

La Pénélope métissée de Luigi Malerba

Judith Obert

► **To cite this version:**

Judith Obert. La Pénélope métissée de Luigi Malerba. Cahiers d'Etudes Romanes, Centre aixois d'études romanes, 2013, Mythes sans limites, 1 (27), pp.63-79. hal-01164203

HAL Id: hal-01164203

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01164203>

Submitted on 2 Mar 2016

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.

Judith Obert

La Pénélope métissée de Luigi Malerba

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Judith Obert, « La Pénélope métissée de Luigi Malerba », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 27 | 2013, mis en ligne le 25 juin 2014, consulté le 03 septembre 2014. URL : <http://etudesromanes.revues.org/4023>

Éditeur : Centre aixois d'études romanes

<http://etudesromanes.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://etudesromanes.revues.org/4023>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© Cahiers d'études romanes

La Pénélope métissée de Luigi Malerba

Judith OBERT

Aix Marseille Université, CAER

Résumé

Dans *Itaca per sempre*, Luigi Malerba réécrit la partie finale de l'*Odyssée* pour présenter à partir d'un point de vue autre les épisodes du retour d'Ulysse et de la Reconnaissance. Dans son roman où deux voix narratives se croisent (celle de Pénélope et celle d'Ulysse), Malerba donne une place de choix à Pénélope et, d'une certaine façon, la réhabilite en lui conférant le rôle d'une Parque rusée qui décide du sort de son infidèle époux. L'auteur ne se contente pas de proposer une variation du poème homérique, il entend essentiellement creuser, à travers ce bref roman, deux thématiques qui parcourent l'ensemble de son œuvre : la création littéraire et la création identitaire.

On peut considérer la réécriture comme le produit d'une lecture intuitive profonde qui nous permet d'aller au-delà du texte et de produire nos pensées. La réécriture est ainsi une lecture seconde qui produit la nouveauté et implique la répétition : « On ne peut varier sans se répéter, ni répéter sans varier »¹. La réécriture peut également naître du souhait d'améliorer un texte premier pour interroger son époque et sa réalité.

Qu'en est-il de la réécriture du mythe ? La dyade mythe-réécriture est-elle incongrue, voire monstrueuse comme le laisse penser Maurice Domino² ? De fait, peut-on réécrire le mythe qui est apparu dans les socié-

¹ Gérard GENETTE, *L'autre du même*, in *Répétition et variation*, « Corps Écrit », n° 15, Paris, 1985, p. 11.

² Maurice DOMINO, *La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture*, « Semen », n° 3, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1987, p. 14.

tés sans écriture ? Les mythes ont une origine orale, se sont transmis en dehors de tout support matériel et ont eux-mêmes varié ; dès lors qu'ils furent écrits, doivent-ils être considérés comme une *écriture* ou une *réécriture* de l'oral ?³ La littérature elle-même peut être perçue comme une perpétuelle réécriture puisqu'ayant été composée d'une multiplicité de sources et d'instances, le texte écrit est déjà réécriture⁴ ; la réécriture d'un texte littéraire semble donc une tautologie.

Ainsi si le mythe peut être considéré comme une forme de réécriture mais aussi comme une forme de littérature conçue naturellement comme réécriture, la dyade mythe-réécriture perd de son incongruité et de sa monstruosité. Si l'on admet que *réécriture* peut se dire dès lors qu'un premier texte écrit n'est pas assignable, alors le binôme mythe-réécriture est envisageable.

Dans son roman *Itaca per sempre*⁵, Luigi Malerba (1927-2008) propose sa relecture profonde de l'*Odyssée*⁶, il répète et varie le poème homérique, tente d'améliorer le texte source, sans le corriger, afin de raconter les non-dits du texte, d'interroger son époque, de redimensionner les éléments d'universalité du mythe, tout en précisant que « trov[a] de-

³ *Ibidem*, p. 16 : « Il y a bien eu gestion d'un texte antérieur qui a eu pour effet le passage de l'oral à l'écriture, on a copié le texte oral : l'a-t-on écrit, ou réécrit ? ».

⁴ *Ibidem* : « le texte écrit ne surgit pas brusquement, sur un fond indifférencié ou vide, création "ex nihilo", derrière lui des "formations discursives" (Michel Foucault) ont déjà constitué tout un réseau où s'entremêlent de multiples codes linguistiques, rituels, familiaux. L'écriture répète ces formations discursives qui lui donnent un ou des pré-textes ou un contexte, des textes antérieurs à gérer : "tout texte est un texte double, deux mains, deux regards, deux écoutes, ensemble à la fois et séparément" (Jacques Derrida) ».

⁵ Luigi MALERBA, *Itaca per sempre*, Milano, Mondadori, 1997 (*Ithaque pour toujours* : le roman n'a pas été traduit en français ; nous traduirons toutes les citations). La même année, deux autres ouvrages autour de l'*Odyssée* sont publiés : Luciano De Crescenzo, *Nessuno. L'Odisea raccontata ai lettori d'oggi*, Milano, Mondadori, 1997 et Antonio Spinosa, *Ulisse*, Milano, Piemme, 1997.

⁶ Maria Raffaella CORNACCHIA souligne dans sa thèse l'engouement, jamais démenti, pour la réécriture de *L'Odyssée* en prenant comme objet de recherche le personnage de Pénélope : « Di qui la costante tentazione in arte e letteratura, [...] di "rifare" l'*Odisea*, reinterpreteandone la psicologia dei personaggi in chiave moderna, soprattutto nel tentativo di colmare i "vuoti evocativi" e attribuire loro la nostra complessità spirituale, così come i nostri dubbi e le nostre contraddizioni », in *La traccia del modello : ricezione della figura di Penelope nella letteratura contemporanea*, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2007, sous la direction de Gualtiero CALBOLI, p. 8 (« De là naît la tentation constante, en art et en littérature [...], de "refaire" l'*Odyssée*, en réinterprétant la psychologie des personnages avec des critères modernes, pour tenter de combler les "vides évocatifs" et leur attribuer notre complexité spirituelle comme nos doutes et nos contradictions »).

testabili le modernizzazioni delle opere antiche »⁷. De fait, Malerba n'entend pas moderniser platement le monument qu'est l'*Odyssée* mais lui apporter, d'une certaine façon, un supplément d'âme et le resituer par rapport à son siècle, ce qui confirme une des fonctions de la réécriture des mythes : « Le texte littéraire, s'il est en rapport avec le mythe, si massivement il est réécriture des mythes anciens, est aussi en rapport avec les mythes de notre temps, avec la parole sociale »⁸. Comme dans chacune de ses œuvres, prévient-il⁹, on trouvera une théorie et un rapport dialectique avec la réalité.

