



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

**IL FRAMMENTO**  
a cura di Michela Gardini  
ottobre 2012

MICHELA GARDINI

## Francis Poictevin: l'impossibile ricomposizione dell'io e del reale

La scrittura di Francis Poictevin si configura come uno straordinario laboratorio letterario, da una parte densamente impregnato dell'*esprit fin de siècle*, dall'altra squisitamente novecentesco. Autore spesso dimenticato ("un oublié" recita il titolo di un articolo di René Martineau apparso sul *Mercur de France* il 18 novembre 1921), Poictevin rappresenta senz'altro un caso singolare nel panorama letterario francese della fine dell'Ottocento. Figlio di un banchiere, consacrò la sua vita ai viaggi e alla letteratura, ma fu presto tormentato da disturbi del sistema nervoso che lo portarono alla follia e alla morte, dopo un silenzio letterario di dieci anni, nel 1904. Se è in parte indubbiamente tributario dell'"écriture artiste" dei Goncourt, è soprattutto con Huysmans che condivide sensibilità ed esperienze, tra cui un viaggio a Tiffauges sulle tracce di Gilles de Rais, al punto che si ritiene che Poictevin sia servito da modello per il personaggio di Des Esseintes.

I suoi testi annunciano già dai titoli la tendenza verso una poetica della dissolvenza, dell'incompletezza, dell'indecisione: *Ombres, Heures, Presques, Double, Tout bas, Seuls*, per citarne alcuni. Rispetto all'articolazione sintattica è senz'altro privilegiata la ricerca lessicale; del resto, come scrive Jean De Palacio, quella decadente è "una grammatica del manque e dell'assenza" (De Palacio 2011:85)<sup>1</sup>. "Invisible", "insexuelle", "indifférence", "indécision", "inanité", "inanimation", "inaboutissance", "indicible", "irrasasiabile", "inatteignable",

---

<sup>1</sup> Traduzione mia. D'ora in avanti, dove non altrimenti specificato, le traduzioni sono da intendersi mie.

“indéchiffré”, “irrémissiblement”, “inexprimablement”, “inconsolée”, “inépuisée”, “insuffisance”, sono solo alcuni fra gli innumerevoli esempi del lessico particolare al quale Poictevin fa ricorso, attraverso l’uso dei prefissi, per declinare l’impotenza, l’impossibilità che attanagliano l’individuo. La sua scrittura celebra il lutto del romanzo ottocentesco, inaugurando una narrazione ateleologica e realizzando il celebre proposito flaubertiano del “livre sur rien” (lettera di Flaubert a Louise Colet del 16 gennaio 1852: “Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien, [...] qui se tiendrait de lui-même par la force de son style”). Commenta Pierre Jourde:

In realtà, ciò che interessa Poictevin, è il *niente*, e i suoi libri potrebbero definirsi come la narrazione dell’assenza di avvenimenti di un’esistenza, di un’insignificanza assoluta al centro della quale tuttavia i personaggi arrestano lo sguardo sul mistero di presenze infime e fuggitive, oggetti, atmosfere, paesaggi (Pierre Jourde 2008: 557).

In un’epoca contrassegnata dalla perdita di un orizzonte unitario e dall’alienazione dell’individuo, narrare la realtà non ha più alcun interesse, cosicché la narrazione diventa la successione di impressioni, divagazioni, sconfinando perlopiù nel sogno. A fronte di un mondo che si disgrega, il romanzo è votato all’incompiutezza, alla frammentazione, certo non più ad una rappresentazione teleologica. “L’intelligenza fin-de-siècle è intelligenza del *disastro*” (Thorel Cailleteau 1994: 184), sotto il segno della *disjonction*, secondo la celebre definizione di Jankélévitch. Nel caso specifico di *Double*, la narrazione alterna atmosfere, sensazioni, evocazioni di Parigi e di Honfleur ad altrettanti racconti onirici occorsi ai due protagonisti, *il* e *elle*. Non è un caso che André Breton nel 1923, dalle pagine di *Littérature*, includa Poictevin fra gli scrittori di cui si deve conservare memoria a fondamento della nuova poetica surrealista. Come scrive Marie-Claire Bancquart, sottolineando il legame tra Poictevin e il Surrealismo, “L’insolito è nel mondo e la logica nell’onirismo. Prima del surrealismo, sarebbe difficile citare delle opere di tal fatta” (Bancquart 2002: 298). La narrazione già pressoché inesi-

stente, viene scardinata dall’inserimento dei sogni e degli incubi di *il* e *elle*. Il piano d’insieme si indebolisce a vantaggio di una narrazione frammentaria.

