchi te ne portano pe llu mare.
Maria Corti, *L'ora di tutti*

Otrante est un lieu marqué par le souvenir traumatisant du pillage turc de 1480. Depuis, ce souvenir a été sans cesse réélaboré par la culture italienne et européenne, si bien que ce nom, ces lieux et les faits qui s'y sont déroulés ont rapidement intégré une dimension légendaire transcendant leurs coordonnées spatiales et temporelles avant que la poésie, le théâtre et le roman ne s'en saisissent et ne les transfigurent définitivement en « lieu littéraire ».

Avant qu'une flotte turque ne l'attaque en juillet 1480, cette petite cité apulienne située à l'embouchure de la mer Adriatique ne jouissait que d'une célébrité toute relative. Si la moitié méridionale de l'actuelle région de la Pouille portait déjà le nom de Terre d'Otrante, peu d'Européens cultivés connaissaient son passé de capitale de l'Italie méridionale byzantine et siège d'un métropole autocéphale au haut Moyen Âge[1]. Plus qu'Otrante, l'Europe médiévale connaît bien le monastère de saint Nicolas de Casole, situé au sud

1. Sur le faible intérêt – mêlé de mépris en même temps que d'une admiration non avouable – pour la civilisation byzantine en Europe, du moins jusqu'au XIV[e] siècle (mais, si on exclut des « pionniers » tel Pétrarque ou Boccace, ce désintérêt se poursuit en réalité jusqu'en 1453) ; cf. Carlo Maria MAZZUCCHI (a cura di), *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco. Tre saggi di Agostino Pertusi [Storiografia umanistica e mondo bizantino* (1967) ; *Premières études en Occident sur l'origine et la puissance des Turcs* (1972) ; *I drammi di soggetto bizantino e turco* (1969)], Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 8-12, 91-99 ; Agostino PERTUSI, *Fine di Bisanzio e fine del mondo. Significato e ruolo storico delle profezie sulla caduta di Costantinopoli in Oriente e in Occidente.* Ed. postuma a cura di E. Morini, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1988, « Nuovi studi storici » 3.

de la ville. Ici, des moines de langue et de rite grecs continueront, après la conquête normande qui exclut définitivement Byzance de l'Italie, à copier les trésors de la littérature grecque que leurs abbés ramènent au fil des leurs missions diplomatiques en Orient[2]. Son rayonnement est évoqué par Umberto Eco dans *Il nome della rosa*, où le jeune enlumineur, seul copiste du grec en force à l'abbaye du crime qui se suicide au début du roman, est un certain Adelmo da Otranto[3].

Un changement soudain se produit à la fin du XV^e^ siècle, qui est en Europe le siècle de toutes les peurs, à partir du moment où Constantinople tombe sous les assauts des Turcs ottomans, le 29 mai 1453. Dès 1454, le vénitien de Négroponte, Nicola Sagundino, qui avait été fait prisonnier par les Turcs, écrit au roi de Naples pour le mettre en garde contre une possible attaque turque sur les côtes italiennes[4]. Au début de l'année 1480, Martinus Segono, évêque de Dulcigno (Ulcinij, dans l'actuel Monténégro), écrit au pape Sixte IV un mémoire afin de le prévenir de l'organisation d'une expédition turque contre l'Italie méridionale, au départ de Valona (l'actuelle Vlorë, en Albanie), comprenant le chapitre *De provisione Hydronti et de ordine militum Turci et eius origine*[5]. L'évêque avait vu juste : le 28 juillet de la même année une flotte turque débarque une puissante armée au nord d'Otrante, qu'elle trouve sans véritables défenses. Les habitants et les quelques soldats de la garnison décident, toutefois, de tenir tête et subissent un siège qui se conclut le 11 août avec la prise de la ville et le massacre des habitants.

2. Le rite et la langue grecque continueront d'être présents en Pouille méridionale jusqu'à ce que la Contre Réforme n'en décide l'interdiction à la fin du XVI^e^ siècle. A Càsole se développe également, à partir de 1155, un cercle de poètes en langue grecque, qui écrivent des poèmes en dodécasyllabes byzantins de contenu non exclusivement religieux (mythologie, souvenirs personnels, méditations philosophiques…) : cette production littéraire peut être retenue parmi les expériences pionnières d'une nouvelle littérature en terre italienne, bien qu'en langue grecque, et, en tant que telle, elle a beaucoup intéressé les spécialistes de la littérature italienne des origines. Cf. Marcello GIGANTE (a cura di), *Poeti bizantini di Terra d'Otranto nel secolo XIII*, Galatina, Congedo, 1985, p. 14-15 ; 19-22.
3. Avec l'avènement des Angevins en Italie méridionale, le monastère de Càsole commence sa lente décadence. Le cardinal Bessarion fera don à la Biblioteca Marciana de Venise de 533 volumes grecs et 301 volumes latins récupérés à la bibliothèque de Càsole en 1468, peu avant qu'elle ne soit détruite par les Turcs, en 1480.
4. Cf. C. M. MAZZUCCHI, *op. cit.*, p. 120-123.
5. *Ibid.*, p. 136-137.

La nouvelle traverse comme un éclair l'Europe entière avant la fin même du XV^e siècle. Puis l'événement change rapidement de dimension, passant de la chronique à l'hagiographie : en effet, la lutte acharnée contre les Turcs et, plus tard, les nécessités idéologiques de la Contre Réforme en font un épisode paradigmatique de la défense de la « vraie foi », forgeant ainsi une inédite légende d'Otrante et transformant rapidement ses victimes en « martyrs de la foi ». Ces mêmes « martyrs de la foi » seront, ensuite, béatifiés en 1771, et le procès qui pourrait aboutir à une définitive canonisation est actuellement en cours.

Le souvenir des horreurs du pillage et plus encore l'amplification épidictique, dans sa double variante du blâme des infidèles et de l'éloge de la foi, qui peut aller jusqu'au panégyrique, sont à l'origine du choix d'Otrante, ou du moins d'un *locus horridus* tout à fait stéréotypé qui porte ce nom, pour le roman *The Castle of Otranto* d'Horace Walpole en 1764. Quelques années plus tard, en 1769, Voltaire placera dans une ville d'Otrante tout aussi désincarnée l'action de *Le Baron d'Otrante. Opéra buffa en trois actes*. Au XVIII^e siècle le nom d'Otrante est donc devenu un *topos* littéraire, synonyme d'horreurs, cruauté et souffrance. Quant aux lieux à proprement parler, ils ne font l'objet d'aucune attention. Au cours des deux siècles qui suivent, la célébration de l'héroïsme religieux se poursuit, alors que vient s'y ajouter une dimension patriotique et nationaliste. Avant et, surtout, après le *Risorgimento* et jusqu'à l'époque fasciste, la résistance désespérée d'Otrante en 1480 est exaltée comme un geste patriotique précurseur auquel la Patrie réunifiée rend hommage, au bord de cette mer dont le régime entend faire à nouveau un *Mare nostrum*[6].

Ce n'est qu'après 1945 que la recherche historique s'emploie à définir les véritables coordonnées de l'épisode de 1480, en les dégageant des suggestions idéologiques du « mythe » d'Otrante[7]. Parallèlement, le récit littéraire s'empare de cette histoire, contribuant puissamment à l'éclatement de la « bulle » topique et emblématique dans laquelle la ville était enfermée. C'est Maria Corti qui, en 1962, livre aux lecteurs, avec *L'ora di tutti*, un roman historique dans lequel l'Otrante de 1480, loin d'être un simple nom ou un lieu commun,

6. Cf. l'inscription sur le monument érigé en 1922 sur le Lungomare degli Eroi d'Otrante : « Agli Eroi e ai Martiri otrantini del MCDLXXX l'Italia riconoscente del MCMXXII. »

7. Cf., pour tous, AA. VV., *Otranto 1480*, Congedo, Galatina, 1986, 2 vol. ; Hubert Houben (a cura di), *La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito*, 2 vol., Galatina, Congedo, 2008, « Saggi e testi/Università degli studi di Lecce, Dipartimento dei beni delle arti e della storia » 41 e 42.

surgit de l'histoire en tant que lieu véritable, avec ses paysages, son atmosphère, ses gens et ses voix[8].

