



**Flaubert**

Revue critique et génétique

14 | 2015

Flaubert et l'Italie

---

## « Io sono il fu Mattia Pascal » : l'envers du personnel comme devenir du héros

Flaubert et Pirandello

Florence Pellegrini

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2467>

ISSN : 1969-6191

### Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

### Référence électronique

Florence Pellegrini, « « Io sono il fu Mattia Pascal » : l'envers du personnel comme devenir du héros », *Flaubert* [En ligne], 14 | 2015, mis en ligne le 02 novembre 2019, consulté le 02 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2467>

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 novembre 2019.



*Flaubert* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# « Io sono il fu Mattia Pascal » : l'envers du personnel comme devenir du héros

Flaubert et Pirandello

Florence Pellegrini

---

- 1 « Par où commencer ?<sup>1</sup> » Par la fin, peut-être, à rebours du déroulement diégétique, de l'histoire littéraire, de sa chronologie systématique, des classifications et des notions élémentaires d'ordre et de logique.
- 2 Par la fin, comme Barthes, pour « arrêter le tableau initial [à l'aide] du tableau final.<sup>2</sup> »
- 3 Par la fin, ce dénouement « si cher à tout lecteur de romans » et dont l'attraction et la certitude conditionnent sérieusement l'acte même de lecture. Par la fin, qui occupe, rappelle Guy Larroux dans l'ouvrage qu'il consacre à la clôture romanesque, « une place toute particulière dans la pratique des écrivains. » Et de citer les manuscrits de genèse, notamment flaubertienne, « correspondances [...], journaux d'écrivains, brouillons, avant-textes, plans préparatoires [qui], à un degré ou à un autre, [...] disent le souci de finir [...] [et] le rôle décisif du dénouement pour la conduite de l'intrigue.<sup>3</sup> »
- 4 Par la fin, parce que c'est à un parcours rétrospectif, qui trouve dans l'ultime assertion de son protagoniste à la fois une motivation et une possibilité de redéploiement, qu'invite *Il fu Mattia Pascal*<sup>4</sup>, roman que Luigi Pirandello publie en 1904, à la jonction des deux siècles, d'abord en feuilleton dans la revue romaine *Nuova Antologia*, puis en volume la même année. Par la fin et par cette affirmation paradoxale sur laquelle s'achève le récit, écho du titre et proposition ouverte, qui permet au personnage de se reconstruire dans une perspective singulière et novatrice. À la question d'un « curieux », qui parfois le « suit de loin » dans le cimetière de Miragno et s'interroge sur son identité, le protagoniste éponyme répond :  
— Eh, caro mio... Io sono il fu Mattia Pascal. [Eh, mon cher... Moi, je suis feu Mattia Pascal.] (p. 280)
- 5 Nature éponyme étrange, qui réside dans l'affirmation simultanée de soi et de sa négation. Insistance — on notera le renforcement pronominal en tête de proposition

« Io sono » [« Moi, je suis »] —, persistance de cet élément constitutif du personnage — la nomination — et, concomitamment, son renversement limbique. L'être pirandellien est un être mort, évidé de sa densité héroïque et de son épaisseur référentielle, qui contemple sa propre épitaphe et fleurit sa tombe d'une « couronne ».

- 6 Postulation insolite et humoristique que celle du maintien d'une identité perdue — une nécrologie erronée dépossède Mattia de lui-même —, puis refusée — c'est la partie centrale du roman où Mattia renverse cette perte en conquête, s'inventant un nouvel être au monde sous le pseudonyme d'Adriano Meis — et enfin acceptée, choisie dans sa vacuité, comme le suggère le « qui volontario riposa » [« repose ici volontairement »] de l'épitaphe (p. 280). La posture énonciative est paradoxale, *a priori* intenable et pourtant la clause est ouverte, qui fait se rejoindre le présent de la narration et le présent de la diégèse : « Io sono il fu Mattia Pascal. »
- 7 Je ne développerai pas les considérations bien connues sur les spécificités du personnage pirandellien qui s'articulent à une réflexion sur la conscience de soi, la diffraction de l'être, la désagrégation de l'identité. Je m'attacherai davantage aux corrélations romanesques de cette réflexion « psychologique ». Ou comment, à travers la figure emblématique de Mattia Pascal, s'opère une reconfiguration du héros, dans un itinéraire qui va de la déperdition à une forme de libération paradoxale, manifeste dans l'humour noir ou le pessimisme tranquille de l'assertion finale. « Je ne me serais jamais au grand jamais mis à écrire si, comme je l'ai dit, je n'estimais mon cas vraiment étrange et susceptible de servir de leçon à quelque lecteur curieux<sup>5</sup> », prévient le narrateur dans l'« Avant-Propos » de son récit. Cas étrange, il l'est, non tant dans sa singularité que dans son exemplarité et sa capacité synthétique. De fait, la trajectoire de Mattia Pascal peut se lire — c'est ainsi que je la lirai, dans un cheminement qui rencontrera aussi Flaubert, Zola, Huysmans — comme une concrétion de l'évolution de la figure du personnage au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.
- 8 Du protagoniste remarquable dont le simple rappel d'identité peut tenir lieu de réponse à quiconque sollicite « un conseil ou une suggestion » [« qualche consiglio o suggerimento », p. 3], Mattia Pascal expérimente la dépossession de l'être, la reconstruction au travers d'un double de substitution — Adriano Meis — avant que de se résoudre à l'évidence d'une inéluctable perte, qui lui permet pourtant d'accéder à la narration.
- 9 Revenons en arrière. La conscience singulière qui fonde cette ultime et inédite posture n'advient qu'au terme d'un parcours qui conduit Mattia de la réponse inaugurale « Io mi chiamo Mattia Pascal » à son renversement final « Io sono il fu Mattia Pascal ». Le parallélisme de construction, les effets de symétrie sont flagrants entre ces deux moments fondamentaux et pour le personnage, qui y joue son identité, et pour le roman dont début et fin constituent des lieux stratégiques d'enclenchement et de résorption<sup>6</sup>.
- Chaque fois qu'un de mes amis ou qu'une connaissance perdait la raison au point de venir me voir pour un conseil ou une suggestion, je haussais les épaules, fermais à demi les yeux, et répondais :
- Moi, je m'appelle Mattia Pascal. (p. 37)
- Je hausse les épaules, ferme à demi les yeux, et lui réponds :
- Eh ! mon cher... Je suis feu Mattia Pascal. (p. 304)
- 10 Même mouvement des épaules, même clignement des yeux, et presque la même réponse. Entre les deux, un changement de temps, qui rattache au passé l'affirmation

sereine d'une identité pleine (« haussais », « fermais », « répondais ») alors que le présent est celui de la crise, et cette insinuation d'une syllabe, qui « au lieu de souder défait la géométrie du retour et interdit de lire le roman comme un *entre-deux* ouvert et fermé<sup>7</sup> » dans une circularité parfaite. Le qualificatif « feu » déconstruit la proposition initiale, dans la mention de l'accomplissement — entendu dans sa valeur aspectuelle d'achèvement — d'une destinée.