Réécrire un classique – et quel classique ! – peut paraître très étrange pour cet auteur dont les premières œuvres déstructuraient allègrement le genre romanesque, voulaient faire exploser langue et structure et s'appuyaient sur le rêve et l'absurde en créant des univers fantastiques. Dévergondier la littérature mais aussi scruter la réalité et la critiquer, telles étaient ses ambitions. Même s'il s'est approché du *Gruppo 63* et de la néo-avant-garde dans son ensemble, Malerba a toujours fait cavalier seul et n'a jamais apprécié d'être confiné dans un mouvement, un genre¹⁰. En

⁷ In Paolo MAURI, *L'Odissea di Luigi Malerba*, in « la Repubblica », 20 marzo 1997, p. 36. « Je trouve que les œuvres antiques modernisées sont détestables ».

⁸ Maurice DOMINO, *op. cit.*, p. 19.

⁹ Voir Rocco CAPOZZI, *Incontro con Malerba*, « Rivista di studi italiani », XXVIII, n° 1, Toronto, 2000, pp. 145-155.

¹⁰ À côté de ces textes expérimentaux, on trouve aussi des textes ancrés dans l'histoire (passée ou récente) comme *Il fuoco greco*, *Le maschere* ou *Il pianeta azzurro*. Rocco CAPOZZI, *Luigi Malerba*. Itaca per sempre, in « Rivista di studi italiani », XV, n° 2, Toronto, 1997, pp. 217-218 : « Con i romanzi come *Il pianeta azzurro* (1986), *Il fuoco greco* (1990) e *Le maschere* (1995) i lettori di Malerba hanno spesso apprezzato la narrativa di un autore che fonde con grande maestria storia, finzione e realtà seguendo dei concetti – chiamiamoli pure postmoderni, per non confonderli con le tecniche del romanzo storico ottocentesco – per cui nella Storia (e nei miti) si riconoscono storie ed elementi provenienti dalla letteratura e da altri media più popolari quali la TV e il cinema. Per meglio intenderci, mi riferisco pure a tecniche di strumentalizzazione della Storia in un'opera narrativa. Più specificamente parlo di alcuni concetti che troviamo teorizzati innanzitutto dai critici Hayden White e Brian McHale nelle loro analisi di *metahistory* e *metahistorical fictions* in rapporto a delle narrative in cui Storia, metastoria, miti, leggende, letteratura, e *fictions* si complementano a vicenda. » (« Avec des romans comme *La planète bleue* (1986), *Le feu grégeois* (1990) et *Les masques* (1995), les lecteurs de Malerba ont souvent apprécié l'écriture d'un auteur qui mêle avec brio Histoire, fiction et réalité en suivant des concepts – appelons-les postmodernes pour ne pas les confondre avec les techniques du roman historique du XIX^e siècle – grâce auxquels on reconnaît dans l'Histoire (et dans les mythes) des histoires et des éléments qui proviennent de la littérature et d'autres médias plus populaires comme la télévision et le cinéma. Pour être clair, je fais référence aux techniques d'instrumentalisation de l'Histoire dans une œuvre narrative. Je parle plus particulièrement de certains concepts qui sont théorisés en premier lieu par les critiques Hayden White et Brian McHale dans leur analyse de *metahistory* et *metahistorical fictions* en lien avec des textes narratifs où Histoire, métahistoire, mythes, légendes, littérature et *fictions* se complètent »).

se plongeant dans l'*Odyssée*, il la revisite mais ne la démonte pas comme on aurait pu s'y attendre. La langue est ciselée, la patine classique, la structure est apparemment simple : il suit l'original en le condensant, reprend de nombreux éléments, reste fidèle aux faits, aux manières d'être, de penser et de s'exprimer. Ce n'est pas l'objet littéraire qu'il veut déstructurer, il veut retrouver certains éléments cachés, faire prendre une nouvelle direction au mythe qu'il entend ouvrir, potentiellement.

Dans son roman, Malerba ne prend en compte ni les aventures d'Ulysse ni celles de Télémaque pour se concentrer sur le moment clé du retour d'Ulysse (chapitre 13 de l'*Odyssée*), celui de la reconnaissance (chapitre 23) et surtout sur la figure de Pénélope dont il fera le cœur du roman. Une Pénélope plus rusée que son mari et qui use la mêtis à des fins particulières¹¹.

Si Malerba choisit de réécrire une partie de l'*Odyssée*, c'est d'une part pour croiser le plaisir d'une relecture d'un classique avec le goût de la variation mais aussi pour donner une nouvelle dimension au personnage de Pénélope, la sage et fidèle épouse qu'il veut rendre moins passive, pour créer une nouvelle voie/voix en donnant la parole aux deux personnages (Pénélope et Ulysse qui sont les deux narrateurs) et enfin pour réfléchir et inciter à réfléchir sur le rapport entre fiction et réalité, vérité et mensonge, vie et écriture et enfin sur la notion d'identité. Autrement dit, sa Pénélope métissée qui tient entre ses doigts le destin de son Ulysse vagabond, est l'occasion pour Malerba de revisiter, depuis un point de vue autre, à travers la reprise d'un texte éternel, des obsessions personnelles. La Pénélope qui remet en cause l'identité d'Ulysse permet à Malerba d'approfondir les réflexions qui sous-tendent toute son œuvre.

L'hypothèse de départ de Malerba est simple : Pénélope reconnaît immédiatement Ulysse et décide de ne rien dévoiler face à la méfiance dont son mari fait preuve. Ce seul élément plie la dernière partie de l'*Odyssée* et la mène dans une direction nouvelle, même si la fin du roman respecte, en apparence, celle du poème d'Homère. Malerba n'est pas le premier à avoir eu l'intuition de l'intuition féminine¹² et de nombreux

¹¹ Malerba fait commencer son récit au chapitre 13 de l'*Odyssée* lorsqu'Ulysse arrive à Ithaque qu'il ne reconnaît pas, et il reste fidèle à la trame jusqu'au chapitre final (chapitre 24). Il condense donc en 180 pages la troisième partie de l'*Odyssée*.