Dissoluzione della trama dunque, come aveva ben interpretato, fra i suoi contemporanei, Henri de Régnier che, nel diario che raccoglie le sue riflessioni e annotazioni dal 1889 al 1892 scrisse: “La letteratura di Poictevin, questa letteratura frammentaria – di odorato, di udito e di vista – possiede qualche cosa di informe e come paralizzato, essa vede, tocca, sente, e non muove l’immobilità atrofizzata della sua contemplazione” (Henri de Régnier 1889-1892: 30). Il medesimo processo di svuotamento, disgregamento, interessa i personaggi, sospesi nel vuoto delle loro storie e nell’assenza di avvenimenti. Come sottolinea Laurence Brogniez, non solo i personaggi non sono ancorati ad alcuna trama, ma appaiono del tutto sprovvisti di una psicologia, così da apparire “come delle creature eminentemente permeabili, delle sorti di lastre sensibili dove si proiettano le impressioni visive [...]. Il soggetto non è più un tipo o un carattere dotato di una psicologia ben definita o marcata da un determinismo sociale: è soltanto un occhio che osserva, gusta e gioisce delle più infime variazioni colorate” (Brogniez 2007: 201). Oltre ad Henri de Régnier, anche Remy de Gourmont, autore di un romanzo metaletterario che sfugge alla funzione referenziale come *Sixtine* (1890), come ricorda Sylvie Thorel-Cailleteau, riconosceva a Poictevin il carattere innovativo della sua opera, nella direzione della dissoluzione dell’intreccio e dell’evanescenza della materia narrata:

M. Francis Poictevin, sebbene sia nato romanziere, ha rinunciato prontamente al romanzo. Egli sa che può succedere di tutto, che un fatto non è in sé più interessante di un altro e che importa soltanto il modo “di dire” [...].

Discepolo dei Goncourt, di cui acuì ancora la preziosità della scrittura, M. Francis Poictevin si è affinato poco a poco sino alla smaterializzazione. Ed è qui che risiede il suo genio, l’espressione dell’immaterialità e dell’inesprimibile: egli inventò il misticismo dello stile (Gourmont 1896 citato in Thorel-Cailleteau 1994: 473).

Lo scollamento dalla poetica naturalista non potrebbe essere più radicale: non c'è alcun rapporto di causa ed effetto, alcun determinismo che collega i fatti e i personaggi tra loro. I personaggi di Poictevin, in un universo evanescente, mallarmeanamente si aboliscono, annullandosi perlopiù nell'anonimato. Non solo il lettore li coglie come schegge, frammenti di una narrazione ateleologica, ma essi stessi non si vedono come interi, bensì come un riflesso, un'ombra, sineddoci di loro stessi. Il motivo dello specchio è ricorrente nelle opere dell'autore, un oggetto che diventa sineddoche del personaggio per il fatto di contenerne il riflesso, seppur sfuggente e inconsistente. *Double* si apre proprio con l'immagine dello specchio:

Un volgare specchio da armadio, di solito chiaro mistero. Fedele e prostituta, ad ognuno esso si apre per offrirlo, renderlo a se stesso, e, di ciò che si è visto in esso, sembra che non custodisca traccia. O pieno di possessi perduti! Una sera, tuttavia, anni fa, nello specchio che si stava ormai incupendo senza più riflessi, è scivolata una forma drappeggiata, fantasmatica ombra di invisibile, di un nero mortale (Poictevin 1889: 1-2).