- 11 Lointain dérivé du « fatum » latin<sup>8</sup>, « feu Mattia Pascal » est l'expression ultime de la transmutation d'un destin remarquable en existence hasardeuse dont à la fois l'angoisse et l'euphorisant potentiel libérateur peuvent se lire dans la mise en abyme que constitue l'épisode de la roulette au chapitre VI, au titre-onomatopée mimétique « tac, tac, tac... »
- 12 Mattia, enfui du domicile conjugal pour échapper au poids écrasant des responsabilités sociales et familiales qui lui incombent, échoue « par hasard » (p. 92) à Monte-Carlo où, « comme guidé par la main de la Fortune, présente et invisible » (p. 109), il rafle à la roulette, une mise exceptionnelle : « [...] riche comme tu es. Onze mille liras ! Quelle fortune ! » (p. 108).
- 13 La roulette est le jeu de hasard par excellence dont la forme évoque la Roue de la Fortune « emblème rattaché à la symbolique universelle de la roue elle-même [...], aussi bien instrument de supplice [...] qu'image du cosmos, lieu de la souffrance et de l'impermanence.<sup>9</sup> » La roulette, dont les tours, scandés par les annonces rituelles du croupier, rythment tout le chapitre, apparaît comme une transposition du processus narratif, « qui lui-même reflète le processus existentiel : la fixation de la boule dans l'une des [...] alvéoles [...] clôt la béance vertigineuse du possible, et annonce le passage du virtuel à l'actuel, [...] cette possibilité unique qui s'actualise aux dépens de toutes les autres voies qui auraient pu s'ouvrir devant nous.<sup>10</sup> » Voie « fabuleuse » en l'occurrence (« Je n'eus ni le moyen ni le temps de m'étonner alors de la faveur, plus fabuleuse qu'extraordinaire, de la fortune », p. 109), qui permet à Mattia d'envisager un retour chez lui, avant que la lecture de son « suicide » (p. 115) dans le journal ne l'incite à « change[r] de train » — le titre du chapitre VII, chapitre décisif, est « Je change de train » —, à se réinventer une existence autre et une nouvelle identité. Non plus Mattia mais Adriano, non plus ligure mais romain, non plus marié à Romilda « pratiquement sans amour [et] pour faire plaisir à sa mère qui vo[it] dans le mariage [...] une possible solution aux problèmes financiers<sup>11</sup> » mais libéré du joug familial et des carcans sociaux. Jouet du hasard à l'instar d'un Frédéric Moreau qui en constitue peut-être un archétype précurseur — et, dans le cas de Pirandello, les hasards sont multiples : la roulette, le journal, la rencontre dans le train qui lui offre une nouvelle identité —, le protagoniste pirandellien accepte sereinement les répercussions de cette fausse nécrologie qui l'exclut du flux sensé de la vie. Les parallélismes sont nombreux, qui rapprochent l'inconstant et labile Mattia du velléitaire personnage flaubertien.
- 14 Chez Flaubert déjà, dans *L'Éducation sentimentale* (1869)<sup>12</sup>, le protagoniste semble se laisser porter par les événements plus qu'il ne les dirige, malmené par les enchaînements factuels et les concours de circonstances. Si Frédéric, exilé volontaire à Fontainebleau pendant les événements de 1848 ou témoin effaré d'une révolution en marche qu'il ne comprend pas, évolue en marge de l'Histoire — celle, avec un grand H, réglant le cours du monde — il est aussi et d'abord le spectateur passif de sa propre existence, ne parvenant à concrétiser — ou si peu, ou si mal — ni ses ambitions mondaines et politiques, ni ses aventures amoureuses. Et la fiction romanesque

flaubertienne trouve, dans le motif du hasard et de la coïncidence, l'un de ses principaux ressorts, qui participe d'une démythification<sup>13</sup> généralisée. Si « le hasard n'a pas besoin d'être nommé pour agir<sup>14</sup> », l'inflation romanesque des mentions du terme chez Flaubert comme chez Pirandello doit être soulignée.

- 15 Chez Pirandello, le « hasard » — assorti de son doublon métaphorique, la roulette du casino, à laquelle est consacrée un chapitre entier, autre forme d'inflation — participe amplement de la motivation romanesque et scelle la naissance d'Adriano Meis. Non seulement le hasard du jeu permet à Mattia de s'affranchir de son existence passée, mais c'est encore une rencontre fortuite et les bribes d'une conversation entendue qui lui confèrent son nouveau nom de baptême :

Je voyageais en compagnie de deux messieurs qui discutaient avec animation d'iconographie chrétienne et se montraient tous les deux très érudits pour un ignorant de mon espèce. [...]

À un moment donné, ils en virent à parler de Véronique et de deux statues de la ville de Paneade, qu'on avait prises pour des images du Christ et de l'hémorroïsse.

— Mais oui ! s'écria le jeune barbu. Mais il n'y a désormais plus de doute ! Ces deux statues représentent l'empereur Hadrien avec la ville agenouillée à ses pieds.

Le petit vieux continuait à défendre paisiblement son point de vue qui devait être contraire, car l'autre, inébranlable, tout en me regardant, s'obstinait à répéter :

— Hadrien ! [...]

Quand ils descendirent tous les deux et qu'ils me laissèrent seul dans le compartiment, je me penchai à la fenêtre, pour les suivre du regard : ils discutaient encore, en s'éloignant.

À un moment donné toutefois le petit vieux perdit patience et se mit à courir.

— Qui le dit ? lui demanda très fort le plus jeune, immobile, d'un air de défi.

L'autre se retourna alors pour lui crier :

— Camillo De Meis ! [...]

« Adriano Meis ! Oui... Adriano Meis : cela sonne bien... »

Il me sembla également que ce nom cadrait parfaitement avec mon visage sans barbe, avec mes lunettes, mes cheveux longs, le petit chapeau et la redingote que j'allais devoir porter.