¹² Voir Philip W. HARSH, *Penelope and Odyssey XIX*, « AJPh », LXXI, 1950, pp. 1-21 et Nancy FELSON-RUBIN, *Regarding Penelope. From characters to poetics*, Princeton, University of Oklahoma Press, 1994.

romanciers ou poètes ont réécrit le personnage de Pénélope¹³. Comme il le précise en se démarquant implicitement des essayistes et autres critiques, son hypothèse de départ (la reconnaissance immédiate) est tout à fait plausible et ne peut être l'objet d'aucune contestation ni d'aucun démenti car Malerba se confine dans la sphère du roman et de la pure fiction. Il explique qu'il a voulu réécrire cette partie de l'*Odyssée* pour raconter ce qu'Homère passe volontairement sous silence sur Ulysse et Pénélope¹⁴. De plus, si l'on part du principe que même Homère est parfois ambigu sur le moment où Pénélope reconnaît son mari, alors l'*Odyssée* reste ouverte à différentes explications et c'est dans cette brèche que Malerba s'engouffre, aidé en cela par sa propre épouse. En effet, comme il le précise dans sa postface, c'est sa femme qui lui a suggéré cette idée : « Penelope, ha detto mia moglie, aveva capito subito che sotto quelle vesti di mendicante si nascondeva Ulisse, ma ha voluto fingere per un po' di non riconoscerlo per fargli scontare le sue avventure amoroze durante il viaggio di ritorno, ma soprattutto la sua mancanza di fiducia che lo aveva indotto a rivelarsi a Telemaco e alla vecchia nutrice Euriclea e non a lei »¹⁵. Comme dans toutes les grandes aventures, il y a toujours une femme à l'origine !

Ainsi Malerba décide-t-il de dédoubler l'idée de vengeance : son *Odyssée* n'est plus simplement l'histoire de la vengeance d'Ulysse contre les prétendants mais celle de Pénélope contre Ulysse lui-même à qui elle veut faire payer ses fautes parmi lesquelles la plus grave, à ses yeux, est le manque de confiance. Malerba choisit de combler, par son invention, les vides psychologiques du texte : il dilate les horizons conflictuels et intérieurs des protagonistes. Alors que les dieux sont absents, les consciences se dévoilent et Malerba pénètre l'âme et l'esprit de ses personnages, les laisse parler à cœur ouvert sans tomber dans le piège d'une approche psychanalytique qui provoquerait d'inévitables anachronis-

¹³ Pour se limiter au domaine italien, on peut citer *Il rimpianto di Penelope* de D'Annunzio (1903), et, beaucoup plus récemment, *Penelope* d'Adriana Cavarero (1990), *Penelope* de Silvana La Spina (1998), *Penelope* de Rosaria Lorusso (2003), *La tela di Penelope* de Anna Maria Farabbi (2003), *Achille Piè veloce* de Stefano Benni (2003).

¹⁴ Luigi MALERBA, in Paolo MAURI, cit. : « raccontare ciò che Omero tace di proposito e con malizia su Ulisse e Penelope » (« raconter ce qu'Homère tait volontairement, et avec malice, au sujet d'Ulysse et de Pénélope »).

¹⁵ ID., *Itaca per sempre*, cit., p. 184. (« Pénélope, a dit ma femme, avait tout de suite compris que sous les hardes de mendiant se cachait Ulysse, mais elle a voulu faire croire quelque temps qu'elle ne le reconnaissait pas pour lui faire payer ses aventures amoureuses pendant le voyage de retour mais surtout son manque de confiance qui l'avait poussé à se dévoiler à Télémaque et à sa vieille nourrice Euryclea et pas à elle »).

mes : sa Pénélope reste une femme de l'Antiquité qui exprime toutefois des pensées et des sentiments qui sont encore de notre temps : « la mia Penelope è una donna di quell'epoca, con mentalità e comportamenti che ignorano sia la psicoanalisi che i modelli psicologici del romanzo moderno. Ciò non toglie che i suoi gesti, i suoi sentimenti, le sue "oneste menzogne", le sue astuzie registrate nel mio racconto a due voci siano dei tratti che appartengono anche alle donne di oggi »¹⁶.

La structure narrative propose un dédoublement de point de vue : le roman est composé de chapitres non numérotés mais systématiquement précédés du nom du narrateur : Pénélope et Ulysse. Les chapitres s'enchaînent naturellement et on comprend que chaque personnage pense et écrit l'autre tout en prenant conscience de lui-même ; pendant vingt ans ils n'ont cessé de penser l'un à l'autre pour rester en vie, désormais cette pensée se concrétise au cœur de fictions (les leurs et celle de Malerba). Il s'agit donc d'un double monologue intime (on peut imaginer que les noms des protagonistes en début de chapitre sont en réalité des didascalies nominales), un texte où se croisent sans se rencontrer deux voix, un récit composé de deux sortes de journaux intimes mentaux, ou encore une espèce de roman épistolaire où les lettres sont destinées à l'émetteur lui-même. Ainsi théâtre, écriture de soi et correspondance se croisent dans cette structure linéaire : même si Malerba ne déstructure plus les codes du roman, il joue avec eux, faisant preuve d'une grande maîtrise pour former un objet littéraire digne de se confronter au grand mythe. Au sein de la linéarité, la notion de retour et de ritournelle est présente puisque le fait d'intercaler systématiquement les prises de parole-pensée, crée une ronde entêtante qui est rendue encore plus tourbillonnante par le fait que bien souvent les deux personnages parlent des mêmes choses avec un regard bien sûr inversé. Comme pour illustrer cette danse à deux, le roman s'ouvre avec Ulysse et se clôt avec Pénélope, la boucle est bouclée, les deux époux sont réunis et se connaissent à nouveau.

Pendant les douze premiers chapitres, les protagonistes ne se sont pas encore vus. Ulysse mène donc le jeu dans cette histoire de travestissement, mais dès lors que la rencontre a lieu, c'est Pénélope qui mène la

¹⁶ ID., in Paolo MAURI, cit. (« ma Pénélope est une femme de cette époque, avec une mentalité et des façons d'agir qui ignorent aussi bien la psychanalyse que les modèles psychologiques du roman moderne. Cela n'empêche pas que ses gestes, ses sentiments, ses "honnêtes mensonges", ses ruses décrites dans mon récit à deux voix, soient des traits qui appartiennent également aux femmes d'aujourd'hui »).

danse, voilant sa (re)connaissance. C'est à partir de ce moment-là que Malerba fait exploser la notion de masque, de fiction car chaque narrateur donne sa version des mêmes faits ; il insère dans sa réécriture de l'*Odyssée* la notion même de réécriture puisque chacun réécrit les pensées de l'autre en les déformant. Le dédoublement narratif prend tout son sens, appuie et illustre l'opposition entre vérité et mensonge, puisque chacun dit et pense le contraire de sa moitié. Malerba se fait pirandellien et semble nous dire « à chacun sa vérité ». Par le biais de cette réécriture, l'auteur envisage une nouvelle fois le problème de la connaissance qu'il affronte dans tous ses romans : « si trova in tutti i miei libri il difficile rapporto con la realtà, gli inganni cui è continuamente sottoposta la conoscenza o meglio il desiderio di conoscenza »¹⁷. Or qui mieux qu'Ulysse peut incarner la notion de connaissance ?