Come rileva Jean Pierrot nel suo celebre saggio sull'immaginario decadente, gli scrittori della *fin de siècle* trovano nello specchio un motivo privilegiato, investito di "una ricchezza metaforica e di un potere poetico esorbitante" (Pierrot 1977: 257), depositario delle potenzialità fantasmatiche proprie delle superfici riflettenti. Celebri sono i racconti di Maupassant (*Le Horla*, *Lettre d'un fou* tra gli altri), a cui Poictevin nel 1884 dedicò *Songes* e che, a sua volta, scrisse sul *Figaro* un articolo elogiativo dell'opera di Poictevin, che declinano il potere deformante nonché vampirizzante dello specchio. Proprio per la natura immateriale dell'immagine riflessa, ecco che il soggetto stesso si vede come un essere smaterializzato, incorporeo, tanto più inquietante poiché, riattualizzando il mito di Narciso, andare al di là dello specchio implica entrare in contatto con l'invisibile. È in questa prospettiva che nel racconto di Henri de Régnier *Hertulie ou les messages* (1897) l'eroina, attraversando una sala tappezzata di specchi, scorgendo la propria immagine moltiplicata all'infinito, prova l'angoscia di vedersi dissolvere nella

frammentazione del proprio sé: "dissolta nei suoi propri riflessi, esorcizzata da se stessa grazie a questa sorprendente magia in cui ella si immaginava indefinitivamente impersonale" (Henri de Régnier 1897: 92). Ma lo specchio diventa anche il ricettacolo degli incubi del soggetto che in esso si vede come altro da sé, kafkianamente metamorfosizzato in animale. Leggiamo in *Heures*: "Nella camera senza luce se non quella del fuoco, la mia ombra gigantesca e agitata comprendente il mio riflesso nello specchio sale, si stende sul muro, sul soffitto, avendo sulla schiena il carapace al di fuori del quale si arrischia una testa di tartaruga" (Poictevin 1892: 147). La metamorfosi del soggetto e il motivo dello specchio vampirizzante che si appropria della coscienza in frammenti dell'io rappresenta, del resto, come abbiamo già osservato, l'ossessione anche di altri autori *fin de siècle*. In particolare Rachilde nel racconto *L'Araignée de cristal* (1892), mette in scena la trasformazione del soggetto in ragno tramite il riflesso deformante nello specchio, che alla fine del racconto si frantumerà in mille schegge reduplicando all'infinito la frammentazione dell'io. Anche i sogni dei personaggi sono abitati da inquietanti presenze animali, come nel caso del sogno di Jacques, in *Derniers songes*, in cui il personaggio sogna di essere inseguito da una gallina senza testa, che al posto del capo possiede un buco come un occhio vuoto, declinazione ossessiva ed angosciosa dell'assenza. Nella medesima opera, Jacques percepisce il proprio corpo separato da sé: "I miei pantaloni, gettati su una poltrona, questa notte mi hanno inquietato. Avevo riacceso la candela. Queste gambe: deviazione, afflosciamento, vestigia fittizie non tanto forse delle mie gambe personali scomparse quanto piuttosto di una forma differente, che si snaturava, sbilanciata, imprecisamente suggestionata" (Poictevin 1888: 69). Come lo specchio che contiene il riflesso del soggetto, così anche il pantalone, vuoto, si configura come sineddoche del soggetto. Il soggetto percepisce la propria immagine riflessa come estranea ed ostile:

Quando si vede in uno specchio, è una tortura. Questo riflesso possiede non so cosa di ostile, qualche cosa che smentisce la sua anima.

Riducente, rinchiudente, logorante immagine che gli dà il desiderio finale di non vedersi più! E se non fosse che questo riflesso inutile? (Poictevin 1889: 106)

Egli ha sognato di impazzire, ella sorvegliava ansiosamente questa disgrazia. Sentiva consumarsi in sé l'alienazione, si accaniva a riprendersi, questo mal d'anima si distanziava in incertezze strazianti. Ciò da una parte e dall'altra non si sopportava più. Ed aveva il terrore di sprofondare in un essere altro da sé, pur conservando la sua forma ora vana. La sua identità terminava di distruggersi, ma non era positivamente ancora il nuovo personaggio deformato, che mente contemporaneamente alla sua denominazione ed è impotente a rigettarla. Il suo vero io che stava passando perdurava nel corpo, l'apparente figura sembrava forse la stessa, mentre la miserevolmente nuova espressione si smarriva nel volto, non riusciva a collocarvisi. E così poiché il visibile e l'invisibile del suo essere non quadravano più, egli provava uno sgomento impazzito per la sua mescolanza sdoppiata (Poictevin 1889: 99).