« Adriano Meis ! Très bien ! Ils m'ont baptisé. » (p. 127-129)

- 16 Plusieurs remarques : tout d'abord, l'identité plaquée aux résonances historico-scientifico-littéraires dont s'affuble le personnage. L'acte symbolique de nomination est ici parodié, tant dans ses modalités d'effectuation que dans sa corrélation avec la caractérisation du personnage. Il y a, dans la recherche d'un accord entre les particularités physiques, la mise du protagoniste et le nom qu'il doit porter, une forme de specularité particulière<sup>15</sup>, qui renvoie humoristiquement à la construction balzacienne du personnage — et à la physiognomonie — et entre en résonance avec la déjà parodique nomination romanesque de *Bouvard et Pécuchet*, par le biais de leurs couvre-chefs respectifs.
- 17 Je soulignerai ensuite l'extériorité du nom, qui réinscrit, par la projection d'une parole performative, Mattia-Adriano dans l'horizon d'attente traditionnel du héros et en quelque sorte l'aliène au modèle auquel il a une première fois tenté d'échapper. Caractérisations physiques différentes et même choisies à l'opposé de celles de Mattia, mais construites sur le même patron (« Désormais j'allais devoir le porter nu, ce petit machin ridicule ! Et ce nez qu'il m'avait laissé en héritage ! Et cet œil ! », p. 127), choix d'un vêtement-déguisement (« [...] j'aurai tout l'air d'un philosophe allemand. Redingote et chapeau à larges bords », p. 127), élaboration d'un passé, d'une lignée, de souvenirs pour « donner une certaine consistance à [s]a nouvelle vie, bâtie sur du vide »

- (p. 131). Et la construction que met en œuvre Mattia d'Adriano peut se lire comme une mise en abyme du processus fictionnel, dans une réplique des étapes biographiques, le chapitre VIII « Adriano Meis » apparaissant alors comme le pendant, ironique et réflexif — c'est-à-dire humoristique, dans l'acception pirandellienne du terme —, du chapitre autobiographique inaugural (chapitre III « La maison et la taupe »).
- 18 On notera l'aspect éminemment aléatoire — ce qui ne veut pas dire insignifiant — du choix du nom, assemblage composite résultant de deux discours croisés et dont Mattia supprime un élément (le *De de De Meis*) sans autre justification narrative que sa certitude immédiate (« Je me débarrassai immédiatement de ce *De* et gardai le *Meis* », p. 129).
- 19 Assemblage de Fortune, pourrait-on dire, répétant par là même le terme qu'utilise préférentiellement et fréquemment Mattia pour désigner les hasards de son existence (« fortuna »).
- 20 D'une manière comparable, c'est, chez Flaubert, l'évocation constante du « hasard » en guise de justification qui pose ironiquement, en creux, la question de la nécessité. Cette dernière s'ouvre alors au simple possible et à l'absurde<sup>16</sup>. La mention réitérée du « hasard » est à la fois un soulignement du caractère fortuit, involontaire des enchaînements événementiels — et donc de l'absence de maîtrise des personnages sur leur destin — et un clin d'œil désinvolte aux attentes canoniques du lecteur. Dans la récurrence des mentions du terme se joue le gauchissement d'un mode de représentation conventionnel, la surexposition du ressort romanesque fonctionnant comme procédé de mise à distance.
- 21 Ainsi quand Frédéric rêve de tuer Arnoux ou lorsqu'il veut se débarrasser de Rosanette. Le hasard, incorporé aux projets amoureux de Frédéric dont il se fait le complice assujetti, est en fait invoqué pour dissimuler le désir volontaire du personnage :
- Il s'arrêterait même à des calculs de ménage, des dispositions domestiques, contemplant, palpant déjà son bonheur ; — et, pour le réaliser, il aurait fallu seulement que le chien du fusil se levât ! On pouvait le pousser du bout de l'orteil ; le coup partirait, ce serait un hasard, rien de plus ! (p. 424)
  - L'avocat dînait chez eux de temps à autre, et, quand il s'élevait de petites contestations, se déclarait toujours pour Rosanette, si bien qu'une fois Frédéric lui dit : — Eh ! couche avec elle si ça t'amuse ! tant il souhaitait un hasard qui l'en débarrassât. (p. 511)
- 22 « Calculs » inutiles ou supputations vaines, les projections de Frédéric ne trouvent aucune concrétisation, l'espoir placé en des circonstances favorables révélant la passivité, « l'ébahissement [du personnage] devant tout ce qui se passe.<sup>17</sup> »
- Le hasard l'avait servi. Le père Roque était venu lui apporter un rouleau de papiers, en le priant de les remettre lui-même chez M. Dambreuse ; et il accompagnait l'envoi d'un billet décacheté, où il présentait son jeune compatriote. (p. 70)
  - Le hasard le servit, car il reçut, dans la soirée, un billet bordé de noir, et où Mme Dambreuse, lui annonçant la perte d'un oncle, s'excusait de remettre à plus tard le plaisir de faire sa connaissance. (p. 144)
- 23 La possibilité d'entrer dans le cercle fermé des Dambreuse ou l'opportunité de revoir Mme Arnoux, déléguées à la coïncidence, apparaissent comme indépendantes des agissements du personnage : le « hasard » comme moteur de l'action construit un protagoniste velléitaire, décalé et, en même temps, rappelle l'impératif de motivation romanesque. La seconde occurrence, exclusivement narrative, qui complète la mention

du hasard par une explication (« car il reçut, dans la soirée, un billet bordé de noir »), relève de ces « fonctions-prétextes » définies par Philippe Hamon<sup>18</sup>. À défaut d'avoir un sens, le hasard revêt une fonction narrative de jonction : il est l'une des figures qu'assume la motivation romanesque, une motivation raillée dans la répétition outrancière de son utilisation. En multipliant les coïncidences et les mentions du terme, Flaubert exhibe en fait l'arbitraire de son roman, la construction de l'intrigue et le lecteur est soumis à l'artificialité du procédé. De même au début de l'ultime chapitre, lorsque sera ironiquement évoquée une « fatalité » pour justifier les retrouvailles un peu surprenantes de Frédéric et Deslauriers :

Vers le commencement de cet hiver, Frédéric et Deslauriers causaient au coin du feu, réconciliés encore une fois, par la fatalité de leur nature qui les faisait toujours se rejoindre et s'aimer. (p. 548)

- 24 Si le procédé suggère que le roman obéit à la décision arbitraire de l'auteur, il n'en pose pas moins que, dans la diégèse, les événements, eux, n'obéissent pas à une règle logique et prévisible. Ainsi le rendez-vous manqué entre Frédéric et Mme Arnoux. De nombreux commentaires ont mis en relief dans cette scène « la coïncidence entre l'échec privé et l'échec politique fabriquée par le hasard<sup>19</sup> » :

Qui la retenait ? Si elle était malade, on l'aurait dit ! Était-ce une visite ? Rien de plus facile que de ne pas recevoir. Il se frappa le front.

« Ah ! je suis bête ! C'est l'émeute ! » Cette explication naturelle le soulagea. Puis, tout à coup : « Mais son quartier est tranquille. » Et un doute abominable l'assailit.