Pénélope a donc reconnu son mari qui se dissimule et simule pour connaître la vérité sur sa femme : elle prend conscience de la vérité du mensonge alors que lui, englué dans sa ruse, ne se rend pas compte qu'elle l'a démasqué et pense que son mensonge fonctionne, ayant l'apparence de la vérité puisqu'il est vraisemblable ; il est aveuglé par son propre travestissement au point de ne pas voir la vérité de la fiction de Pénélope qui devient alors reine de la mêtis et ressemble à une Parque qui tient entre ses doigts le fil du destin d'Ulysse.

On comprend ainsi que Malerba n'entend pas uniquement réhabiliter Pénélope en tant que femme ; il critique certes à sa façon la misogynie d'Homère et surtout la vision machiste qui s'est développée au fil du temps¹⁸, mais il ne se met pas explicitement dans la lignée des auteurs féministes. Il ne fait pas de Pénélope une héroïne rebelle qui prend en main sa vie, et n'entend pas défendre la cause des femmes en la transformant en porte-parole du sexe dit faible, alors que de nombreux auteurs ou critiques ont analysé et utilisé Pénélope dans cette optique. Il montre par contre toute sa force, sa ténacité, son courage dans un monde paternaliste et sexiste où les femmes sont considérées comme étant par nature peu dignes de confiance. On peut même voir, si l'on regarde de

¹⁷ ID., in Rocco CAPOZZI, cit., p. 147. (« dans tous mes livres on trouve la difficulté de saisir la réalité, les leurre que la connaissance, ou mieux le désir de connaissance, de rencontre »).

¹⁸ Voir le bel article de Sandra GONDOUIN, *Quand Claribel Alegria retisse le mythe de Pénélope*, in *Traces d'autrui et retours sur soi. La réécriture I. Le modèle et le métier*, « Cahiers d'études romanes », nouvelle série, n° 20/1, Université de Provence, 2009, pp. 193-208.

près son texte, une certaine ironie au sujet du féminisme à tout crin¹⁹ : ici comme dans ses autres œuvres, Malerba use l'arme de l'ironie pour amener son lecteur sur d'autres pistes et éviter de glisser vers la facilité.

Si Malerba fait de Pénélope un personnage fort, c'est pour une raison beaucoup plus élevée à nos yeux : c'est elle qui est capable de déceler la fiction de l'existence, de se prêter au jeu pour mettre Ulysse face à ses contradictions et à sa fiction ; c'est elle qui lance la réflexion sur le lien entre fiction et vérité, qui pose les questions essentielles et existentielles. Déchirée par l'amertume face à ce mari méfiant, par la rancœur, c'est elle qui se débat, seule, dans un monde absurde et mensonger, c'est elle qui, restée prisonnière de la solitude, de l'attente et du temps, risque de mettre en péril le futur de son époux et de son royaume. Elle est la « bocca della verità » qui ne peut s'ouvrir, cloîtrée dans le silence par la mesquinerie jalouse de son petit mari. Malerba lui confère un rôle de premier ordre, en fait le moteur de l'action et de la réflexion ; il montre que la mêtis n'est pas que ruse matérielle et comble le caractère indéterminé de Pénélope que certains critiques ont souligné²⁰. Alors qu'Homère la fait s'endormir dans les moments culminants (comme la scène de l'arc), lui fait détourner le regard en faisant intervenir Athéna, Malerba, lui, lui ouvre grands les yeux, même si elle se cache pour observer : pas de coup de théâtre, pas de grande scène pour faire exploser la vérité et confondre les menteurs mais une approche subtile et théâtrale : la présence-absence, l'invisibilité pour mieux voir, comme dans une pièce de Shakespeare. « Penelope is *in* the action, as an agent, and *above* the action, commenting and reflecting upon it. In the action of the *Odyssey* we watch her do things that seem ambiguous or potentially subversive of Reunion. We also glimpse her decision-making process, so she becomes a “deictic center” for us »²¹. Chez Malerba, Pénélope est non seulement

¹⁹ Voir Richard BRÜTTING, *Tempo e narrazione : riflessioni intorno a Itaca per sempre di Luigi Malerba*, in AA. VV., *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, vol. III, *Narrativa del Novecento e degli anni Duemila*, Bruxelles, Pubblicazioni dell'AIPI, nuova serie 5, 2009, p. 244 et p. 254.

²⁰ Voir Marilyn A. KATZ, *Penelope's renown. Meaning and indeterminacy in the Odyssey*, Princeton University Press, 1991. Il faut toutefois rappeler, avec Maria Raffaella Cornacchia, que cet aspect indéterminé provient pour certains d'une forme de gêne d'Homère lui-même qui entend donner à Pénélope une renommée identique à celle d'Ulysse tout en sachant qu'il est conditionné par la société dans laquelle il écrit. De là une forme d'ambiguïté homérique au sujet de Pénélope.

²¹ Nancy FELSON-RUBIN, *op. cit.*, p. 136. (« Pénélope est *dans* l'action en tant qu'agent et elle est *au-dessus* de l'action par ses commentaires et ses réflexions. Dans l'action de l'*Odyssee*, nous la voyons accomplir des choses qui semblent ambiguës ou qui peuvent po-

dans et *au-dessus* de l'action en devenant un « deictic center », mais c'est aussi elle qui façonne cette action.

Avant même le retour d'Ulysse, Pénélope faisait preuve de ruse avec les prétendants et sa mêtis consistait à agir en faisant croire qu'elle n'agissait pas (en filant sa toile aussitôt défilée) ; mais cette ruse se limitait à se défendre contre ses assaillants, à s'enraciner dans le passé pour défendre la mémoire d'Ulysse, à revêtir Ithaque d'une dimension utopique. Son action était négative, statique, consistait à tenter d'arrêter le temps et la vie alors qu'Ulysse, lui, vivait son présent en courant vers le futur, en parcourant l'espace et en agissant concrètement²². Quand il revient, le temps est débloqué et avec lui la ruse prend une autre dimension : pour atteindre son but dans un monde fluctuant et mensonger, Pénélope agit en biaisant et montre sa capacité d'adaptation, la polyvalence de son intelligence, caractéristique première de la mêtis selon J.-P. Vernant²³. La toile que Pénélope tisse est désormais une toile d'araignée pour enserrer Ulysse et le pousser dans ses derniers retranchements. Elle n'ignore pas que sa ruse est à double tranchant car à vouloir pousser trop loin le jeu, comme elle le dit, à vouloir se jeter dans le jeu de la fiction²⁴, elle peut perdre Ulysse et se perdre, se condamner à une solitude « per sempre », pour toujours. À la différence d'Ulysse, elle a conscience des risques pris mais elle est prête à jouer le jeu de la mystification jusqu'au bout pour connaître vraiment Ulysse et se connaître. Contrairement à son époux qui ment uniquement pour tromper et surprendre les prétendants

tentiellement empêcher la Réunion. Nous entrapercévons également ce qui la pousse à prendre une décision, ainsi elle devient pour nous un « centre déictique » »).