Ce roman fondateur a inspiré jusqu'à nos jours de nombreux épigones, parmi lesquels il suffira de citer *Il Rinnegato salentino ossia I martiri di Otranto. Racconto storico del secolo XV* de Giuseppe Castiglione[9], *Il Sacco di Otranto. Ricostruzione storica radiofonica* de Rina Durante[10] et le premier roman de Raffaele Gorgoni, *Lo scriba di Càsole*[11], dont le protagoniste, un moine rescapé au massacre, parcourt l'Europe à la recherche du sens de tant de violence[12]. En 1966, le souvenir confus du siège d'Otrante par les Turcs agite les rêves troublés du protagoniste de *Nostra Signora dei Turchi* de Carmelo Bene, transposé au cinéma en 1968, puis mis en scène au théâtre en 1973[13]. Enfin, en 1997, Roberto Cotroneo publie *Otranto,* faisant de la ville contemporaine un « lieu bizarre », où le passé ne peut passer, où les morts ne peuvent mourir[14]. C'est tout particulièrement à travers l'immense mosaïque médiévale qui forme le pavement de la cathédrale que la jeune protagoniste, récemment arrivée de son Hollande natale, rentre en contact avec d'étranges témoins des terribles journées du siège, des pillages et des massacres de 1480.

Les pages qui suivent présentent une analyse ponctuelle du processus à travers lequel la perception de ce lieu et de l'épisode traumatisant du pillage a été progressivement élaborée et mise en récit, entre histoire et fiction.

8. Milano, Feltrinelli, 1962.
9. Bologna, Cappelli Editore, 1975.
10. Bari, Mario Adda Editore, 1977, adapté au cinéma en 1980.
11. Nardò, Besa Editore 2004.
12. Dans le même sillon du roman historique « turc », et, plus précisément, sur l'attaque turque à Manfredonia de 1620, dans le nord de la Pouille, on pourra citer Cristanziano Serricchio, *L'Islam e la Croce*, Venezia, Marsilio, 2002.
13. Carmelo Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, Sugar, 1966 (riedizione, con introduzione di Ugo Volli, Milano, Sugar, 1978). Au fil des pages, l'on y imagine une improbable « non prise » d'Otrante par les Turcs, suite au renoncement des habitants à se défendre, ce qui réduit les envahisseurs à des touristes estivaux, un peu perdus face aux prix trop élevés des vitrines du centre… C. Bene fait d'Otrante, ici, le lieu idéal pour douter de tout.
14. Milano, Mondadori.

« Mamma Li Turchi! ». Chronique, légende, hagiographie, d'Otrante à Lépante

La conquête turque d'Otrante a frappé très fort les esprits des hommes de la Renaissance. Pour la première fois, l'ennemi tient une place-forte en Italie, d'où il pourrait facilement atteindre Naples, puis Rome... Pendant un an, la petite cité adriatique devient un haut-lieu de la résistance d'une civilisation, son destin tient en haleine l'Europe entière, et sa libération, en septembre 1481, par le fils du roi de Naples, le duc Alphonse de Calabre, est célébrée partout avec le plus grand soulagement. Aussi la reconquête d'Otrante pourra-t-elle être perçue comme le premier élan d'une réaction occidentale face à l'expansion ottomane qui se poursuivra jusqu'à la bataille de Lépante, pas très loin d'Otrante, de l'autre côté de la mer Ionienne, en 1571[15]. En réalité, l'importance qu'acquiert l'épisode d'Otrante, bientôt qualifié de « guerre d'Otrante », dans la littérature de la Renaissance, tient essentiellement aux raisons idéologiques qui conditionnent la suite des événements[16]. La « légende noire » des « indicibles » massacres perpétrés par les Turcs contre les « martyrs » d'Otrante trouve, dès 1511, un premier écho important dans le *De Situ Iapygiae* de l'humaniste Antonio de Ferrariis :

> L'anno 1480 Acmet, ammiraglio della flotta di Maometto Imperatore de' Turchi, sciogliendo le vele da Aulone città della Macedonia, assediò Otranto con duecento navi, e diciotto mila valorosi combattenti [...] Uccisero nella chiesa tutt'i sacerdoti, ed alcuni sugli altari offrendo le ostie, come a tante vittime sagrificarono [...] Ottocento uomini sopravviventi all'eccidio o perché prigioni, o perché feriti, o perché ammalati, tratti fuori di città furono trucidati tutti innanzi agli occhi stessi del crudelissimo barbaro musulmano. Narrerò cosa di mira ed eterna lode, forse incredibile a' secoli futuri : niuno il timor di morte allontanò dalla fede di Cristo [...][17].

Il est intéressant de comparer cet extrait avec la mention bien plus sobre de l'épisode d'Otrante dans les *Istorie* de Machiavel :

15. Toutefois, pendant deux siècles, l'Italie adriatique reste sur le qui-vive et subit de nombreuses incursions turques. Cf. Emilie Pujeau, « Les Croisades et la question turque dans les écrits des humanistes italiens », in *Les Croisades tardives (XIVe-XVIe siècle). Bilan historiographique et état de la recherche*, Toulouse, 2006 ; Roberto Gargiulo, *Mamma li turchi : la grande scorreria del 1499 in Friuli*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1998.
16. Sur la question, cf. Lucia Gualdo Rosa, Isabella Nuovo, Domenico Defilippis (a cura di), *Gli Umanisti e la guerra otrantina*. Testi dei secoli XV e XVI. Introduzione di F. Tateo, Bari, Dedalo, 1982.
17. Antonio De Ferrariis dit le Galateo, *De Situ Japigiae liber* [Basileae, per Petrum Pernam, 1558], *Epistole Salentine*, a cura di M. Paone, con la traduzione italiana di Vincenzo Dolce (Napoli 1853), Galatina, Congedo, 1974, p. 113-115.

> Partito per tanto da Rodi, parte della sua armata, sotto Iacometto bascià, se ne venne verso la Velona; e o che quello vedesse la facilità della impresa, o che pure il signore gliele comandasse, nel costeggiare la Italia pose, in un tratto, quattro mila soldati in terra; e assaltata la città di Otranto, subito la prese e saccheggiò; e tutti gli abitatori di quella ammazzò. Di poi, con quelli modi gli occorsono migliori, e dentro in quella e nel porto si affortificò; e riduttovi buona cavalleria, il paese circunstante correva e predava. Veduto il Re questo assalto, e conosciuto di quanto principe ella fusse impresa, mandò per tutto nunzi a significarlo, e a domandare contro al comune nimico aiuti e con grande instanzia revocò il duca di Calavria e le sue genti che erano a Siena[18].

C'est dans le cadre de la lutte antiturque, d'abord, puis du général mouvement d'exaltation de la « vraie foi » après le Concile de Trente, que l'épisode d'Otrante a été valorisé au-delà de sa réalité historique. Puissamment propulsée par la propagande catholique, la légende des huit cents martyrs devient bientôt un véritable culte et ce bien au-delà de la Pouille[19]. Par ailleurs, le procès de canonisation des huit cents martyrs d'Otrante, qui commence en 1539 et n'aboutit qu'en 1771, sous le pape Clément XIV, anime toute une littérature - chroniques, comptes rendus, tragédies, poèmes - centrée sur le sacrifice des hommes qui avaient survécu au siège et aux massacres des deux premiers jours après la chute et qui seront trucidés le 14 août par les envahisseurs pour avoir refusé collectivement de se convertir à l'Islam[20]. La prise d'Otrante devient ainsi un mythe hagiographique, colporté par une inépuisable littérature pieuse, relayée par l'Église, qui continuera jusqu'au milieu du XX^e^ siècle[21].

18. Nicolò Machiavelli, *Istorie fiorentine* [1521-1526; première èdition imprimée 1532], l. VIII, c. XX. Cf. Alessandro Montevecchi, Carlo Varotti (a cura di), *Istorie fiorentine - Vita di Castruccio Castracani da Lucca* di Niccolò Machiavelli, Edizione nazionale delle opere di N. Machiavelli, Roma, Salerno Editrice, 2011.
19. Par exemple, un ouvrage comme la *Historia de los martires de la ciudad de Otrento. Reyno de Napoles* de Francisco de Araujo (Naples, 1631) a eu une importance centrale dans la diffusion de la légende de la ville martyre partout en Europe.
20. Cf. par exemple, Paolo Gualtieri, *Relatione de'Santi Martiri della città d'Otranto et apparitioni meravigliose de' medesimi gloriosissimi martiri in quest'anno 1677.* In Lecce, appresso Pietro Micheli, 1677; *Hydruntina Canonitationis Beatorum Antonii Primaldi et Sociorum Martyrum Hydruntinorum*, S.n.t. (1770-1771); Girolamo Pipini, *La Hydrunte espugnata da'Turchi nell'anno 1480. Tragedia ovvero rappresentazione tragica del dottor fisico G.P.* In Lecce, appresso Pietro Micheli, 1646.
21. Parmi les plus significatifs, Vincenzo Micheli, *I SS. Martiri di Otranto: tragedia,* Lecce, Tipografia Editrice Salentina, 1891; Giuseppe De Dominicis, *Martiri de Otràntu* [1902], Galatina, Congedo, 1976; Giuseppe Trecca, *I Martiri di Otranto. Il più fulgido episodio della storia d'Italia. Dramma storico in 7 quadri*, Roma, Bonsignori, 1949. Localement, le culte des martyrs s'est imposé avec une très grande force: leurs restes mortels (des ossements, mais également des parties molles miraculeusement conservées jusqu'à nos jours...) sont en partie conservés à Naples, dans la chapelle des Martyrs d'Otrante de l'église de Sainte-Catherine à Formiello