Come sottolinea Laurence Brogniez, i titoli stessi di opere quali *Seuls*, *Double* denunciano questa ossessione circa il fondamento dell'identità:

Questa concezione di un io scoppiato, disgiunto, sparpagliato riflette bene la rivoluzione nell'idea del soggetto compiuta nel corso di un XIX secolo che vede languire i fondamenti del possesso di sé. In questa prospettiva, il simbolismo nel quale si iscrivono le esperienze letterarie di Poictevin appare come il tentativo di riunificare le rappresentazioni spezzettate del soggetto, riaffermare l'unità che le forze dislocanti della nuova psicologia hanno contribuito a rimettere in questione. Poictevin ha letto Taine e condivide l'opinione secondo la quale l'identità è una chimera. Lo scrittore, attraverso le sue molteplici metamorfosi letterarie, aspira a dare una versione più complessa dell'uomo, fosse anche destabilizzante (Brogniez 2007: 196).

Come altri personaggi, anche Paul, il protagonista di *Petitau* (1885), soffre di sdoppiamento: "Dalla sua più tenera età, soffriva

di uno sdoppiamento. Ciò che di lui appariva davanti agli altri, non si conciliava con il suo intimo. [...] Nella fisionomia di Paul sembrava allora circolare qualche decomposizione" (Poictevin 1885: 58). L'autore, in realtà, attraverso lo schermo dei propri personaggi, parla di se stesso, del sentimento di estraneità che talvolta prova rispetto al proprio io. In una lettera a Mallarmé, con il quale intratteneva una corrispondenza, datata 19 dicembre 1884, Poictevin esprime questo angoscioso senso di estraneità provato dall'individuo verso il proprio stesso essere, rappresentato come un ammasso di "brandelli": "Osservo il mio io come se appartenesse ad un altro, un io rimasto impigliato come dei brandelli in un certo posto".

Nell'opera di Poictevin molto spazio viene accordato ai luoghi. Come già l'individuo, anche la città viene evocata per sineddoche. Lo sguardo dello scrittore si sofferma su frammenti urbani: tratti di Senna, ombre dei monumenti, le gargolle di Notre-Dame, oppure i campanili di Saint-Clotilde che, come descrive in *Ombres* e in *Derniers Songes*, si distaccano dal resto della città, sospesi nel cielo come frammenti di architettura gotica, repliche perfette dei campanili di Rouen dipinti da Monet [Fig. 1], frammenti di città tra cielo e terra. Il soggetto non domina più la città come ancora avveni-