« Si elle allait ne pas venir ? si sa promesse n'était qu'une parole pour m'évincer ? Non ! non ! » Ce qui l'empêchait sans doute, c'était un hasard extraordinaire, un de ces événements qui déjouent toute prévoyance. (p. 378-379)

- 25 « Ce hasard extraordinaire » qui contrecarre les plans de Frédéric et aboutit à la nuit amoureuse du jeune homme avec Rosanette, dénaturation grotesque et profanatrice du sentiment éprouvé pour Marie<sup>20</sup>, c'est la maladie du petit Eugène, le jour même où Mme Arnoux semble prête à accorder ses faveurs. Erich Köhler analyse cette synchronisation de l'échec du protagoniste et de celui de la Révolution de 1848 comme le signe d'une impuissance individuelle et sociale à « réaliser le possible ». Il ajoute : « Flaubert a néanmoins fourni une motivation supplémentaire à ce hasard. Madame Arnoux interprète la maladie de son enfant le jour du rendez-vous comme un « avertissement de la Providence<sup>21</sup> », ce qui confère une légitimation narrative à la fortuité événementielle : au motif dominant du « hasard » viennent s'adjoindre les figures tutélaires de la « fatalité » et de la « providence », récupérations ironiques d'une tradition littéraire épinglée, le déchiffrement symbolique que fait Madame Arnoux, qui voit dans la diphtérie de son fils un signe divin, pouvant se lire comme la mise en scène de notre propre recherche de sens, notre irrépressible volonté de cohérence.
- 26 Un phénomène du même ordre est repérable chez Pirandello, dans les invocations récurrentes de la « Fortune » nom que Mattia s'obstine à donner aux aléas de son existence avant le renoncement final. Envers railleur et indissociable de la « fatalité »<sup>22</sup>, le « hasard » développe une causalité « vécue comme totalement absurde et étrangère », fuyante mais pas encore éliminée du champ de représentation. L'effacement de l'action orientée au profit du pur événementiel rend compte d'une « domination de la causalité » ressentie comme « domination de la contingence<sup>23</sup> ». Et cette même contingence qui avait achevé le destin de Mattia, déplacée à Rome, faisant intervenir d'autres acteurs mais engluée dans les mêmes stéréotypes, marque un coup d'arrêt à l'existence de son double Adriano.

- 27 Car, comme le souligne Jean-Michel Gardair, alors que l'enthousiasme initial, l'euphorie de l'errance et du jeu confèrent « une joie presque héroïque au prélude biographique des aventures d'Adriano Meis, ces dernières revêtent, surtout après les premiers soupçons de faillite, un aspect toujours plus sombre et mécanique, dans le borborygme terne d'une Rome petite-bourgeoise. La multiplication et l'enchevêtrement des fils d'une intrigue aussi complexe que médiocre, incapable d'entraîner le lecteur au-delà d'une comparaison de symétries structurelles et de figures récurrentes du double, ressemblent à la parodie de l'embrouillamini généalogico-économico-sentimental de toute histoire familiale, réduite à un sordide emblème de l'absurde comédie de la vie.<sup>24</sup> » À chaque lieu, son histoire d'amour décevante — Adriana ici, Romilda là —, ses intrigues — au métayer véreux Malagna répond le sournois Papiano —, ses problèmes financiers — la ruine à Miragno, le vol à Rome. Et rien qui parvienne à faire oublier à Mattia-Adriano son perpétuel sentiment d'« extranéité » (p. 137), sa conscience de n'être plus rien ni personne, un être incapable de réagir au vol de son argent,
- J'étais en dehors de toute loi. Qui étais-je, moi ? Personne ! Je n'existai pas, moi, pour la loi ! Et n'importe qui, désormais, pouvait me voler ; et moi, je n'avais qu'à me taire ! (p. 242)
- 28 un être pour lequel la mort même n'est pas une solution.
- Qui étais-je sur le point de tuer ? Un mort... personne... (p. 270)
- 29 Autrement dit le pseudonyme, une fois dépassés l'excitation des débuts et l'aspect ludique de la dissimulation/recréation, ne résout rien. Répliquant le même, il ne peut que logiquement se conclure par un « suicide virtuel » — par noyade dans le Tibre, comme Mattia dans le canal de la *Stia* —, qui marque « l'échec définitif de l'écriture du double, et de son utopie, entre suicide impossible et suicide "inexistant"<sup>25</sup> ».
- 30 La triste conscience de l'impasse dans laquelle il se trouve conduit Mattia-Adriano à une série de paradoxes désabusés qui traduisent l'impossibilité de sa situation. Être en déserrance, flottant dans un entre-deux intenable, entre vie et mort, être et non-être, rejet d'une identité périmée et échec d'un ersatz compensatoire, Mattia-Adriano ne peut se satisfaire de cette « ombre » — « l'ombre d'un mort » — qu'il est devenu.
- J'ai pensé que c'était une chance que l'on me pense mort ? Eh bien, je suis vraiment mort. Mort ? Pire que mort ; monsieur Anselmo me l'a rappelé : les morts ne doivent plus mourir, et moi, en revanche, si : moi je suis encore vivant pour la mort et mort pour la vie. [...]
- L'ombre d'un mort : voilà ma vie. (p. 245-247)<sup>26</sup>
- 31 De fait, le personnage est réduit à une fausse alternative, qui achoppe dans la reproduction du même. Car peu importe finalement le patronyme — Mattia Pascal ou Adriano Meis — et les particularismes associés : ce qui pointe cette identité instable, c'est le caractère obsolète d'un certain type de héros, illusoirement bâti sur un « plein » de l'écriture, une saturation d'effets de réel et d'indices référentiels. Adriano Meis n'a, de fait, conservé que les désagréments de son ancien statut :
- Mais elle avait un cœur, cette ombre, et elle ne pouvait pas aimer ; elle avait de l'argent, cette ombre, et tous pouvaient le lui voler ; elle avait une tête, mais pour penser et comprendre qu'elle était la tête d'une ombre, et non l'ombre d'une tête. C'est ainsi ! (p. 248)<sup>27</sup>
- 32 Proposer un héros mort — voire « pire que mort », comme le rappelle « monsieur Anselmo » — revient à signifier la mort du héros, à la façon de celle d'Olivier Bécaille qui constitue un intertexte du récit pirandellien. Le personnage n'a plus ni moyen, ni « raison » de se maintenir, comme le rappelle le dénouement du récit de Zola :



Allons ! j'étais un brave homme, d'être mort, et je ne ferais certainement pas la bêtise cruelle de ressusciter.

Depuis ce temps, j'ai beaucoup voyagé, j'ai vécu un peu partout. Je suis un homme médiocre, qui a travaillé et mangé comme tout le monde. La mort ne m'effraie plus ; mais elle ne semble pas vouloir de moi, à présent que je n'ai aucune raison de vivre, et je crains qu'elle ne m'oublie<sup>28</sup>.