Après 1480 Otrante apparaît donc comme un « lieu de mémoire ». Sa renommée est entièrement confiée au culte des martyrs. Depuis, ce caractère de « ville morte » et le regret pour la gloire passée sont soulignés par tous les voyageurs européens et italiens qui font le voyage jusqu'à Otrante. Le dernier d'entre eux, Guido Piovene, écrira en 1957 :

> Otranto è una piccola « città morta », spopolata attraverso i secoli, via via che il suo porto restò deserto e i dintorni si impaludarono fino alle recenti bonifiche. Adesso è un nodo di viuzze, dolcissimo, con l'Arcivescovado al centro. Ha un bellissimo Duomo, con bellissimo pavimento a mosaico; ed una cripta dalle molte colonne, variamente tinte dai secoli, ed alcune istoriate. Da quando alla fine del Quattrocento rifiutò di arrendersi ai turchi presentatisi d'improvviso, e resistette col massacro totale del clero e del popolo, che i turchi completarono il giorno dopo decapitando gli ottocento prigionieri superstiti sul colle sovrastante della Minerva, Otranto è città sacra. Le ossa dei martiri di Otranto, alcuni dei quali portano ancora una freccia infissa nel teschio, sono oggi raccolte nel Duomo; ma un piccolo santuario sorge sul colle del martirio, e recentemente ne fu sistemato l'accesso con una scalinata. Su questo colle si fanno grandiosi progetti, tra cui quello di erigervi un grande anfiteatro per le sacre rappresentazioni. Una lapide ci ricorda il presentarsi delle navi turche di fronte a Otranto quando essa già viveva « tranquilla e dimenticata » : è una specie di sintesi della storia salentina[22].

La transformation en « lieu commun » de la littérature

En 1764, Horace Walpole publie, à Londres, la première édition de *The Castle of Otranto*, A Story. Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto. L'auteur se présente comme le traducteur d'un manuscrit de 1539 retrouvé chez une vieille famille catholique du nord de l'Angleterre. Le roman de Walpole fonde un nouveau genre, nourri comme il est de topoi de la littérature romanesque médiévale et chevaleresque tout en usant largement de ressorts psychologiques et sentimentaux, ironiques et grotesques, qui fondent une nouvelle sensibilité. Dans ses pages, les membres d'une Maison d'Otrante sans fondement historique, sur laquelle pèse une terrible mais grotesque malédiction, passent d'aventure en mésaventure, aiment et meurent dans

(où un autel célèbre la victoire de Lépante) et en partie dans la chapelle des reliques de la cathédrale d'Otrante.

22. G. Piovene, *Viaggio in Italia* [1957], Milano, Baldini & Castoldi, 1993, p. 795-796.

des situations invraisemblables, avec, en toile de fond, un terrible château d'Otrante, avec ses labyrinthes, ses passages secrets, ses trappes et ses pièges, son atmosphère inquiétante, ses fantômes... L'histoire, qui sera par la suite considérée comme fondatrice du roman noir ou « gothique », ne se passe, en réalité, pas plus à Otrante qu'ailleurs. Ni le soi-disant château d'Otrante, ni Otrante elle-même ne sont jamais décrits. Alors pourquoi Otrante ? C'est que l'intense propagande qui a transformé un banal pillage en un fait héroïque et un bourg de pêcheurs en ville martyre du catholicisme aboutit à la transfiguration d'Otrante en « lieu commun » de la fiction littéraire. Sous la plume de Walpole, Otrante fait désormais son entrée en littérature comme lieu commun de la souffrance, de la cruauté, de la malédiction du destin qui pèse inexorablement sur les destinées individuelles des hommes. Ce château se configure ainsi comme le paradigme de la peur, de l'horror, image et figure qui résume tout ce que le Moyen Âge pouvait représenter de sombre, de rebutant et, en même temps, d'attirant et d'envoûtant, pour un homme du XVIII[e] siècle. Or, la mode de ces atmosphères « piranésiennes[23] », de ces bâtiments si démesurés vis-à-vis des hommes qui les habitent, de ces assassinats perpétrés froidement dans l'ombre et dont les cris s'estompent derrière des murs épais sera à jamais étroitement liée au nom d'Otrante[24]. C'est l'un de ces moments où le récit de témoin plus ou moins fidèle d'une histoire réelle devient créateur d'une histoire nouvelle et autonome, féconde les esprits et multiplie les imaginaires, donnant vie à des paysages littéraires sans plus de véritable rapport avec les histoires qui ont pu lui servir de déclencheur.

Dans les mêmes années, Voltaire situe à Otrante son opéra-comique *Le baron d'Otrante* (1769), qui ne sera en réalité jamais joué[25]. Ce baron d'Otrante est un « nobil signore » à la Parini, qui vit dans le luxe et la futilité au cœur de son château, alors que des « corsaires » turcs (d'opérette !) envahissent la ville. Sous la plume de Voltaire, Otrante est donc le prétexte pour une représenta-

23. Pour le rapprochement entre Walpole et Piranèse, cf. Mario PRAZ, introduction à Horace Walpole, *The Castle of Otranto* [1764], Milano, Rizzoli, 1998, « BUR », p. 10-12.

24. Depuis 1991, est publiée, à Paris, la revue littéraire « Otrante. Art et littérature fantastiques », par le Groupe d'Étude des Esthétiques de l'Étrange et du Fantastique de Fontenay (ENS) ; Paris, Éditions Kimé, 2002. Les rédacteurs de la revue rappellent à chaque nouveau numéro : « c'est parce que l'image sombre et massive du château d'Otrante figure un tel labyrinthe de questions que nous nous sommes placés sous son patronage fantastique ».

25. VOLTAIRE, *Le Baron d'Otrante. Opéra buffa* [1769], éd. critique de R. J. V. Cotte, in *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Hachette, 1859, p. 695-732.

tion stéréotypée d'une sanglante critique sociale adressée à la noblesse, qui reste oisive et indifférente, alors que tout s'effondre, et que le peuple souffre :

> Il n'est point à propos, mon cousin, que je chante ;
> Je n'en ai nulle envie ; on pleure dans Otrante :
> Vos conseillers privés prennent tout notre argent ;
> Vous ne songez à rien, et l'on vous fait accroire
> Que tout le monde est fort content[26].

L'ora di tutti. Un vrai regard sur une vraie ville

Dans son premier ouvrage de fiction, Maria Corti réincarne l'histoire douloureuse de la ville dans un magistral roman historique, qui fonde l'intérêt pour l'histoire et pour le paysage d'Otrante et de la Terre d'Otrante dans la littérature italienne contemporaine. En effet, *L'ora di tutti* met en scène le ciel et la mer, l'arrière-pays, la pierre des bâtiments et des ruelles, les odeurs et les saveurs, le caractère, la beauté, les rythmes et les sons, les hommes et les femmes de cette ville et de cette terre : le roman de Maria Corti est issu d'une véritable rencontre entre l'écrivain et les lieux, il est le résultat d'une perception « littéraire » d'un vrai paysage :

> Per una traccia di sentiero, segnata da innumerevoli piedi nudi tra le erbe e le canne della Valle dell'Idro, le donne scendono all'alba a Otranto, con ceste piene di cicorie e caciotte. Hanno grandi occhi neri, capelli lucidi, aggrovigliati, andatura fiera. Mentre le piante dei piedi si espandono, illese, sul sentiero, esse guardano con la pupilla fissa in direzione del mare, uno sguardo asciutto, ereditato da generazioni di otrantini vissuti in attesa dello scirocco e della tramontana per regolare su di essi pensieri e faccende[27].