Fig. 1: Claude Monet, *Vue générale de Rouen*, 1892, Musée des Beaux-Arts, Rouen



va nel corso dell'Ottocento nei romanzi balzachiani, valga per tutti la sfida lanciata da Rastignac, alla fine del *Père Goriot*, alla città che egli domina cartesianamente con lo sguardo dall'alto del Père La-chaise "A nous deux maintenant!". I personaggi anonimi, senza nome, già in balia dello spazio evanescente dello specchio e del sogno, sono consegnati anche alla città che essi rilevano nelle sue intermittenze, ad immagine della loro coscienza frammentata. Le intermittenze della città, impalpabile, come polverizzata in una evocazione senza profondità, trovano il proprio riflesso nella deflagrazione del genere romanzo. Scrive Brogniez: "Alla discontinuità della città moderna risponde l'esplosione del romanzo, forma aperta e proteiforme che, rinunciando a dire la totalità, si espone, come è il caso nell'opera di Poictevin, al rischio di dissolversi" (Brogniez 2007: 204). In *Double*, la coppia passeggia in diversi luoghi di Parigi, con predilezione per il lungo Senna, e a Honfleur in Normandia. Ma non si tratta di vere e proprie descrizioni della città, in quanto essa viene piuttosto restituita al lettore attraverso il suggerimento di sensazioni che assomigliano alle pennellate impressionistiche, che colgono ora frammenti di Senna, di nuvole, la realtà transitoria e fuggitiva che nella magistrale definizione di Baudelaire stava ad indicare la modernità nel suo fluire, nel suo essere inafferrabile, sempre altra. La transitorietà della realtà è ben colta dall'immagine ricorrente dell'acqua della Senna: "La Senna al pont de l'Alma oggi molto alta è di un verde lattiginoso, essa fugge senza rumore, grandi tovaglie rotonde girano e passano, si formano dei cerchi, si mescolano, spariscono, dei feti volteggiano trasportati" (Poictevin 1889: 111). L'evocazione della città si rivela un'operazione essenzialmente estetica, senza preoccupazioni referenziali né extraletterarie, con l'unica eccezione, talvolta, della data e del luogo (Paris, Honfleur, Menton, Florence...) evocato soltanto "come luogo di passaggio della scrittura": "Il paradosso è che, non appena descritto, il mondo scompare, evaporato sotto la troppo veggente prospettiva metaletteraria; da cui la sensazione, per il lettore, di un mondo evanescente, fantomatico" (Lola Bermudez Medina 2008: 64). Come in *Nadja* di Breton, è la città che conduce i personaggi e non viceversa, non c'è alcuna intenzionalità da parte loro, essi

sono agiti dalla città o, meglio, dai suoi frammenti. Città fantasmatica, come scrive Bancquart, "Parigi è interamente onirizzata" (Bancquart 2002: 310). Le passeggiate per la città assomigliano piuttosto a delle deambulazioni senza meta; la città non deve più essere dominata dallo sguardo razionale dei personaggi, bensì essi si lasciano guidare dalle sensazioni che in essa ricevono. Se Bancquart accosta l'esperienza narrata in *Double* al romanzo di Rodenbach *Bruges-la-Morte*, ci sembra, con Laurence Brogniez che il testo di Poictevin sia molto più vicino all'onirismo e al surrealismo di *Nadja* e dell'*Amour fou*. Nel caso di *Bruges-la-Morte*, infatti, non si assiste ancora allo scardinamento del genere romanzo, della trama e dei personaggi stessi, dotati comunque di una collocazione psicologica e narrativa ben precisa.

All'immaginario urbano si lega ancora una volta il motivo dello specchio, laddove la Senna viene rappresentata come una superficie specchiante che assorbe tutto quanto in essa si riflette, in particolare l'ombra dei monumenti. Il campo lessicale dell'indefinito suggerisce l'evanescenza della città intera. L'itinerario del personaggio nella città si rivela senza meta, sospeso tra cielo e terra, l'unico percorso che egli segue è quello tracciato dalle nuvole in alto e dalle ombre e dai riflessi in basso. Avanza, anch'egli inconsistente, in questo spazio *entre-deux*, liminare. La città si trova posta non solo sotto il segno dell'inafferrabilità, ma anche della sterilità, in un crescendo di rinuncia alla vita. Quest'immagine di sterilità e di smaterializzazione si esplicita nella trasformazione del personaggio in un'angosciosa ombra di vetro. Nel racconto *Rêve de Jacques*, contenuto nei *Derniers Songes*, il perde, in sogno, la propria consistenza per essere fatto soltanto di ombra e vetro:

Sull'asfalto dei Champs-Élysées, sotto la luce elettrica, cammino preceduto dalla mia ombra stranamente doppia. Un'ombra nerastra si incastra nell'altra per così dire di vetro, come se l'anima fosse scivolata nella forma esterna e che nel mezzo non fosse rimasto che un vuoto oscuro. E mi sembra soffrire nella mia lunga ombra sdoppiata che, fuggente, rasenta l'asfalto malamente, freddamente bianco, un po' sporco (Poictevin 1884: 68).