- 33 L'issue des deux récits est d'ailleurs assez proche : l'épouse d'Olivier Bécaille est sur le point de se remarier avec l'affable et prévenant voisin et si Mattia rentre chez lui, c'est pour trouver sa femme remariée avec son ami d'enfance Pomino. « Je ne pouvais vraiment plus être un héros, voilà tout. À moins de mourir... Mais j'étais déjà mort » (p. 172), conclut désabusé Mattia-Adriano.
- 34 Ce qui émerge alors, « de l'ombre de l'ombre d'Adriano Meis » [« dall'ombra dell'ombra di Adriano Meis »<sup>29</sup>], c'est le narrateur sans nom du roman : le « je » anonyme de l'écriture, forme d'identité creuse dont l'anonymat constitutif s'ouvre en avant de lui. Non pas anti-héros, contre figure oppositionnelle qui se fonde sur la structure même qu'elle dénie, mais bien « non héros » dont le vide intrinsèque, se distanciant de la caractérisation traditionnelle du personnage, est seul apte rendre à compte de la vacuité humaine, « parce qu'un personnage a vraiment une vie propre, marquée par des caractères qui lui sont spécifiques, c'est pourquoi il est toujours "quelqu'un. Alors qu'un homme, un homme en général, peut n'être "personne".<sup>30</sup> »
- 35 C'est dans une dynamique similaire mais privée de la libération finale, que s'inscrit le protagoniste d'*À Vau-l'eau*<sup>31</sup> — titre programmatique s'il en fut. Si Mattia « fils d'un riche parvenu mort prématurément [...] assiste en toute impassibilité à la dégradation progressive du patrimoine familial<sup>32</sup> », Jean Folantin est construit sous le signe de l'incapacité du faire et de l'inaptitude à se mouvoir. Et ici il n'est même plus question, comme chez Flaubert, de l'événement historique en arrière-fond qui ferait émerger l'incompétence et la passivité du personnage. Protagoniste « ordinaire » à « l'existence commune », Folantin est « tué » par le romancier en tant que héros, actualisant ainsi les présupposés théoriques de Zola : « Fatalement, le romancier tue le héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune.<sup>33</sup> »
- 36 Velléitaire et apathique, Jean Folantin ne parvient pas à échapper à l'inertie mélancolique qui est la sienne ; ses actions se réduisent en supputations (« Si j'avais le courage de l'abandonner [l'arrondissement] ») ou sombrent dans le laisser-aller :  
Il se laissait aller à vau-l'eau, incapable de réagir contre ce spleen qui l'écrasait.
- 37 Et le protagoniste semble désormais essentiellement marqué par son manque de désir : « il n'avait plus envie de rien ». Huysmans substitue à la figure du héros celle du petit-bourgeois, figure émergente et incarnation de la médiocrité. Ce petit-bourgeois se caractérise par un ratage généralisé et un enlèvement complaisant dans la conformité. Folantin désire ainsi posséder des objets d'art sans avoir aucune compétence : « Un amateur eût certainement haussé les épaules devant ces estampes sans aucune marge ». Et les multiples disqualifications qui l'affectent ajoutent à sa médiocrité : disqualification affective par son mépris du foyer, intellectuelle parce qu'il ne possède « aucun talent de société, aucune gaieté libertine, aucun bagou » et physique car « son aspect chétif ne prévenait pas en sa faveur et sa jambe gauche boitait ».
- 38 La caractérisation de Mattia est du même ordre : « résign[é] » (p. 53) à une apparence insatisfaisante (« barbe roussâtre », « grosses lunettes », œil « qui ten[d] à regarder pour son propre compte, ailleurs », nez trop petit, p. 53), marié presque malgré lui « à

la nièce de [s]on ennemi » (p. 73) dont il supporte chez lui la « mégère » (p. 74) de mère, c'est « presque sans espoir », se sachant « inapte à tout », qu'il se met à la recherche « d'un emploi quelconque » (p. 75). Sciascia le souligne : « les personnages de Pirandello sont, en plus d'être "prématurément achevés" avec tout ce que cela implique de désagréable, "véritablement misérables" car, comme personnages et comme "perfection", ils épuisent ou rendent misérable la richesse de la vie.<sup>34</sup> » La parenthèse Adriano Meis ne fera que reproduire en la démultipliant cette mollesse : à l'inertie de Mattia (p. 88) répondra l'« empêchement » d'Adriano (p. 150).

39 Quant à « l'immobilité » (p. 88) qui affecte le personnage, reclus dans la « déplorable » (p. 83) bibliothèque de Boccamazza (« ce sera toujours ainsi, jusqu'à la mort, sans aucun changement, jamais », se murmure-t-il, p. 88), elle n'est pas sans rappeler les échappées éternellement avortées de Folantin, bloqué dans le périmètre désespérément étrié de sa vie, de son quartier et de ses restaurants aux airs de « gargote ».

40 Car, diversement discrédité, le protagoniste de Huysmans en est réduit à limiter ses ambitions à la pot-bouille, celle-là même dont Zola évoquait les effluves nauséabonds dans le roman du même titre. Et Folantin de rechercher un estaminet décent, avant que d'envisager de vaines solutions compensatoires : « Est-ce que ce rêve si longtemps caressé de se faire monter à dîner chez soi allait pouvoir enfin se réaliser ? ». L'issue prévisible est celle du sordide retour du même, signe d'une totale immobilité, comme le suggère la « morale » pessimiste qui clôt le récit et fait suite à la nuit passée chez la prostituée :

Le plus simple est encore de rentrer à la vieille gargote, de retourner demain à l'affreux bercail. Allons, décidément, le mieux n'existe pas pour les gens sans le sou ; seul, le pire arrive.

41 « Sans le sou », conclut le protagoniste. « Sans le sou » comme Mattia, ruiné par le malhonnête Malagna. Mais surtout, pour Folantin, sans échappatoire, c'est ce que manifeste cette terrible acceptation (« allons, décidément »), constat résigné d'une irrévocable déperdition. Comme le note Stéphanie Guérin dans son étude de « L'envers du romanesque dans *À Vau-l'eau* » : « Désormais, le héros existe en fonction de ce qu'il n'est pas ou de ce qu'il n'a pas. »<sup>35</sup>

42 Si Flaubert voyait en Sade « le dernier mot du catholicisme »<sup>36</sup>, c'est-à-dire le moment où, menée jusqu'à son point limite, sa logique se retourne et produit, à rebours, son envers qui en est la démystification, je verrais volontiers le récit de Huysmans en dernier mot du naturalisme, qui pousse dans ses retranchements le présupposé zolien du « héros suffisant » — « le premier homme qui passe est un héros suffisant »<sup>37</sup> — et le conduit à une forme d'épuisement, sinon d'extinction. Le personnage, réduit à ses initiales J. F. dans un chapeau, peut bien s'appeler indifféremment Jean ou Jules, puisque rien ne singularise ni l'une ni l'autre de ces identités et que cette indifférenciation même menace de les fondre « dans le noir ».