Ce paysage est lu, vu, ressenti par un auteur qui revendique un regard et une vision connotant l'histoire qu'il raconte (là où précédemment Otrante avait fait l'objet soit d'une littérature commémorative soit de fictions où la ville n'était qu'une image stéréotypée) :

> Ma mettiamo di soggiornare a lungo nella vecchia Terra d'Otranto, di scendere al crepuscolo verso il molo del porto, durante una bufera di tramontana, quando i pescatori siedono in terra alla turchesca, la pelle abbronzata, guardando pian piano il mare, riflettendo da soli, aspettando in silenzio, come suoi fidati amici, che quella furia gli passi. È suppergiù come aprire una finestra

26. *Ibid.*, p. 710.
27. M. Corti, *op. cit.*, Introduzione, p. 9.

> che dia in un luogo segreto e appartato. Le cose allora cambiano, ogni distanza nel tempo cade, ogni senso di favola si fa impossibile: sono ancora Loro che abbiamo davanti, gli stessi pescatori, salvo qualche dettaglio, qualche frastuono momentaneo attorno alla loro persona; gli stessi piccoli uomini dalla squisita capacità di comportarsi bene, nell'ora destinata[28].

Maria Corti construit son récit des terribles jours du siège et du pillage de 1480 autour de cinq destinées individuelles pour qui Otrante aura été la « ville fatale »: « 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[29]. » C'est là que chacun des protagonistes avait, depuis toujours, rendez-vous avec son destin, qu'il s'agisse du pêcheur Colangelo, enfermé et heureux de rien dans son horizon local, entre la mer et le plateau, la *masseria* et le bateau; du capitaine Francesco Zurlo, issu de la petite noblesse, implanté à Naples à l'ombre du pouvoir royal avant de devenir gouverneur d'Otrante; de la très belle Idrusa, femme du peuple rebelle et fatale; de l'autre pêcheur Nachira qui survit au siège pour devenir l'un des huit cents martyrs de la foi ou, enfin, d'Aloise de Marco, officier de l'armée qui libère la ville l'année suivante et qui est le seul des cinq à avoir pu compter les années passées depuis cette terrible histoire, avant de la conter et d'y mettre le mot de la fin, dans l'explicit du roman:

> Alzai le spalle. Il colle della Minerva in quel momento era per metà nell'ombra: il sole stava calando e il mondo sembrava molto grande. Quanti anni sono passati da allora? Solo i vivi contano gli anni. Ed è mutato qualcosa[30]?

Les personnages de *L'ora di tutti* sont des personnages *a tutto tondo* qui se présentent un par un avec simplicité: ils ont vécu la bataille à la première personne, ils ont espéré et désespéré, ils ont vu la mort et ils la racontent avec des mots directs, ils ont la mémoire vive et les idées claires. La narration est entièrement menée par les personnages qui sont, chacun à sa façon, les protagonistes du siège et pour lesquels l'auteur a largement puisé dans les sources[31]. Toutefois, il est possible de voir dans les quatre hommes également des « types », des représentants relativement banals des pêcheurs et des

28. *Ibid.*, p. 13.
29. *Ibid.*, p. 148-149.
30. *Ibid.*, p. 335.
31. Non seulement quand il s'agit des personnages historiques les plus connus, ou de Francesco Zurlo, l'un des protagonistes du roman, ou encore d'Antonio Primaldo, célébré depuis cinq siècles comme le premier martyr dont le buste resta debout toute la journée (p. 309 et 322), mais même pour des personnages secondaires du roman tels que les « Michele Leondari e Angelo Maiorano, capo di cinquanta celate » (p. 50), qi sont mentionnés dès la *Copia Idruntinae*

soldats. Seule Idrusa, un personnage entièrement fictif et complètement atypique, se détache nettement et surprend par son dynamisme, son côté imprévisible, sa recherche d'une véritable liberté. Certains d'entre eux ont du mal à comprendre ce que le destin leur a réservé. Leurs habitudes sont bousculées un beau jour où en levant leur regard vers le large ils ont vu « la cosa ». Voici le récit fait par le pêcheur Colangelo :

> Ricordo benissimo : stavo giusto per chinarmi sulla fiancata del porto a tirare le lenze e d'un tratto vidi la cosa. È certo che quando la curva lama del coltello turco m'entrò fra le costole sulle mura di ponente, al confronto fu una cosa smorta[32].

Et celui d'Idrusa : « [...] Se qualcosa non fosse arrivato ad Otranto, a cambiare le abitudini di tutti : una mattina di tramontana, di mare grosso, la cosa comparve all'orizzonte, erano i turchi[33]. » Ou encore dans le récit de Nachira :

> Attraversammo daccapo Otranto, mentre a me pareva che nell'aria del meriggio ci fosse una cosa nuova, che saliva dalla terra, mai conosciuta, una cosa straniera che riempiva le strade e le piazze, come in tempo di pestilenza, quando tu sei sano, ma senti che da un momento all'altro quella cosa ti può piombare addosso ed allora è finita[34].

Certes, quand le narrateur est Francesco Zurlo, capitaine de la garnison d'Otrante, la focalisation de l'événement est bien plus rapide : « Interruppe molte cose la venuta dei turchi a Otranto [...] Ma il 28 luglio dell'anno 1480 il mondo spalancò le nostre porte e entrò[35]. » Intéressant également, le rapport de Maria Corti aux antécédents littéraires. Est-ce une coïncidence que le serviteur de don Felice s'appelle Teodoro, comme le paysan qui joue un rôle central dans le roman de Horace Walpole ?

Comme elle le déclare clairement dans l'introduction, Maria Corti a voulu réveiller les morts de la chapelle des martyrs et leur prêter sa voix :

> Il mosaico arriva sino alle soglie dell'abside, dove ci sono Loro, che di solito dormono dietro ai fragili vetri degli ossarî. L'autore di questo libro dovrà gius-

expugnationis, chapitre VI, du moine Hilarion de Vérone, rédigée quelques mois après la prise d'Otrante, en l'automne 1480 (cf. L. Gualdo Rosa, I. Nuovo, D. Defilippis, *op. cit.*).

32. *Ibid.*, p. 20.
33. *Ibid.*, p. 259.
34. *Ibid.*, p. 295.
35. *Ibid.*, p. 137.

> tificarsi di averli destati, condotti a quel lavorio della memoria che non sappiamo se per i morti sia più o meno struggente che per i vivi[36].

C'est l'essence d'Otrante. Et pourtant, la scientifique rigoureuse qu'elle est ne peut cautionner entièrement l'instrumentalisation idéologique des « martyrs ». Maria Corti a voulu faire une épique populaire, mais elle tient à ce que ces pauvres gens soient célébrés pour leur courage et leur instinctive dignité, sans besoin de grands mots, qu'ils n'auraient d'ailleurs pas compris et dont ils n'auraient eu que faire. Aussi dans l'allocution que « don Felice Ayerbo d'Aragona, *adelantado* delle milizie spagnole » tient face aux pêcheurs d'Otrante :

> « Otrantini, questi vostri bastioni sono i bastioni di tutta la cristianità [...] E ricordate che voi, voi siete le colonne d'Ercole dell'Adriatico. »
> « Siamo cosa ? » domandò Antonello[37].

Par ailleurs, le cinquième narrateur, Aloise de Marco, prend soin de montrer à plusieurs reprises les dangers de l'opération de propagande qui se met immédiatement en place après la reconquête de la ville :

> [...] Allora Gian Francesco disse che che la cosa comunque non era provata e, secondo lui, quegli otrantini santi l'avevano avuta anche loro, poveracci, la paura l'ultima notte e non si erano sognati per niente di cantare e che il maggior pericolo che potesse capitare alle azioni grandi della storia era che gli uomini come fra Serafino cominciassero ad amarle[38].

Dans les descriptions des lieux, on peut bien apprécier la lectrice attentive des chroniques et des voyageurs, comme lorsque le capitaine Francesco Zurlo fait le voyage de Naples à Otrante :

> Quando sparirono le colline e le groppe ondulate dei monti, quando i villaggi cominciarono a bruciare sotto il sole della pianura sconfinata, era la Puglia : terra rossa, uliveti dalle foglie peste, raggrinzite, coperte di polvere bianca, lunghe pietraie, fatte da Dio appositamente per le cicale, i grilli, le grillotalpe, che vi stessero immobili al sole con le zampette aperte, fino a stordire di gridi la campagna[39].

36. *Ibid.*, Introduzione, p. 12.
37. *Ibid.*, p. 37.
38. *Ibid.*, p. 324.
39. *Ibid.*, p. 114. On pourrait citer ici, parmi les suggestions potentielles que Maria Corti n'ignorait sans doute pas, la chanson du roi Enzo, fils de Frédéric II, qui évoque avec nostalgie de sa prison bolognaise son enfance en Capitanate : « E vanne in Puglia piana, la magna Catapana, dove sta lo mio core notte e dia... » (Cesare Brandi, *Terre d'Italia*, Milano, Bompiani, [1991] 2006, p. 491).