22 Luigi MALERBA, *Itaca per sempre*, cit., p. 135 : « Chi potrà mai restituirmi tutti gli anni che gli dèi mi hanno sottratto ? Ulisse ha riempito i suoi giorni combattendo e poi correndo avventure per il vasto mondo, ma io ho aspettato lui rinchiusa nella mia solitudine come in una prigione e assediata dalla turba dei Proci. Non ritroverò mai più il tempo perduto e l'amore tenuto vivo solo nella memoria. Ma la memoria non è vivere. Sperare e aspettare non è vivere. » (« Qui donc pourra me rendre toutes ces années que les dieux m'ont ôtées ? Ulysse a rempli ses jours en combattant puis en courant de par le vaste monde en vivant maintes aventures mais moi, je l'ai attendu, enfermée dans ma solitudine comme dans une prison et assiégée par la horde des Prétendants. Je ne retrouverai jamais le temps perdu et l'amour que j'ai tenu en vie par ma seule mémoire. Mais la mémoire, ce n'est pas vivre. Espérer et attendre, ce n'est pas vivre »).

23 J.-P. VERNANT, M. DETIENNE, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974. Pour les auteurs la mêtis est une forme d'intelligence pratique, qui affronte des obstacles qu'il faut dominer en rusant pour obtenir le succès, la gloire (kléos) dans les domaines les plus divers de l'action.

24 L. MALERBA, *op. cit.*, p. 60 : « E va bene, starò anch'io al gioco delle finzioni e vediamo chi saprà condurlo con maggior profitto. » (« Très bien, moi aussi je m'en tiendrai au jeu des fictions et nous verrons bien qui saura en tirer le plus grand profit ».)

mais aussi pour vérifier la fidélité de sa femme²⁵, Pénélope fait un usage plus fin du mensonge : elle s'en sert pour pénétrer la vérité des êtres, elle utilise la fiction pour arracher le rideau de fictions derrière lequel elle vit. Malerba reprend le *topos* littéraire du déguisement pour le porter à son comble et interroger la notion d'identité. Dans *Itaca per sempre*, tout tourne autour du masque, de la simulation, de l'identité et de la reconnaissance. Jusqu'au moment du meurtre des prétendants, Pénélope feint de ne pas reconnaître Ulysse, qui en est troublé même s'il en est satisfait car cela favorise ses plans. En cela Malerba, tout en la modifiant, suit d'une certaine façon l'œuvre d'Homère : Ulysse se cache, Pénélope ne voit rien, la stratégie d'Ulysse fonctionne ; mais alors que dans l'*Odyssee* Pénélope reconnaît très vite Ulysse après l'épreuve-preuve du lit, chez Malerba elle ne le reconnaît pas, continue sa fiction et devient de plus en plus rigide, glaciale. La cause de cette non-reconnaissance se trouve en partie dans l'orgueil de la femme blessée qui veut punir le mensonge atroce, impardonnable, mais c'est aussi Malerba qui entend continuer la « beffa » pour développer sa réflexion sur l'identité. Alors que tout semble réglé, que la véritable identité d'Ulysse a éclaté en plein jour, Pénélope le traite d'imposteur ; elle verbalise sa non-reconnaissance feinte jusqu'alors et c'est cette attitude qui fait perdre pied à Ulysse : empli de jalousie, de questionnements au sujet de son épouse, il se met à douter de lui-même. Jusque-là, face aux changements survenus sur son île, il se sentait étranger et la comédie jouée lui faisait dire « Ulisse non è più Ulisse »²⁶, mais cette sorte de boutade (profonde) due à la fiction²⁷, devient réalité : Ulysse n'est plus Ulysse aux yeux de son épouse. Accusé par Pénélope, il cesse d'être sûr de lui, ne sait plus lire les signes qui l'entourent, ne maîtrise plus sa fiction – et, partant, sa réalité – et est incapable de se reconnaître. De « un » il devient « personne » et peut-être « cent mille ». Lui qui n'a su lire, comprendre sa femme, alors qu'elle l'a tout de suite compris, ne se voit plus, ne se reconnaît plus. Jusque-là il était un cyclope ne voyant qu'une partie de la réalité ; désormais il est un cyclope aveugle qui ne voit plus personne.

²⁵ Malerba reprend volontiers la misogynie présente dans l'*Odyssee* en faisant dire à son Ulysse au sujet de Télémaque : « Sa bene che delle donne non conviene fidarsi mai. » (p. 40) (« Il sait bien qu'il ne faut jamais se fier aux femmes »).

²⁶ *Ibidem*, p. 40. (« Ulysse n'est plus Ulysse »).

²⁷ Puisque lui-même voulait se convaincre qu'il n'était plus Ulysse mais un vieux mendiant : « Mi ripeto cento volte che io non sono Ulisse ma un mendicante coperto di stracci che sopporta in silenzio le offese. » (pp. 40-41). (« Je me répète cent fois que je ne suis pas Ulysse mais un mendiant couvert de loques et qui supporte en silence les vexations. »). Dans cette répétition, on voit un comédien qui tente d'apprendre son rôle, de le « répéter » le mieux possible pour entrer dans la peau de son personnage.

Même si l'on peut percevoir, encore, une touche d'ironie face à ce personnage mythique, incarnation de l'intelligence et de la ruse, tourné en dérision par Malerba, même si l'on peut entrevoir le plaisir intellectuel de manquer de respect à l'*Odyssée*, on comprend que Malerba ne s'arrête pas en si bon chemin : il fait d'Ulysse non pas un personnage banalement ridicule (par sa jalousie, son orgueil, son aveuglement) mais un personnage absurde, ayant perdu toute certitude quant à son identité : Malerba « fa fare [...] a colui che si sente più sicuro e più confortevole dentro la corazza della sua intelligenza e furbizia [...] una sconvolgente esperienza contraria. Ed è proprio in questo capovolgimento che il patetico Ulisse cessa di essere patetico e diventa per noi un ridicolo eroe moderno, [...] perché in questa trasformazione dell'eroe classico egli diventa emblema di una perdita e di una nostalgia che marcano la nostra cultura. Egli rivela il capovolgimento che vi si è operato, il capovolgimento delle garanzie e dei fondamenti basati sul potere della nostra coscienza di comprendere il mondo »²⁸. Ulysse est incapable de dire qui il est ; quand il affirme qu'il ne peut rester à Ithaque si celle qu'il aime ne le reconnaît pas et qu'il préfère redevenir un homme errant, c'est qu'il a entraperçu que l'Autre participait à la connaissance de soi et avait le pouvoir de faire réfléchir sur soi. Ulysse préfère retrouver l'incertitude de la mer (suivant en cela la prophétie de Tirésias) plutôt qu'être plongé dans une réalité où son identité n'est ni reconnue ni certifiée : ce désir de repartir semble confirmer la prophétie de Tirésias mais l'on comprend bien que les motivations de l'Ulysse malerbien sont tout autres, plus immanentes (en ce sens qu'il ne pénètre pas la sphère spirituelle) et existentielles ; c'est l'individu (au sens moderne) face à son destin absurde qui réagit et non l'homme face à son destin écrit qui courbe l'échine et réalise, contraint, la prophétie. Même s'il semble choisir de partir, c'est en réalité Pénélope qui le pousse à quitter Ithaque en lui tendant un miroir dans lequel il voit une ombre qui n'est plus lui, ni même ce mendiant loqueteux : « senza il riconoscimento di Penelope ero ancora il mendicante che avevo simulato, prigioniero ormai della mia finzione. In quale stato di nullità ero dunque precipitato ? Ero