43 Cette menace, le personnage de Pirandello l'a soufferte également, prisonnier d'abord de « l'immobilité de s[a sordide] existence » (p. 88) à Miragno — femme « enlaidie » (p. 75), belle-mère acariâtre, débâcle financière, métier insipide — puis du double tout aussi vain qu'il s'est créé à Rome. Revenu chez lui, il ne peut plus reprendre aucun des oripeaux constitutifs de son ancien statut : Pomino a épousé sa femme, vit dans son village, s'est substitué à lui. Mattia n'a plus de lieu, sinon le cimetière où, gravé dans la pierre et abusivement attribué à un mort inconnu, son nom persiste encore.

- 44 Personnage errant dans l'instabilité et l'incertitude de son être, Mattia trouve pourtant, dans cette vacuité même, une possibilité d'écriture : débarrassé de la vie, il est possible d'écrire (« La vita, o si vive o si scrive »<sup>38</sup>), dans une forme de faux ascétisme que n'aurait pas renié Flaubert. De fait, la résorption du personnage est la condition de son entrée en littérature.
- 45 Car c'est de cet effondrement, de ce manque constitutif que le protagoniste pirandellien tire sa permanence et sa force énonciative, en attendant sa « *troisième mort, ultime et définitive* » (p. 39). Comme le souligne Nino Borsellino, « le "feu" annule le présent, mais, en introduisant une nouvelle durée dans le temps permanent du récit, dans l'espace que la littérature peut occuper, il remplace la vie.<sup>39</sup> » C'est sur la perte du personnel que s'établit le devenir du personnage et une forme de son éternité.
- 46 Parvenu au terme de son voyage, Mattia, dans une forme parodique de dépouillement initiatique, a tout perdu : « [...] Moi [...] je ne suis pas du tout rentré, ni dans la loi, ni dans mes particularités. Ma femme est la femme de Pomino, et moi, je ne saurais vraiment pas dire qui je suis. » (p. 303), explique-t-il à don Eligio, signifiant ainsi la fin d'une caractérisation traditionnelle du héros, fondée sur une illusion référentielle datée. Ce que le personnage trouve cependant, c'est un statut de narrateur qui le ramène fort symboliquement du cimetière à la bibliothèque des deux « Avant-Propos », cette bibliothèque dont il était le gardien-lecteur avant sa fuite à Monte-Carlo et qui accueillera son récit achevé. Le drame du héros, qui n'est plus que *feu* le héros, se renverse alors en son dépassement humoristique, cette forme de « sentiment des contraires » qui allie à tout sentiment une réflexion sur ce sentiment et le double de son opposé. Si « l'humoriste n'admet pas de héros<sup>40</sup> », il consent, dans et par la réflexivité du récit, l'entrée du personnage dans un nouvel ordre de la représentation.
- 47 La singularité remarquable éteinte, c'est l'indéfinition que consent la parole. Privé de son identité et de son unicité pesante — le « uno qualcuno » dont il ne parvient plus à assumer l'horizon d'attente, qu'il soit Mattia Pascal ou Adriano Meis — le narrateur redevient non pas Mattia Pascal mais *feu* Mattia Pascal, dans une forme de scission libératrice. Non pas « nessuno » — « ne ipse unus », « neppure uno », « non uno », ou encore « même pas un » —, la négation de l'un, c'est-à-dire un effondrement, une annihilation, mais « uno qualsiasi », un être creux, quelconque, comme un « envers de la personne », son reflet désincarné — coupé de ses particularités constitutives et démultiplié par les regards. Un « je » évidé, qui se maintient toutefois, mieux, se constitue dans une désincarnation salutaire, en tant qu'instance narratrice.
- 48 Mattia ne peut plus dire qui il est (« je ne saurais vraiment pas dire qui je suis », p. 303) mais sait encore dire qu'il est. Mouvant, incertain, instable, indéfinissable, il est ce « je » qui parle désormais sans caractérisation et retrace le cheminement de cette déperdition. Un « je » anonymé par sa propre mort mais qui fait de cette perte le fondement de sa parole. Une parole de l'inanité, donc, devenue la seule possible et désormais le lot commun.
- 49 Il est alors possible de mettre en parallèle le parcours de Mattia Pascal et celui de Vitangelo Moscarda, le protagoniste du septième et dernier roman que Pirandello publie en 1925, *Uno, nessuno, centomila* [*Un, personne et cent mille*] que l'on considère généralement comme l'aboutissement de la réflexion pirandellienne sur l'effondrement du héros et la diffraction du personnage. Alors que Mattia Pascal est scindé en deux (entre lui et son double, Adriano Meis), c'est en « cent mille » fragments que Moscarda voit exploser son identité, déstructurée et reconfigurée par les « cent mille » regards

que les autres posent sur lui. La quête — et la perte — de cette unité désormais impossible est résumée dans le titre de l'œuvre, qui dessine une trajectoire de l'« un », héritage d'une tradition héroïque désormais obsolète, aux « cent mille » résidus qui en sont la trace, une fois éprouvés la déréluction et le vertige du vide, vertige qu'expérimente également Mattia Pascal dans l'identité défunte qui devient la sienne.

50 À cette interprétation coutumière du titre, je voudrais suggérer cet addenda : les « cent mille » regards qui se posent sur Moscarda sont aussi les « cent mille » qui partagent avec lui ce relativisme de l'être, ce décentrement qui marque le passage du héros à une ère nouvelle. « Homme des foules », c'est-à-dire ici perdu dans « les replis d'une société de masse », et pour lequel, ailleurs, seule la foule, la multitude en tant que corps compact pourrait permettre de restaurer un peu de l'unité enfuie, ce « héros de la vie interstitielle », « sans qualité » qui ne vit plus « au-dessus, ni dans, mais au-dessous de l'histoire »<sup>41</sup> fait de sa fluence identitaire sa nouvelle consistance. C'est alors l'identité, frêle et mouvante, de chacun de ces « cent mille » qui se joue dans ce seul personnage. Vie minuscule, peut-être. Comme une actualisation de l'infiniment petit que suggère son patronyme, « Pascal ». Vie minuscule, certes. Et immense de ses capacités d'absorption.

## NOTES

1. Roland Barthes, « Par où commencer ? » (1970), *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, « Points », Seuil, 1953, 1972, p. 145-155.

2. *Ibid.*, p. 147.