Mais le plus souvent, par-delà le registre descriptif, les lieux sont plutôt perçus à travers la peau, les habitudes, la sensibilité de chacun des personnages qui les habitent et les incarnent. Aussi Idrusa se présente « en situation » :

> Andavo sí scalza, come tutte le mogli dei pescatori, ma a differenza delle altre annodavo con cura i capelli e li fermavo con cordelle di seta colorata, perché non mi lasciava mai la volontà di essere bella. Spesso, uscendo dalla porta grande, scendevo verso gli ulivi della Rocamatura, camminando come i ragazzini, quando vanno soli per la via, e presi dalle meraviglie del mondo, fanno lunghi giri inutili : a vedere gli ulivi declinanti verso il mare, alcuni di qua altri di là delle rocce, con pezzi di radice al sole, mi domandavo come gli uomini non ammattissero dalla voglia di vivere fra gli alberi. La cosa stravagante della Rocamatura erano le tonde colline di sabbia, da cui sortivano gigli bianchi con un lungo stelo grasso. Sprofondavo fino al ginocchio nella sabbia finché, arrivando alla Punta, mi sdraiavo con le mani dietro la nuca e restavo cosí magari un'ora, fissando un giglio che dondolava nell'aria, domandandogli : « Come si fa ad essere felici[40] ? »

Pour reprendre les mots d'Oreste Macrí[41], « Colangelo vede e costruisce la sua Otranto con parola-carne femminile » : « Otranto pareva deserta. Stetti a guardarla, pensai che era bella come una donna minuta e ben fatta, in cui uno trova tutte le bellezze : costruita di pietra bianca, porosa e robusta insieme[42]. » Maria Corti place la cathédrale au milieu de cette ville et près de cette mer chéries par les gens simples pour qui elles constituent l'unique horizon de toute une existence. C'est bien ce bâtiment qui représente le cœur d'Otrante, d'autant plus que l'auteur n'ignore pas que le colossal château actuel n'a été construit qu'après la reconquête de la ville. Par référence à ce qu'en fera Roberto Cotroneo, une génération plus tard, on remarquera que la cathédrale de *L'ora di tutti* n'a rien de bizarre, elle n'a de troublant que la terreur et la violence du massacre. De même, rien de bizarre ni d'inquiétant dans l'imposante mosaïque qui recouvre le sol de l'église : si, en introduisant l'histoire, l'auteur nous conduit dans la cathédrale et décrit les images les plus célèbres représentées sur le tapis de pierre, il faut attendre longtemps pour que la mosaïque apparaisse, en quatre lignes, sous les yeux simples et par les mots directs d'Idrusa, enfermée dans la cathédrale pendant le siège avec les autres femmes et les enfants :

> Per tredici giorni le porte della chiesa furono spalancate, sicché da esse e dai finestroni entrava la grande luce del sole di agosto, si poggiava sulle pietruzze

40. *Ibid.*, p. 165.
41. *Ibid.*, Prefazione di Oreste Macrí, p. IX.
42. *Ibid.*, p. 58.

> rosse, verdi, gialle, del pavimento, illuminava gli alberi dell'Eden, Adamo ed Eva, lo Scorpione, la Bilancia e si fermava al tocco fra la torre di Babele e l'Arca di Noé[43].

Un autre lieu emblématique – qui reviendra lui aussi chez Cotroneo – est la « torre saracena », vraisemblablement l'actuelle Torre del Serpe; c'est là que Colangelo et sa future femme Assunta se rencontrent secrètement et c'est là-même que ces gens du peuple « senza pensieri » sentent instinctivement l'arrivée de la tragédie qui va bientôt détruire leur paisible existence de gens sans histoire:

> « Qua stavano di guardia, no? » lei domandò una volta. « Sí, quando vedevano i saraceni, davano il segnale col fuoco e di torre in torre il segnale arrivava fino a Brindisi. »
> « E ora non vengono più? »
> « No, » dissi, « l'ultima volta che sono venuti è stato cinquant'anni fa: hanno fatto scorrerie ai casali e se ne sono andati. »
> « Com'è vecchia questa torre. Fa pensare agli spiriti. Di', Cola, non ci saranno per caso gli spiriti »
> Mi misi a ridere: « Ci sono io qua. » Forse per questo mi piaceva fare l'amore nella torre, perché Assunta, che era sempre tanto riservata e tranquilla, nella torre si eccitava per via degli spiriti[44] [...]

Les cinq mémoires individuelles construisent un récit polyphonique de la destruction de la ville. Si l'ordre de la narration est simple et direct, chacun des récits permet au lecteur de connaître par avance des aspects de la vie des autres narrateurs qui se retrouvent ici en position de « narré ». Ces voix, qui appartiennent à quatre morts et à un vivant interpellés de nos jours, mettent à distance le temps de l'histoire – le temps du discours étant constamment le passé – qu'elles ont elles-mêmes vécu et qu'elles connaissent donc déjà entièrement, « originando un registro lirico-memoriale[45] ». Les quatre premiers récits parcourent la même histoire, dans le même ordre au jour le jour, vue de quatre points de vue différents et qui à un moment précis croisent celui des autres (ce qui fait qu'ils sont à la fois des narrateurs homodiégétiques ou, plus exactement, autodiégétiques, et des personnages intradiégétiques);

43. *Ibid.*, p. 260.
44. *Ibid.*, p. 73.
45. Cf. Gabriella Palli Baroni, « Seduzione intellettuale e creatività: Maria Corti scrittore in cattedra », in « Studi (e testi) italiani. Semestrale del Dipartimento di italianistica e spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza" » (2002), 9, p. 274.

le cinquième récit se place après ces quatre histoires et en enregistre la triste conclusion.

L'ora di tutti fait d'Otrante un lieu-pont entre le passé et le présent, car les narrateurs sont à la fois les pêcheurs vivants en 1480 et les « morts qui parlent », contemporains de l'auteur et du lecteur, et c'est justement cela qui interdit de qualifier ce roman de réaliste[46]. Ainsi, si l'espace et les paysages sont réalistes, le temps est brouillé : les hommes et la ville d'aujourd'hui sont les fantômes d'une histoire, des « morts qui parlent » :

> « Buon vespro a signoria », e tornano a tacere, ad aspettare : un silenzio puro, che si espande all'intorno come la chiara luce dell'alba sul colle della Minerva, dietro la città. È da quel silenzio che affiorano le antiche voci e tremano al di dentro di una brillante giovinezza, che era la loro vita. Si ha l'impressione di aver scoperto un evento felice, ci si allontana dal molo pensando che quanto narrano le cronache non è lava impietrata, ma ancora calda in questo corno d'Italia, *sus la senestre corne d'Ytaile*, e che i pescatori d'oggi hanno solo dato il cambio, a metà del viaggio[47].

Maria Corti promeut Otrante de *topos* plus ou moins stéréotypé qu'elle était devenue dans la production hagiographique et dans le roman gothique au statut de paysage véritable, vision d'un lieu doté d'une profondeur, pour reprendre l'expression d'Émilie Séris[48]. Ainsi, l'histoire d'Otrante de *L'ora di tutti*, loin de se résumer à un nom, n'est plus l'aménagement d'un *topos* mais l'expression d'un sentiment[49]. L'histoire tragique de la cité adriatique est finalement « pétrifiée » et « incarnée » dans le paysage naturel, bâti et humain qui continuent de la porter : il s'agit d'une histoire « en pierre et en os ». Ce sentiment se traduit par un registre narratif qui est profondément tragique et épique : le petit peuple d'Otrante est protagoniste d'un drame héroïque dans ce qu'il a de fatal, violent, insensé. Le combat de la défense des fortifications

46. La note (néo)réaliste ne manque pourtant pas dans la production de Maria Corti et elle fait son apparition même dans l'introduction : « Viene sera, le ragazze siedono presso le palle [les projectiles lancés par les bombardes turques pendant le siège de 1480 – *N.d.A.*], stessi occhi, stessi capelli delle venditrici di cicoria, e da un uscio all'altro si danno la voce, parlano dell'innamorato che "fatica alla Svizzera" […] » (*op. cit.*, p. 10).

47. *Ibid.*, Introduzione, p. 14 ; docte et poétique, la citation de Brunetto Latini, dans le premier livre du Trésor, qui parle de la ville d'*Aceronte*.

48. E. Séris, « Du *topos* au paysage : les *Stances* et l'*Orphée* d'Ange Politien », in *Le Paysage dans la littérature italienne. De Dante à nos jours*, dir. G. Sangirardi, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, p. 42.