²⁸ Pietro PUCCI, *La scrittura di Ulisse*, in AA. VV., *Ulisse nel tempo* (a cura di Salvatore Nicosia), Marsilio, Venezia, 2003, p. 574. (« Malerba fait faire [...] à celui qui se sent le plus sûr et le plus à l'aise dans la cuirasse de son intelligence et de sa ruse [...] une bouleversante expérience contraire. C'est justement dans ce renversement que le pathétique Ulysse cesse d'être pathétique et devient, pour nous, un ridicule héros moderne, [...] car dans la transformation du héros classique, il devient l'emblème d'une perte et d'une nostalgie qui marquent notre culture. Il révèle le renversement qui s'y est produit, le renversement des certitudes et des fondements basés sur la capacité de notre conscience à comprendre le monde »).

veramente Nessuno come avevo fatto credere a Polifemo ? »²⁹. Ulysse n'est même plus Personne, il n'est rien, il est tombé dans le néant et a perdu son être en jouant avec le paraître. Alors que chez Homère Ulysse est sûr de son identité et joue avec elle pour leurrer Polyphème, chez Malerba, il perd ses contours, se dissout. À ce sujet Richard Brütting écrit : « [Malerba] riprende un filone principale del pensiero postmoderno. Una riflessione essenziale soprattutto della letteratura del Novecento, infatti, riguarda il “decentramento del soggetto”, nozione opposta alla rassicurante autoaffermazione dell'io cartesiano »³⁰.

Malerba ne se limite pas à cette perte d'identité d'Ulysse provoquée par la sage Pénélope ; il montre qu'elle-même glisse vers l'incertitude et se fait rattraper par son piège : alors qu'elle sait qu'Ulysse est Ulysse, elle en vient à douter de son identité face à sa volonté de repartir (Ulysse, le vrai, ne l'aurait jamais fait, soutient-elle !) et face aux doutes de leur fils Télémaque. Aucune preuve, aucune évidence ne garantissent plus l'identité du moi ; la réalité rattrape la fiction, la fiction de Pénélope semble devenir réalité. Prise dans un tourbillon, Pénélope veut cesser le jeu et finit par dire, au cœur de cette mer d'ambiguïté : « Che cosa mi importa a questo punto se qualcuno dubita che sia il vero Ulisse ? Io l'ho riconosciuto *come* Ulisse al primo incontro [...]. Il mio *istinto* mi dice che Ulisse è ritornato »³¹. Elle le reconnaît « comme Ulysse », est-ce à dire en tant qu'Ulysse ou comme si c'était Ulysse ? Ce simple « comme » suspend l'identité d'Ulysse comme l'écrit Pietro Pucci. Pénélope n'a plus en sa possession de critères solides, rationnels pour le reconnaître, pour distinguer le vrai du faux. La réalité a vacillé et la raison avec elle. Ainsi Pénélope suit-elle son instinct et invente-t-elle Ulysse, son Ulysse. Usée par l'attente, elle semble ne plus avoir la force d'attendre un Ulysse plus « crédible ». Dans ce monde à l'envers, presque baroque, elle affirme que la raison produit des vérités incertaines et

²⁹ Luigi MALERBA, *op. cit.*, p. 134. (« Sans la reconnaissance de Pénélope, j'étais encore le mendiant que j'avais feint d'être, prisonnier à présent de ma fiction. Dans quel état de nullité étais-je donc tombé ? Étais-je vraiment Personne comme je l'avais fait croire à Polyphème ? »).

³⁰ R. BRÜTTING, *op. cit.*, p. 251. (Malerba « reprend un filon fondamental de la pensée postmoderne. Une réflexion essentielle, qui touche surtout la littérature du XX^e siècle, concerne en effet le “décentrement du sujet”, notion opposée à l'auto-affirmation rassurante du moi cartésien »).

³¹ Luigi MALERBA, *op. cit.*, p. 169. C'est nous qui soulignons. (« À présent, que m'importe si quelqu'un doute qu'il s'agisse du véritable Ulysse ? Moi, je l'ai reconnu *comme* Ulysse dès notre première rencontre [...]. Mon *instinct* me dit qu'Ulysse est revenu »).

conclut que Vérité et Imagination peuvent cohabiter³² sans créer le chaos ; au contraire elles peuvent être la source d'une harmonie tranquille. Au prix de l'incertitude et du mensonge, la paix de l'âme est retrouvée, une vérité bancale s'est instaurée. Seul le lecteur est sûr qu'Ulysse est bien Ulysse, à moins que Malerba ne l'ait trompé à son tour. Les doutes de Pénélope et la création instinctive de "son" Ulysse nous rappellent que l'identité d'un être ne peut être facilement circonscrite, qu'elle n'est pas définitive et qu'elle dépend toujours et pirandellienement³³ du regard de l'autre. En créant "sa" Pénélope, plus profonde, moins indéterminée, Malerba lui confère lui aussi une autre identité, sans toutefois que son personnage se questionne apparemment sur sa propre identité de femme, de reine, d'épouse et de mère. Dans un premier temps ce n'est en effet pas elle qui se questionne sur ce qu'elle est, c'est le stratagème grossier d'Ulysse et surtout sa méfiance qui remettent en cause son identité : comment l'homme aimé ne peut-il la connaître pleinement ? Comment peut-il douter de sa fidélité, de son être profond ? L'identité feinte – doublement – d'Ulysse suspend l'identité de Pénélope qui, face à cette nouvelle réalité, décide d'endosser elle aussi une nouvelle identité, non pas celle de la belle infidèle mais de la femme rigide et suspicieuse pour acculer Ulysse. Cette nouvelle identité la fait souffrir parce qu'elle ne correspond pas à ce qu'elle est mais aussi parce qu'elle lui fait entrapercevoir la vérité sur son époux, une vérité qui la blesse même si elle lui fait ouvrir les yeux. Pénélope va jusqu'au bout et, comme nous l'avons vu, refuse de reconnaître Ulysse même après la scène du lit. Elle semble engoncée dans son costume, prisonnière du personnage qu'elle s'est créé. L'orgueil de la femme blessée n'explique pas à lui seul cette incapacité à faire tomber son masque : comme une protagoniste de Pirandello, elle ne semble plus pouvoir se trouver, ayant poussé trop loin le jeu. Toutefois, le fait qu'en dernière instance la froide Pénélope fonde et se jette dans les bras de son mari pour qu'il ne disparaisse pas à jamais, peut signifier que la peur de la dissolution la touche également : cette fin heureuse n'est pas qu'un expédient pour renouer les fils, coller au mythe, dédramatiser le roman, ni

³² *Ibidem*, p. 160 : « Ho imparato che verità e finzione s'intrecciano e si confondono. » (« J'ai appris que vérité et fiction se croisent et se confondent »).