Fig. 2: Claude Monet, *Bras de Seine près de Giverny, brouillard*, 1897, The Art Institute of Chicago.

La stampa dell'epoca rintracciava molte affinità tra la pittura impressionista e la scrittura di Poictevin, accomunate dalla medesima sensibilità verso gli effetti atmosferici, i cambiamenti di luce e di colore nell'arco della giornata. Come commenta Brogniez: "Ad una pittura della macchia corrisponderebbe una letteratura del frammento, della suggestione" (Brogniez 2007: 199). La realtà è resa attraverso l'immagine che ne avvertono i personaggi, quindi essa è un'"immagine instabile, mutevole, sottoposta allo stato mentale nel quale si trova l'osservatore" (Brogniez 2007: 201), una realtà che sembra sfuggente, inafferrabile, come certe tele di Monet [Fig. 2]. Anche i monumenti di Parigi, spesso fugacemente evocati, sembrano fissarsi sulla pagina grazie all'atto della scrittura, altrimenti incon-

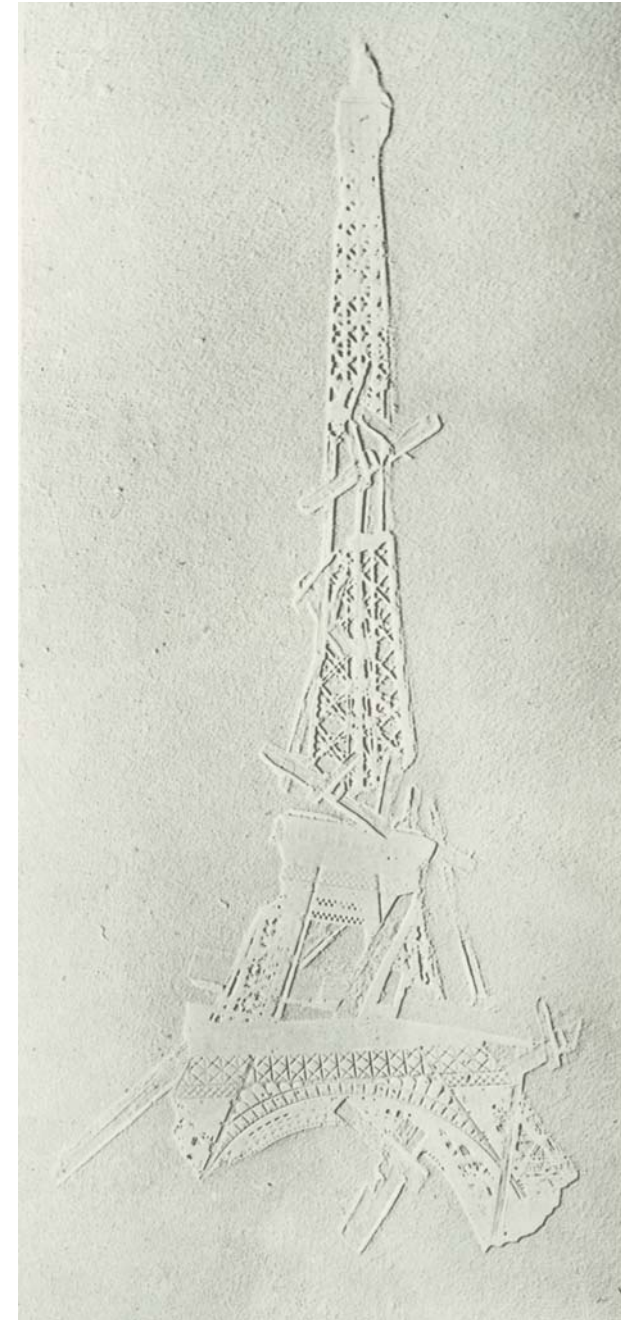


Fig. 3: Raoul Ubac, *Fossile de la Tour Eiffel*, da *Minotaure*, n° 12-13, 1939.

sistenti, sull'orlo di un'inesorabile mutevolezza e dissolvenza, come in certe immagini surrealiste di Raoul Ubac [Figg. 3, 4, 5].