49. Jean-Pierre Ferrini, « La baie de Naples : nom, pays, paysage », in *Le Paysage dans la littérature italienne*, cit., p. 67.

ne cesse que pour faire place à un combat encore plus désespéré et plus juste, celui de la défense de ses idées, de la foi, de la liberté, décidée en dehors de toute rhétorique chevaleresque ou livresque, par des gens de silence et non de parole :

> Erano uomini antichi, che avevano del minerale. Quando c'era tempesta, per esempio, non davano in umori come gli altri, non imprecavano, guardavano il mare e pareva lo compatissero per il fatto che era agitato e voleva uscire dalla sua chiusa dimora[50].

Maria Corti reviendra sur Otrante à plusieurs reprises dans sa production narrative. Après *L'ora di tutti*, ce sera le tour de *La signora di Otranto* (1979), puis *Il canto delle sirene* (1989) et, enfin, *Otranto allo specchio* (1990) :

> Anche l'Abbazia di Càsole scomparve : poche colonne biancastre, un puteale, alcuni fregi sopravanzano solitari sotto il sole ardentissimo del Salento ; scomparsi i rotoli di papiro, tante pergamene e sigilli [...] Idee di tale genere non nascono in un posto qualunque : questa maturò nell'Abbazia di San Nicola di Càsole, un miglio e mezzo a sud di Otranto, dove alte finestre davano sulla terra otrantina e la notte sotto un puro blu si percepiva l'universo : là vivevano spiriti dediti alle perplessità filosofiche come l'archimandrita Niceta, monaci basiliani italo-greci dalla dottrina profonda che sfogliavano in silenzio le pergamene[51].

C'est elle, sans aucun doute, qui fait d'Otrante un haut-lieu de la littérature italienne contemporaine et c'est bien à elle que penseront par la suite les auteurs qui se pencheront sur les faits de 1480.

Roberto Cotroneo : à Otrante, le temps s'est arrêté

Les lieux et les faits qui nous occupent sont transfigurés par le regard intérieur de la protagoniste du roman de Roberto Cotroneo, qui en fait pour la première fois un lieu onirique[52]. La restauratrice néerlandaise qui travaille à restituer la mosaïque à sa splendeur matérielle tombe ainsi prisonnière des énigmes que l'ouvrage recèle et dont elle se découvre protagoniste et non simple spectatrice. En acceptant de franchir le seuil rassurant du rationnel, elle vient accomplir le destin et libérer enfin ces morts qui n'ont jamais pu reposer en paix : « Velli ti aspettavamo in tanti, qui : perché tutto si placasse, perché tutto tornasse come

50. M. Corti, *op. cit.*, p. 38.
51. M. Corti, *Otranto allo Specchio*, Milano, Scheiwiller, 1995.
52. R. Cotroneo, *Otranto*, Milano, Mondadori, 1997.

deve essere[53]. » Autant *L'ora di tutti* de Corti est construit sur une polyphonie à cinq voix, chacune desquelles est distincte des autres, autant l'histoire racontée par Cotroneo est une savante symphonie qui se joue dans une « certaine » ville d'Otrante… mais laquelle ? En effet, les dates et le déroulement des événements se confondent, que ce soit dans l'esprit dérangé de la protagoniste ou dans celui des habitants qu'elle croise ou encore dans celui du lecteur qui essaie désespérément de recomposer l'histoire dans un ordre rationnel. De même, les personnages se lisent à plusieurs niveaux, chacun a son double, parfois même son « triple » dans un autre univers. Dans ce contexte, chaque mot et chaque bruit sont des échos dont les vibrations empêchent de définir la source première. Otrante – et, comme on le verra, surtout la mosaïque de la cathédrale – se présentent comme des labyrinthes où la lucidité se perd dans un brouillard épais.

Deux narrateurs s'alternent se partageant en quantité inégale la prise de parole. La restauratrice néerlandaise, Helena/Velli, qui vient en quelque sorte accomplir le Destin et son propre destin, et une voix mystérieuse, dont l'identité sort de l'ombre par petits morceaux sans jamais se livrer toute entière, à chacune de ses brèves interventions, toujours placées entre parenthèses, qui forment autant de petits chapitres d'une page. La première traverse de nombreuses péripéties – réelles ou imaginaires ? – se découvrant une sorte de capacité médiumnique. Elle-même donne une clef de son expérience, quand elle marche dans les ruelles d'Otrante, « quasi fossi un'altra Gradiva in questa Pompei piena di vita apparente[54] ». Le deuxième, en revanche, vient en position de contrepoint : c'est un narrateur homodiégétique et omniscient, qui a déjà vécu son expérience et attend depuis toujours le retour de Velli pour pouvoir l'accomplir. Velli arrive à Otrante au cours d'un voyage initiatique à la recherche de la lumière : « Ieri notte ho sognato mio padre che abbracciava e diceva : parti, e torna soltanto quando saprai riconoscere la luce che dà vita alle ombre[55]. » Ici, elle découvre que la lumière (ou son absence) est le milieu qui permet aux personnages de respirer, qui les fait vivre et mourir :

53. R. Cotroneo, *op. cit.*, p. 126.
54. *Ibid.*, p. 13. La référence au roman de Wilhelm Jensen *Gradiva* (1903) paraît fournir une idée du sillon dans lequel Cotroneo sème : Velli vit, en effet, une expérience psychanalytique et le récit ne sert, d'un certain point de vue, que de longue séance d'analyse, pour elle et pour les « morts qui n'ont pu mourir » et qui hantent les rues d'Otrante.
55. *Ibid.*, p. 19.

> Quando arrivai a Otranto credevo di sapere cosa fosse un'ombra [...]. Dopo pochi giorni che ero arrivata in città, passando da porta Alfonsina, d'un tratto ho notato una linea retta e tagliente: di qua cecità, cecità imposta dalla forza del sole, di là, subito, immediatamente, come se lo spazio fosse un attributo del tempo, buio, buio, e ancora buio. E io a voler stare sulla linea di mezzo, per capire cosa si prova[56].

Et c'est justement dans cette lumière aveuglante qu'agissent les « demoni meridiani ». Ces fantômes sont en réalité les vrais habitants des lieux, les vrais protagonistes de l'histoire, comme elle l'a senti d'instinct et comme elle le dit dès sa première phrase :

> Avrei detto che ormai conoscevo quell'ora meridiana in cui i démoni scelgono di rivelarsi. [...] ma nell'ora meridiana, che è l'ora più temibile per abbandonarsi al sonno. Non avrei voluto, pensavo che fosse pericoloso prendere sonno quando arriva l'ora che privilegia le apparizioni. Prendere sonno quando si è privi di ombra e dunque di anima [...]. Vi dissi che il mezzogiorno è l'ora che permette ai vivi di accedere all'altro mondo[57].

Ce sont des vivants dont chacun porte en lui un mort, ou plutôt tous les vivants sont des « morts » dans cette ville. Velli sent intimement que tous ces personnages sont des fantômes, ils la regardent de leurs yeux éteints et profonds, où elle voit passer des images de saccage et de haine :

> Velli, quel mosaico era pieno di uomini, e di donne. Gli occhi delle persone raffigurate nel tuo mosaico parevano gli occhi di quella donna che sembrava non vedermi neppure più; accecata dallo stupore e dalla sorpresa di morire così, senza un urlo, senza la paura, ma in un attimo soltanto, come un errore del destino. Vidi il mosaico sporco, pieno di polvere [...]. Avevo paura, e non potevo confessarlo a nessuno: perché ebbi la sensazione che qualcuno mi guardasse. Meglio: che qualcuno mi fissasse mentre vedevo quel corpo affievolirsi, come se la morte sapesse renderlo più piccolo e più esile di quanto fosse in vita. Non osai voltarmi e guardare chi mi stava alle spalle, immobile. [...] Cominciai ad aggirarmi per le strade e per i vicoli in cerca di uno sguardo che avrei subito riconosciuto: lo sguardo di chi, vedendomi, avrebbe mostrato paura, o stupore, o ancora odio profondo, ma certo sapevo che se avessi rivisto quell'uomo e donna che immobile seguì il percorso mortale della mia lama, lo avrei riconosciuto[58].

56. *Ibid.*, p. 15-16.
57. *Ibid.*, p. 11 et 17.
58. *Ibid.*, p. 124.

Si Cotroneo prend le plus souvent le parti de créer des personnages de pure fiction, néanmoins, la « force de la tradition » frappe également dans *Otranto*. C'est ainsi que l'un des personnages clef du roman est un certain Giovanni Leondario[59] et que la mystérieuse voix qui s'exprime entre parenthèses appartient à son père. Or, le « maggiore » d'Otrante, Michele Leondari est connu pour avoir effectivement participé à la défense de la ville[60].