³³ Malerba reconnaît l'influence de Pirandello sur son écriture. Voir Giovanni RONCHINI, *Dentro il labirinto. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. II*, in « Parole rubate », fascicolo n. 3, giugno 2001, p. 163 : « Di Pirandello Malerba riconosce – sebbene non più coi toni dell'angosciosa rivelazione – la perdita di centralità dell'individuo. » (« Malerba reconnaît qu'il a repris de Pirandello – sans la tonalité de la révélation pleine d'angoisse, toutefois – la perte de la centralité de l'individu »).

même pour montrer la force de l'amour³⁴ ; Pénélope arrête la mascarade quand elle risque de connaître de nouveau et pour toujours la solitude, autrement dit lorsqu'elle risque de retomber dans ce temps bloqué où son identité de reine et d'épouse a été suspendue, où elle n'était plus personne, si ce n'est une proie face à une horde de prétendants qui voyaient en elle non la femme mais la fonction. Elle semble ne plus vouloir vivre cet « état de nullité » et, malgré les changements advenus en elle, elle préfère remettre le masque de l'épouse aimante et compréhensive pour avoir un semblant d'identité. Elle sort du jeu-labyrinthe pour entrer dans un autre puisqu'elle n'est plus sûre qu'Ulysse soit bien Ulysse. Ce jeu de dupes, ces masques qui tombent, se remettent à moitié, cette façon de composer avec la vérité et le mensonge, cette acceptation de la vie comme comédie où chacun tient un rôle qui lui colle plus ou moins à la peau, nous ramène à l'*Enrico IV* de Pirandello, le tragique et l'angoisse en moins.

En même temps que cette réflexion sur l'identité et sur le rapport de force entre fiction et vérité, Malerba se penche sur le lien entre vie et poésie. Se souvenir n'est pas vivre fait-il dire à Pénélope, la mémoire ne remplace pas l'action, mais les souvenirs d'Ulysse feront naître l'écriture, son existence sera écrite et même réécrite. Ici aussi le rapport entre vérité et mensonge est ausculté de près : « nessuno sa raccontare menzogna come so raccontarle io »³⁵ dit Ulysse. Malerba reprend l'image de l'Ulysse menteur et donc écrivain en puissance, un Ulysse dont la versatilité et l'inconstance le transforment en symbole de l'écriture, pour reprendre Érasme. Malerba revient, certes, sur l'épisode d'Ulysse racontant ses aventures à la cour d'Alcinoos, laissant entendre par là qu'il est l'auteur du texte, mais il va plus loin. Une fois encore, c'est Pénélope qui est à l'origine de la métamorphose, c'est elle qui transforme Ulysse en poète : non seulement parce qu'elle soupçonne à plusieurs reprises son divin Ulysse de vouloir vivre de folles aventures et de se créer des

³⁴ Paolo MAURI, *op. cit.* : « Alla fine Penelope è più astuta di Ulisse ? “Non credo nell' amore come idillio, preferisco un amore dialettico, magari fatto di astuzie e di oneste menzogne. Alla fine finzioni e realtà si mescolano e le ultime ambiguità si risolvono, come succede sempre in una coppia innamorata, nel letto”. » (« Pénélope est-elle plus rusée qu'Ulysse à la fin ? “Je ne crois pas à l'amour comme idylle, je préfère un amour dialectique, même fait de ruses et d'honnêtes mensonges. À la fin, fictions et réalité se mélangent et les dernières ambiguïtés sont résolues au lit, comme cela arrive toujours dans un couple amoureux” »).

³⁵ Luigi MALERBA, *Itaca per sempre*, cit., p. 16 (« personne ne sait raconter des mensonges comme moi je sais les raconter ») mais aussi p. 54 : « Ho condotto i miei racconti menzogneri con passione e verosimiglianza ». (« J'ai mené avec passion et vraisemblance mes récits mensongers »).

obstacles pour avoir le loisir de les narrer³⁶, mais encore parce que c'est elle qui le pousse à raconter son histoire au poète Terpias. Alors que le calme s'est instauré, que les deux époux se sont reconnus et connus dans l'union des corps qui efface toute mémoire, les dernières pages sont consacrées à une réflexion sur l'écriture et la création poétique, mélange de vérité et de mensonge. Après les joutes verbales, les froides rencontres qui mettaient en péril les identités, c'est la matérialité charnelle qui engendre le récit.

Ulysse, bien que tenté de repartir, cède aux sirènes de Pénélope (non sans lui avoir menti une dernière fois³⁷) et devient le souffleur de l'aède. Son acceptation est d'autant plus étrange qu'il a lui-même, au cours de ses monologues, souligné l'inanité des récits, l'impossibilité de fixer les faits à cause de la mémoire « fallace », mais aussi à cause du temps atroce qui dévore les souvenirs et les hommes³⁸. C'est peut-être parce qu'il a douté de son identité qu'il ne sait plus vraiment qui il est, qu'il accepte de devenir ce roi aux pieds nus et conteur ; ayant vacillé, ayant été proche du naufrage et de la dissolution, il saisit la main tendue de Pénélope et s'accroche à l'écriture : la poésie apparaît comme un rempart contre l'effacement et la perte de soi.

Toutefois la verve créatrice d'Ulysse se heurte à la rationalité du poète qui dit ne vouloir raconter que la vérité. Qu'est-ce que la vérité ? – lui répondent en écho et en chœur les deux époux qui ont fait l'expérience du tremblement de l'être. La poésie ne peut parler de vérités factuelles mais uniquement de celle qui loge dans l'esprit de chacun : « le verità del mondo sono tante ma vale soltanto quello che tu hai scelto secondo i suggerimenti dell'amore e dei buoni spiriti »³⁹. Quand la vérité fait défaut, la vraisemblance se substitue à elle, aidée par la fiction pour former un tout harmonieux.