3. Guy Larroux, *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, « Le Texte à l'œuvre », Nathan, 1995, p. 6-7.

4. Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, édition préfacée et annotée par Giancarlo Mazzacurati, « ET Classici », Einaudi, 1993. Toutes les références au texte italien renvoient à cette édition. Pour l'édition française, je me réfère à Luigi Pirandello, *Fu Mattia Pascal*, traduit de l'italien par Alain Sarra bayrouse, « Garnier-Flammarion », Flammarion, 1994. Toutes les références à la traduction française renvoient à cette édition.

5. « [...] non mi sarei mai e poi mai messo a scrivere se, come ho detto, non stimassi davvero strano il mio caso e tale da poter servire d'ammaestramento a qualche curioso lettore », Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, *op. cit.*, p. 5. Je traduis.

6. Voir, par exemple, Andrea Del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, 94, Seuil, avril 1993 ; *Gli inizi difficili. Per una poetica dell'« incipit » romanzesco*, Unipress, 1997, traduit en français sous le titre *L'incipit romanesque*, « Poétique », Seuil, 2003 et Guy Larroux, *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, *op.cit.*

7. « Ma tra partenza e arrivo si insinua quella sillaba, che invece di saldare disgiunge la geometria del ritorno e impedisce di leggere il romanzo come un *entre-deux* aperto e chiuso da un perfetto ritmo di rondò », Giancarlo Mazzacurati, commentaires al *Fu Mattia Pascal*, *op. cit.*, p. 280. Je traduis.

8. Le *Trésor de la langue française* indique l'étymologie suivante : « 2<sup>e</sup> moitié XI<sup>e</sup> siècle malfeüz “[qui a une mauvaise destinée], malheureux” (Alexis, éd. Chr. Storey, 616) ; 1172 “[qui a accompli sa destinée], mort” (Chr. de Troyes, *Chevalier Lion*, éd. M. Roques, 5666 : Et cil gist pres come feüz) ;

1178 (Renart, éd. M. Roques, 3495 : Mais l'en m'apele feu Renart). D'un lat. vulg. \*fatutus "qui a telle destinée", dér. du class. fatum "destin". »

9. Michel Viegnes, « Les Démons du hasard », *Universitas. Le Magazine de l'Université de Fribourg, Suisse. Der Zuffal. Faites vos jeux*, décembre 2007, p. 14-15.

10. *Ibid.*, p. 15.

11. Denis Ferraris, « *Il fu Mattia Pascal*. Fonction libératrice de l'action d'écriture », *Lectures Pirandelliennes*, Centre de recherche « Cultures, idéologies et sociétés des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles » – Section Italien, Université Paris 8-Vincennes, imprimerie F. Paillart, 1978, p. 38.

12. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, édition avec dossier établie par Stéphanie Dord-Crouslé, « Garnier-Flammarion », Flammarion, deuxième édition corrigée, 2003.

13. « On a cherché à l'intrigue de *L'Éducation* des intentions symboliques ; à tort, me semble-t-il. Flaubert a voulu seulement montrer l'ironie de la vie, dans le cas d'êtres inconsistants qui se laissent balloter par elle : une sorte de *Malentendu* généralisé, où non seulement la voix du sang, mais celle de l'amitié, de la justice, de l'amour, seraient démythifiées, ou plutôt, se tairaient l'une après l'autre. », Jean Bruneau, « Le rôle du hasard dans *L'Éducation sentimentale* », *Europe*, n° 485-486-487, Actes du Colloque *Flaubert* de Rouen, avril 1969, Europe et Les Éditeurs Français Réunis, septembre-octobre-novembre 1969, p. 106.

14. *Ibid.*, p. 102. On peut faire la même remarque à propos de *Bouvard et Pécuchet*.

15. C'est une réflexion du même ordre, sur le genre romanesque et ses conventions — et en particulier sur la maniaque précision « naturaliste » —, qui s'esquisse dans les remarques humoristiques de Mattia à don Eligio, qui lui conseille de raconter son histoire dans un livre : « *Monsieur le comte se leva pendant longtemps, à huit heures précises... Madame la comtesse mit une robe lilas avec un riche floraison de broderies sur sa poitrine.. Teresina se mourait de faim... Lucrezia souffrait du mal d'amour... Grand Dieu ! Et que voulez-vous que ça me fasse ?* », Luigi Pirandello, *Feu Mattia Pascal*, *op. cit.*, p. 42.

16. « Fatalité, hasard, providence, qu'importe le nom ? » s'interroge le héros de *La Confession d'un enfant du siècle* après plusieurs découvertes fortuites qui ont modifié son destin. Sur l'étude du hasard dans le roman de Musset, on pourra se référer à l'ouvrage d'Erich Köhler, *Le Hasard en Littérature. Le Possible et la Nécessité*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1973, « Esthétique », Klincksieck, 1986, p. 16-17 : « Octave ressent le hasard qui fait de lui une victime de la "maladie du siècle" comme une manifestation de la nécessité aussi arbitrairement sélective que fondée sur un état historique général du monde. Tandis qu'il cultive sa souffrance en masochiste, il voit là le signe d'une distinction réservée à lui et apparaît comme un héros spécifiquement romantique. Sa question [...] contient déjà une réponse. La Bible qu'il ouvre au hasard ne fait que confirmer la totale indifférence qui frappe le juste comme le pêcheur. Dans l'univers privé de dieux le ciel est vide : « Est-ce donc vrai que tu es vide ? criais-je en regardant un grand ciel pâle qui se déployait sur ma tête. Réponds, réponds ! » La réponse est "un profond silence". C'est le silence de Dieu répondant à la question du Christ, que Gérard de Nerval placera en exergue aux quatre sonnets *Le Christ aux oliviers* : "Dieu est mort ! Le ciel est vide — pleurez ! enfants, vous n'avez plus de père." Ce qui au lieu du Père répond au Fils de Dieu sur le Mont des oliviers, c'est l'"immobile destin", la "froide nécessité" et le "hasard" dans son indifférence glacée. » De fait, le hasard ouvre sur l'impassibilité du réel.

17. Jean Bruneau, « Le rôle du hasard dans *L'Éducation sentimentale* », *Europe*, n° 485-486-487, *op. cit.*, p. 106.

18. Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Poétique*, n° 16, Seuil, 1973, repris dans *Littérature et réalité*, « Points », Seuil, 1982.

19. Erich Köhler, *Le Hasard en littérature, Le Possible et la Nécessité*, *op. cit.*, p. 21. Voir également Joseph Jurt, « Flaubert et le savoir historique », *L'Écrivain, le Savant et le Philosophe. La Littérature entre Philosophie et Sciences sociales*, sous la direction d'Eveline Pinto, Publications de la Sorbonne,

2003, p. 59 et Jean-François Tétu, « Désir et Révolution dans *L'Éducation sentimentale* », *Littérature*, 15, *Modernité de Flaubert*, Larousse, octobre 1974, p. 89 et 91-92.