Enfin, Cotroneo se montre l'enfant de son temps par sa plus grande attention au *grecanico* (ou *griko*), le dialecte salentin d'origine grecque médiévale, dont la résurgence est un phénomène plutôt récent et qui est absent de *L'ora di tutti*. Dès la troisième page, la néerlandaise parle cette langue, qu'elle ne comprend pas, mais qui joue un rôle dans la révélation des mystères d'Otrante : « *Vasilicò platìfidda, ma ta saranta fidda. Sarante s'agàpisane 'vo irta ce s'epira.* O basilico dalle foglie larghe, con le quaranta foglie. Quaranta ti amarono io venni e ti presi[61]... » Au registre épique et dramatique de *L'ora di tutti*, l'*Otranto* de Cotroneo oppose un registre lyrique et fantastique. Tout y contribue : le vocabulaire de l'inquiétude, de la peur, de la confusion mentale, de la folie, les fréquentes ruptures syntaxiques ; les lieux ne sont jamais évoqués dans un souci « naturaliste », mais ils sont des lieux de l'âme ayant une valeur hautement symbolique[62] : autant le Salento et sa lumière violente, qui aveugle et rend fou, que la Hollande, avec ses pastels, sa nature morne, sa douceur mélancolique. Si, quand elle vivait encore aux Pays-Bas, Velli pouvait se faire une idée anodine de ces paysages en lisant pour la première fois la notice courte et banale du guide du Touring Club Italiano de 1937 portant sur Otrante[63], sa perception change radicalement une fois sur place :

59. Giovanni Leondario est effectivement connu parmi les rescapés du massacre d'Otrante. Il est l'un des témoins présents dans Nicola De Donno, *Historia dei martiri. L'Informo otrantino del 1539*, Milano, Scheiwiller, 1996. Cotroneo insère une ample citation d'un document - qu'il présente comme un témoignage rendu en Hollande par le vieux Giovanni Leondario à un Antonio Lazaretta qui est venu le recueillir expressément d'Italie (*op. cit.*, p. 71-73). Il est intéressant de rappeler qu'en 1539, commence le procès pour la canonisation et que ces témoignages peuvent donc, logiquement, rentrer dans les procédés de collecte des informations nécessaires à l'instruction.
60. Il est cité dans la lettre du moine Hilarion déjà mentionnée et il est présent dans *L'ora di tutti* di M. Corti.
61. R. Cotroneo, *op. cit.*, p. 13.
62. Et ce, bien que la connaissance qu'a Cotroneo des lieux actuels soit parfaite, comme en témoigne, parmi d'autres exemples, la description des « pastori tedeschi, cani da gregge, bastardini cresciuti in campagna » autour de la *masseria* qui occupe aujourd'hui les vestiges du monastère de Càsole, près de la ville (*ibid.*, p. 94).
63. *Ibid.*, p. 185.

> « C'è una vecchia strada che dalla città arriva alla masseria dell'Orte. E poi ci si può spingere fino alla torre » mi aveva detto Akmed. « Da lì sembra che siano fuggiti quei pochi che riuscirono a sottrarsi alla furia dei turchi. Per quella strada si incontrano talvolta persone che nessuno ha mai visto, e se avvicinati non parlano[64]. »

La cathédrale est située au milieu de ces rues étroites et mystérieuses, comme dans *L'ora di tutti*, mais l'analogie s'arrête là, car la cathédrale de Cotroneo est un lieu étrange. En effet, c'est ici que la restauratrice travaille au sein d'une équipe chargée de restaurer l'immense mosaïque qui en recouvre le sol. Or, si l'auteur paraît plus détaché des sources et de la reconstitution des faits historiques par rapport à Maria Corti, il s'est, en revanche, abondamment nourri de la foisonnante littérature sur la mosaïque publiée depuis les années Soixante[65]. Dans le récit, les représentations de la mosaïque font l'objet, d'abord, de plusieurs descriptions issues de la vulgate scientifique et touristique :

> La mano d'opera del mosaico è normanna. Probabilmente arrivava dalla Sicilia. Prete Pantaleone deve aver accolto i consigli di alcuni di loro. Senza neppure accorgersene, si è trovato temi e figure che neppure conosceva ; ma in quel tappeto di preghiera fatto a mosaico, a uso di credenti analfabeti, ci stava tutto, anche storie di cui fino a quel momento nessuno aveva ancora sentito parlare. Re Artù. Nessuno sapeva di re Artù in tutta Europa. La tradizione dice che di lui non si parla fino all'inizio del dodicesimo secolo. Ma qui, in questo estremo luogo, che fu terra di mezzo tra Roma e Bisanzio, quel piccolo re si mostra per la prima volta : e nel 1165. Questo è certamente uno degli enigmi del mosaico[66].

Bien au-delà de ces constats descriptifs, la mosaïque se présente au fil des pages comme le lieu de la communication entre les morts vivants d'Otrante et la protagoniste, qui se découvre d'étranges capacités médiumniques. Loin de s'établir dans la sérénité, cette communication fausse la focalisation spatiale et temporelle si bien que la mosaïque se configure comme une « porte » ouvrant sur une autre dimension, un autre univers :

> E il mosaico mi avrebbe aperto le porte segrete della città, a patto che restituissi ai suoi fantasmi la bellezza di quel disegno. Ancora non sapevo quante persone mi sarebbero apparse, così dal nulla, eppure in carne e ossa, per raccontarmi cose di cui nessuno poteva sapere ; e questo avveniva man mano che siste-

64. *Ibid.*, p. 86.

65. Les études fondamentales sur la mosaïque d'Otrante ont été menées par Chiara Settis Frugoni (« Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto : modelli culturali e scelte iconografiche », in « Bollettino dell'istituto Storico Italiano del Medioevo », 1968), Walter Haug (*Das Mosaik von Otranto*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 1977) et Carl Arnold Willemsen (*L'enigma di Otranto*, Galatina, Congedo, 1980).

66. *Ibid.*, p. 59.

> mavo il suo disegno. Chi erano? Fantasmi, dèmoni meridiani? Oppure uomini comuni, legati da un tacito sapere che proveniva da lontano, tramandato per pochi e segreto[67].

> [...] Perché ogni tassello di quel mosaico ha un suo gemello fuori dal portale della Cattedrale, come fosse un gioco di corrispondenze[68].

Elle comprend ainsi que le tapis de pierre résume l'histoire de l'humanité dont elle fournit une ou plusieurs clefs de lecture :

> Terribile questo mosaico che inizia con il peccato, con il peccato di orgoglio. Con la torre di Babele e Alessandro il Grande, seduto tra due grifoni, colpevole di aver osato troppo. [...] Subito dopo si vede la preparazione dell'arca di Noè e il diluvio. E gli uomini vengono inghiottiti dai pesci. [...] Sto seguendo l'unico ordine possibile, ma so che lo sto facendo per paura: la paura di leggerlo al contrario, la paura di essere qui, in questa chiesa che sembra una fortezza di Dio[69].

La mosaïque raconte aussi l'histoire d'Otrante, et son triste destin y est contenu dès sa création ; il s'agit donc d'une prophétie :

> « Velli, i turchi non distrussero il mosaico. Anche dopo che la cattedrale divenne moschea. Perché nel mosaico è scritto che sarebbero arrivati. E loro soltanto sapevano leggerlo[70]. »
> Cosa significa nel mosaico di Otranto quel *Rex Arturus* che cavalca il caprone? Le credenze popolari dicono che re Artù guidava la schiera delle anime vaganti. E se c'è un luogo pieno di anime che vagano questo è Otranto: il re delle anime vaganti doveva guidare anche me, tutti noi[71].

Et, enfin, c'est encore par la mosaïque que Velli – au moment culminant de la narration, là où le *pathos* atteint son apogée et se déchire le voile du mystère – comprendra enfin sa propre histoire, dont plusieurs questions restaient jusque-là suspendues :

> Ci sono dei momenti in cui la ragione è solo un approdo senza cibo, senza ombra, senza acqua da bere: un miraggio di salvezza e niente più. Avevo deciso che i due mosaici si dovevano leggere assieme. Solo così trovava un senso quel destino che mi aveva portato fino a questa città affacciata sull'Oriente [...]. E comincia a pensare al mio destino, e al destino di questa città: dopo la rivelazione del mosaico della Cattedrale si sarebbe composto finalmente il mosaico della mia vita. Ancora più enigmatico delle figure di prete Pantaleone[72].