³⁶ *Ibidem*, p. 136 : « Ulisse non solo racconta le cose che gli succedono, ma fa succedere le cose per poterle raccontare [...]. La sua vita è una grande fabbrica di simulazioni, di menzogne, di segreti, di enigmi. » (« Non seulement Ulysse raconte les choses qui lui arrivent, mais il fait en sorte que les choses arrivent pour pouvoir les raconter [...]. Sa vie est une grande fabrique de simulations, de mensonges, de secrets, d'énigmes »).

³⁷ Il jure ses grands dieux que le désir de naviguer ne lui a plus jamais traversé l'esprit, alors qu'il était sur le point de s'embarquer sur un navire.

³⁸ *Ibidem*, p. 152 : « Il tempo atroce che divora gli uomini ». (« Le temps atroce qui dévore les hommes »).

³⁹ *Ibidem*, p. 168. (« Les vérités du monde sont nombreuses mais ce que tu as choisi en suivant ce que l'amour et les bons esprits te suggéraient, cela seul compte »).

L'écriture semble donc être comme la vie, un mélange de faux et de vrai nous dit Malerba qui s'est fait faussaire le temps d'un roman. Comme le Calvino du *Cavaliere inesistente*, il nous dit que l'écriture se nourrit d'expériences⁴⁰, qu'il faut vivre pour écrire, pour monter en selle et chevaucher vers le futur. L'écriture apparaît ainsi comme une lutte, comme le montrent les discussions animées sur la nature de la vérité à transmettre ; une lutte mais aussi un plaisir si l'on se réfère au nom du poète-scribe, Terpias qui semble provenir de *terpios* qui signifie « plaisir » ou « qui donne du plaisir ». Dans son texte Malerba trahit Homère puisque dans l'*Odyssée* on parle du fils de Terpias, Phémios ; si Malerba choisit Terpias, c'est justement, d'après Pietro Pucci⁴¹, pour mettre l'accent sur cette notion de plaisir à éprouver et à procurer.

On le comprend, Malerba fait sienne l'idée, partagée par certains, qu'Ulysse est le père de l'*Odyssée* : Ulysse a fait de sa vie un roman et a romancé son histoire ; à son tour Malerba romance ce roman en le ré-écrivain. Si la poésie est, comme le dit Pénélope, la capacité à inventer, à mettre en mots ce qui est dans l'esprit du poète, alors Malerba invente la vérité d'Ulysse comme elle est dans la tête de Malerba⁴². Cette vérité malerbienne sur Ulysse présente un Ulysse qui invente Ulysse comme il est dans sa propre tête puisque Malerba le présente comme poète. Mais dans le même temps, Malerba ne nous représente pas le véritable Ulysse, l'Ulysse qui dit sa vérité, et encore moins un Ulysse mythologique : en effet un Ulysse qui doute d'être Ulysse ne pouvait apparaître que dans la littérature contemporaine qui questionne l'identité et relève l'absurdité du monde.

Le fait d'émettre l'hypothèse qu'Ulysse et Homère ne font qu'un, nous ramène au lien entre mythe et littérature, au problème de la réécriture précédemment abordé : « *Ne Il crudo e il cotto il famoso antropologo Claude Lévi-Strauss sostiene che i miti non hanno un autore. In Itaca*

⁴⁰ *Ibidem*, p. 170 : « Se uno ha combattuto un solo giorno può raccontare mille storie di guerra. Se uno ha amato anche una sola donna può raccontare mille storie d'amore. Ma chi non è vissuto con amore e con dolore non può inventare nulla se non parole vuote e aride come la cenere. ». (« Celui qui a combattu un seul jour peut raconter mille histoires de guerre. Celui qui a aimé ne serait-ce qu'une femme peut raconter mille histoires d'amour. Mais celui qui n'a pas vécu en aimant et en souffrant ne peut rien inventer si ce n'est des mots vides et froids comme la cendre »).

⁴¹ Pietro PUCCI, *op. cit.*, p. 570.

⁴² *Ibidem*, p. 577 : « Il libro che abbiamo letto è una riscrittura romanzesca del testo romanzesco che Ulisse scrisse su di sé. Malerba e Ulisse si stringono l'occhio. ». (« Le livre que nous avons lu est une réécriture romanesque du texte romanesque qu'Ulysse écrit sur lui. Malerba et Ulysse se font des clins d'œil »).

per sempre Ulisse si fa autore del proprio mito e Malerba diventa autore di nuovi miti intorno al mito di Ulisse e Penelope. A nostro avviso queste due operazioni metanarrative di palinsesti sono ben riuscite e *Itaca per sempre* è indubbiamente un ottimo *remake*. Dopo tutto la nostra è la società dei *remake*. Di fatto l'intertestualità postmoderna ci dimostra sempre di più che non ci sono *testi* senza dei *pretesti*. Da bravi artisti del *bricolage* i grandi narratori postmoderni (ri)costruiscono vecchi e nuovi miti con materiale già usato. E va riconosciuto pure che i *pastiche* e i *collage* (soprattutto se parodici o ironici) non solo sono validi come espressione artistica ma testimoniano anch'essi delle tecniche di strategie narrative tutt'altro che facili »⁴³.

Riassunto

In *Itaca per sempre*, Malerba riscrive la parte finale dell'*Odissea* e presenta, a partire da un punto di vista altro, gli episodi del ritorno di Ulisse e dell'Agnizione. Due voci narrative s'incrociano (quella di Penelope e quella di Ulisse), Malerba dà un posto rilevante a Penelope e la riabilita trasformandola in una Parca astuta che decide la sorte dello sposo infedele. Lo scrittore non si accontenta di proporre una variazione del poema omerico, intende innanzitutto scavare, in questo romanzo breve, due tematiche che attraversano la sua intera opera : la creazione letteraria e la creazione identitaria.

⁴³ Rocco CAPOZZI, *Luigi Malerba. Itaca per sempre*, cit., p. 220. « Dans *Le Cru et le Cuit*, le célèbre anthropologue Claude Lévi-Strauss soutient que les mythes n'ont pas d'auteur. Dans *Itaca per sempre*, Ulysse se fait auteur de son propre mythe et Malerba devient auteur de nouveaux mythes autour du mythe d'Ulysse et de Pénélope. Selon nous, ces deux opérations méta-narratives de palimpsestes sont réussies et *Itaca per sempre* est indubitablement un excellent *remake*. Après tout, notre société est celle des *remakes*. En effet, l'intertextualité postmoderne nous prouve sans cesse qu'il n'y a pas de *textes* sans *prétextes*. En bons artistes du bricolage, les grands écrivains postmodernes (re)construisent d'anciens et de nouveaux mythes avec du matériel déjà utilisé. Il faut bien reconnaître que les pastiches et les collages (surtout s'ils sont parodiques ou ironiques) ont non seulement une valeur en tant qu'expression artistique, mais qu'ils utilisent eux aussi des techniques de stratégies narratives qui ne sont pas aisées ».