20. « Si Frédéric passe sa nuit d'amour dans cette chambre [préparée avec une ferveur religieuse pour Mme Arnoux], c'est pour placer cette nuit sous le signe de l'échec et de la profanation et "pour mieux outrager en son âme Mme Arnoux" qui avait manqué au rendez-vous. Le sanglot de Frédéric manifeste la prise de conscience de son échec, de la trahison de l'amour idéal. L'auteur fait suivre cette séquence par celle de la proclamation de la République, et cette articulation est de toute évidence chargée de signification : la Révolution semble d'avance vouée à la trahison. » Joseph Jurt, « Flaubert et le savoir historique », *L'Écrivain, le Savant et le Philosophe. La Littérature entre Philosophie et Sciences sociales*, op. cit., p. 59.

21. Erich Köhler, *Le Hasard en littérature, Le Possible et la Nécessité*, op. cit., p. 21-22.

22. « Je vous aime comme je peux ; mal, pas assez, je le sais, mon Dieu ! À qui la faute ? Au hasard ! À cette vieille fatalité ironique ! », Gustave Flaubert, Lettre du 23 octobre 1851 à Louise Colet.

23. Erich Köhler, *Le Hasard en littérature, Le Possible et la Nécessité*, op. cit., p. 52.

24. « Mentre l'euforia del girovagare e del gioco conferisce un'allegria quasi eroica al preludio biografico delle avventure di Adriano Meis, queste assumono, specie dopo i primi sospetti di fallimento un andamento sempre più cupo e meccanico, nella grigia palude di una Roma piccolo-borghese. Il moltiplicarsi e l'aggravarsi dei fili di un intreccio tanto più complesso quanto più mediocre, e tale da non potere coinvolgere il lettore oltre il riscontro di simmetrie strutturali e ricorrenti figure del doppio, sembra la parodia del pasticciaccio genealogico-economico-sentimentale di ogni storia familiare, ridotta a squallido emblema dell'assurda recita della vita », Jean-Michel Gardair *legge Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello*, « Piccola Biblioteca del romanzo », Metauro Edizioni, 2001, p. 27. Je traduis.

25. « Ed è quasi con sollievo che il lettore vede la pallida ombra di Adriano avvicinarsi alla logica conclusione del suo suicidio virtuale. Ombra di suicidio, segnata dall'assoluta disperazione dell'assenza di pathos, che, ribadendo l'inafferrabilità della morte fuori della vita, sancisce il definitivo fallimento della scrittura del doppio, e della sua utopia, tra suicidio impossibile e suicidio "inesistente" », *Ibid.*

26. « M'è sembrato una fortuna l'esser creduto morto ? Ebbene, e sono morto davvero. Morto ? Peggio che morto ; me l'ha ricordato il signor Anselmo : i morti non debbono più morire, e io sì : io sono ancora vivo per la morte e morto per la vita. [...] L'ombra d'un morto : ecco la mia vita. », Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, op. cit., p. 219-222. Je traduis.

27. « Ma aveva un cuore, quell'ombra, e non poteva amare ; aveva denari, quell'ombra, e ciascuno poteva rubarglieli ; aveva una testa, ma per pensare e comprendere ch'era la testa di un'ombra, e non l'ombra di una testa. Proprio così ! », *Ibid.*, p. 222. Je traduis.

28. Émile Zola, *La Mort d'Olivier Bécaille*, 1884.

29. Jean-Michel Gardair *legge Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello*, op. cit., p. 27.

30. « perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre "qualcuno". Mentre un uomo [...], un uomo così in genere, può non essere "nessuno" », Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore [Six personnages en quête d'auteur]*, 1923.

31. Joris-Karl Huysmans, *À Vau-l'eau*, 1882.

32. Denis Ferraris, « *Il fu Mattia Pascal*. Fonction libératrice de l'action d'écriture », op. cit., p. 38.

33. Émile Zola, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, préface d'Henri Mitterand, « Le Regard littéraire », Complexe, 1989, p. 133.

34. « I personaggi di Pirandello sono, oltre che "prematamente compiuti", e con quel tanto di sgradevole che è a ciò relativo [...], "propriamente meschini" per il fatto che in quanto personaggi, in quanto "perfezione", esauriscono o immiseriscono la ricchezza della vita », Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, « Piccola Biblioteca », Adelphi, 1996, p. 133.

35. Stéphanie Guérin, « L'envers du romanesque dans *À Vau-l'eau* de Joris-Karl Huysmans », *Loxias*, 5, mis en ligne le 15 juin 2004, <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=45>
36. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, éd. Robert Ricatte, « Bouquins », tome I, Robert Laffont, Paris, 1989, dimanche 29 janvier 1860, p. 525.
37. Émile Zola, « Deux définitions du roman », *Œuvres complètes*, « Le Cercle du Livre Précieux », Fasquelle, 1968, Claude Tchou, éditeur, 1968, tome XI, p. 281.
38. Luigi Pirandello, lettre du 10 octobre 1921 à U. Ojetti, *Carteggi inediti (con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo)*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bulzoni, 1980, p. 82. Citée par Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, « Biblioteca Universale Laterza », Laterza, Roma, 1991, « Economica Laterza », Laterza, 2000, p. 34.
39. « Il “fu” annulla il presente, ma introducendo una nuova durata nel tempo permanente del racconto, nello spazio che la letteratura viene ad occupare, sostituisce la vita », Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, *op. cit.*, p. 35.
40. « L'umorista non riconosce eroi », Luigi Pirandello, *L'umorismo*, (1908), parte II, cité par Giancarlo Mazzacurati, « Prefazione » al *Fu Mattia Pascal*, *op. cit.*, p. VII.
41. « Agli antipodi degli eroi dannunziani della vita sublime (e ormai remoti anche da quelli verghiani dei grandi cicli materiali), si annunciano, col *Mattia Pascal*, gli eroi della vita interstiziale, sopravvissuti a una catastrophe dell'ideologia ottocentesca [...]. Essi chiedono già di vivre non sopra, né dentro, ma sotto la storia ; e [...] cercheranno [...] identità più deboli e plus flessibili, in cune intemporeali o nelle pieghe segrete della società ormai massificata », Giancarlo Mazzacurati, « Prefazione » al *Fu Mattia Pascal*, *op. cit.*, p. X.

## RÉSUMÉS

En prenant appui sur le premier roman publié par Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* (1904), on envisagera la reconfiguration du protagoniste qu'opère la fiction pirandellienne, dans un itinéraire qui va de la déperdition à une forme de libération paradoxale, qui n'est pas sans rapport avec l'évidement du personnage qu'initie le roman flaubertien.

## INDEX

**motcle** Flaubert, Huysmans, Zola, Pirandello, échos, personnage, hasard, dépersonnalisation

## AUTEUR

FLORENCE PELLEGRINI

Université Bordeaux Montaigne