67. *Ibid.*, p. 27.
68. *Ibid.*, p. 32.
69. *Ibid.*, p. 134-135.
70. *Ibid.*, p. 61.
71. *Ibid.*, p. 202.
72. *Ibid.*, p. 128, 144.

Compliqué, déroutant, le temps de ce roman donne le vertige. Le lecteur, s'identifiant à l'esprit brouillé de la protagoniste, doit faire un travail continu de reconstitution, de remise en ordre du réel, pour réunir les fils dispersés des diverses narrations. La restauratrice semble être entraînée dans une existence parallèle, dans un monde étrange, entre hallucination et confusion, où se mêlent son enfance en Hollande, les souvenirs de ce qu'on lui a raconté sur la Terre d'Otrante, sa vie actuelle et les étranges visions et dialogues qu'elles vit en même temps et dont elle ne sait pas à quelle époque ils se situent:

> Ancora oggi sento che queste strade lastricate sono bagnate dal sudore di quelli che si aggrapparono alla vita. Contro ogni buon senso[73].

> Per quanto tempo si sarà potuto vedere quel sangue sui muri delle case, sui gradini di questi vicoli stretti? Chi avrà cancellato quell'orrore? Per più di un anno i turchi tennero Otranto, e da lì partirono per altre spedizioni. Per un anno la leggenda vuole che i corpi dei martiri, ma solo quelli, rimanessero intatti, all'aria al sole e al vento. Gli altri furono gettati in mare. Ma se arrivi a Otranto senza sapere nulla, capisci che i dèmoni ti sfiorano mentre cammini, e gli idruntini non si sentono troppo sicuri. Forse è per questo che qui le leggende sui fantasmi fioriscono meglio che altrove. Se i dèmoni esistono, questo è un luogo popolato dallo scempio di migliaia di persone[74].

Pour compliquer ultérieurement la focalisation temporelle, le deuxième narrateur vient livrer son récit, ce qui bouscule ultérieurement le lecteur, qui doit apprendre à changer de temps et de perspective à la fois: la notion bakhtinienne de chronotope fondant les « indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » s'en trouve complètement bouleversée[75]. La solution de cette tension vient de l'acceptation d'une évidence, que les yeux des touristes ne savent pas voir: le temps s'est arrêté à Otrante. Et la protagoniste en prend conscience assez rapidement:

> No, non c'è il tempo in queste righe, e dopotutto non c'è il tempo neppure a Otranto. Dal 12 agosto 1480 tutto è fermo. [...] Quanto silenzio doveva esserci per questi vicoli stretti, a gradini, che paiono giravolte? E ti sembra non vogliano finire mai: quasi lo spazio possa dilatarsi restringendo le viuzze, formando budelli tortuosi che portano sempre dalla stessa parte; perché Otranto è piccola, ancora più piccola di quanto si possa immaginare. Ma se cominci a camminare ti sembra che ogni stradina prenda diversi aspetti, non dico che

73. *Ibid.*, p. 35.
74. *Ibid.*, p. 27.
75. Cf. Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 35-36.

> cambia, ma hai uno straniamento, come se fosse un prodigio che si verifica per motivi incomprensibili : non è mai sempre uguale il tuo tragitto, perché è la luce a cambiare le forme, e la tua immaginazione[76].

Ainsi, Roberto Cotroneo transforme Otrante en *locus suspectus*[77] en utilisant les énigmes de la mosaïque, comme Umberto Eco le fait avec le portail de l'église abbatiale ou surtout avec les enluminures qu'Adso admire dans la bibliothèque du *Nom de la Rose*, sans la rassurante présence de frère Guillaume. Son roman suit le principe de construction de la mosaïque : chaque séquence est une tesselle, si bien que le lecteur doit faire un effort de mise à distance pour en saisir le sens et le parcours. Finalement, la mosaïque d'Otrante, dans ce roman, correspond à toutes les nuances que l'adjectif « bizarre » recèle, en ce qu'elle est « diversement colorée », qu'elle prophétise une colère et en témoigne, et qu'enfin, elle inquiéte[78].

Conclusion

En définitive, comment et pourquoi la littérature s'est-elle emparée d'une expérience historique traumatisante, certes, mais somme toute banale et non exclusive ? Le siège d'Otrante est l'un de ces faits qui se sont gravés dans la mémoire collective, au carrefour entre histoire, propagande et fiction. C'est pourquoi il constitue un excellent terrain de réflexion sur les relations entre récit littéraire et récit historique et sur la façon dont l'un et l'autre mode narratif racontent les histoires et l'histoire.

Au fil de cette étude, on a pu parcourir les étapes marquant la carrière narrative de ce lieu entre 1480 et nos jours. Dans un premier temps un épisode de guerre parmi d'autres a été promu à un rang emblématique et qui, avec d'opportunes manipulations, a acquis un statut légendaire, voire de « légende sacrée », développée par une ample littérature hagiographique. Au XVIII^e^ siècle, ce culte fut à l'origine de l'association étroite du nom de la ville au souvenir de la violence et de la cruauté. Enfin, au XX^e^ siècle, l'historiographie s'emploie à construire un récit plus objectif des événements, alors que la fic-

76. *Ibid.*, p. 40-41.
77. Cf. Stefano Lazzarin, « Locus horridus, locus suspectus : *le paysage dans la littérature fantastique italienne du XX^e^ siècle* », in *Le Paysage dans la littérature italienne…*, cit., p. 156-157.
78. Cf., par exemple, *Dictionnaire culturel en langue française*, dir. A. Rey, Paris, Robert, 2005, s.v.

tion se saisit d'un Otrante qui est à la fois bien plus vrai, bien plus vivant que celui de Walpole et de Voltaire, bien plus vécu et ressenti par les auteurs. C'est, en effet, au cours du dernier après-guerre, une fois le discours finalement délivré du carcan idéologique et épidictique, qu'historiens et romanciers ont été animés par une même faim de raconter « leur » histoire. Aussi, l'histoire et la littérature ont-elles pu, finalement, exercer leur fonction révélatrice, chacune d'entre elles élaborant ses propres récits, chaque auteur livrant sa perception de ces paysages et de ces histoires[79].

Cette double action a contribué à l'éclatement de la « bulle » topique et emblématique qui enfermait l'histoire et la perception de ces lieux, ce qui a libéré l'imaginaire italien et européen sur la Terre d'Otrante, fondant la fascination actuelle pour ce Salento dont la mode touristique, qui a frappé l'Italie, comme une pandémie, depuis les années Quatre-vingt-dix, est l'aspect le plus banal et pourtant le plus symptomatique. C'est ainsi qu'en même temps que la restauration de la mosaïque et celle du centre ancien d'Otrante — réalisées par Renzo Piano, en 1979 — ressuscitaient le théâtre de cette fascinante représentation, ce même paysage historique a pu se singulariser et révéler sa véritable identité de lieu étrange, voire magique, propice aux rencontres initiatiques. Car à Otrante, le temps s'est arrêté, et on y croise des regards de spectres; dont les cris résonnent encore dans ses ruelles étroites. Certains auteurs, qui les ont croisés et entendus, ont su mettre en récit ces rencontres singulières, caractérisant ainsi l'inquiétante nature d'entre-deux-mondes et d'entre-deux-temps de ce lieu.

79. L'homme est l'animal fabulateur par excellence, il pense et il se pense en récit. Séparés depuis un temps relativement court, le récit historique et le récit littéraire n'en continuent pas moins de croiser leurs fils dans un écheveau complexe et fécond. De la sorte, le souvenir d'un traumatisme historique a été intégré à la mémoire collective européenne: d'abord déformé par des récits pseudo-historiques, puis dissout dans une vague et générique valeur paradigmatique, transfiguré, enfin, par des récits fictionnels qui ont engendré une perception et un imaginaire nouveaux, aptes à enrichir et renouveler le récit des faits. En effet, parce qu'ils catalysent les mémoires collectives et les univers symboliques des hommes, les lieux ne sont pas uniquement des concepts relatifs à la dimension physique, mais ils ont bien plus trait aux représentations et à la perception. Or, quand il s'agit de dresser une histoire des représentations, la nécessité d'un regard croisé entre paradigme historique et paradigme littéraire devient évidente: la narration fictionnelle peut être une forme de mise à distance par rapport à des faits réels et, en cela, elle dépend de la perception individuelle et sociale de ces mêmes faits; le récit historique, quant à lui, précisément en tant que récit, dépend étroitement des paradigmes littéraires d'une époque et d'une culture donnée, avec lesquels il est dans un rapport de constante contamination.