Anche tipograficamente la scrittura di Poictevin appare frammentaria: gli spazi bianchi tra i paragrafi che compongono le sue opere spezzettano la narrazione anche visivamente, suggerendo l'idea di un testo-collage, frutto dell'accostamento rapsodico di riflessioni, ricordi, sogni, paesaggi, atmosfere, descrizioni di quadri.

Costretto a vivere in un mondo disgregato sull'orlo della sparizione, prigioniero dell'universo gabbia che è dentro di lui, il soggetto anela pur tuttavia all'unità, ma nella disincantata e tragica consapevolezza che essa sia ormai irraggiungibile: "In questo dramma trattenuto che è la vita, l'orizzonte si contorna di figure familiari e tuttavia sconosciute; non vi si ritrova, non più che in se stessi d'altronde, il filo magico dell'Unità" (Poictevin 1889: 59). Il sentimento della perdita condanna l'individuo ad un eterno desiderio mai esaudito e all'impotenza:

Coricati guardano, alla luce della *veilleuse*, l'ombra arrotondata, usurata, assottigliata, strana insomma del violino sul montante della porta della camera, violino superfluo, da cui ella estrae un lamento appena e poi è tutto, esso resta sospeso con l'archetto in segno di desiderio e di impotenza. Simbolo anche forse della primitiva patria di cui essi hanno perso il filo (Poictevin 1889: 112).

Per contrastare il sentimento della perdita, nell'illusione di riuscire a "trattenere, raccogliere in sé l'arcano sfuggente delle cose" (Poictevin 1889: 125) Poictevin, come altri scrittori ed artisti suoi contemporanei, si rifugia nel misticismo che, tuttavia, si rivela una fallimentare utopia ricompositiva, incapace di riassetare i frammenti del reale e della coscienza. Alla *fin de siècle* diffusa era stata la tentazione di considerare il misticismo come un *ailleurs* tanto più accattivante quanto più si credeva che potesse compensare gli inganni e le frustrazioni del reale. La scrittura di Poictevin, che vira verso la metaletterarietà, diventa lo specchio che riflette questa sua ricerca, per sconfinare impietosamente nella follia.

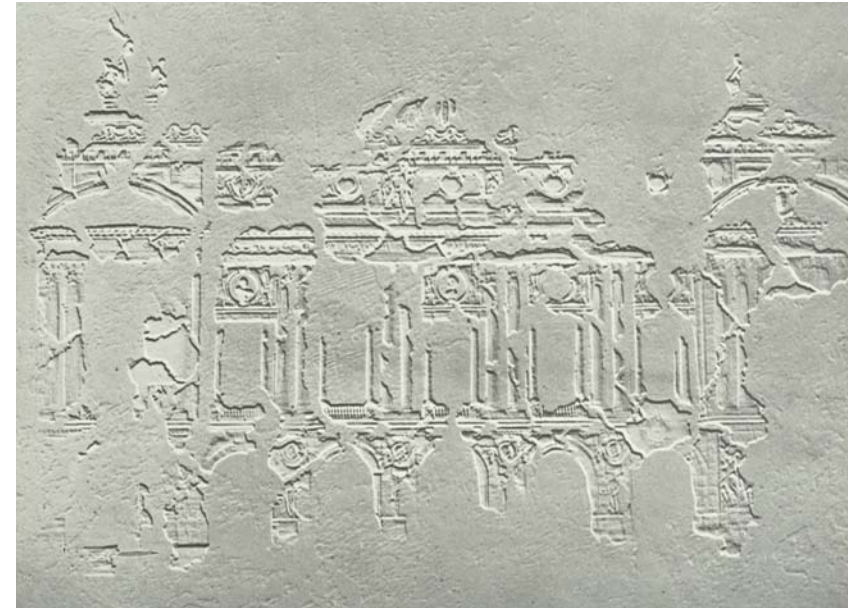


Fig. 4: Raoul Ubac, *Fossile de l'Opéra*, da *Minotaure*, n° 12-13, 1939.

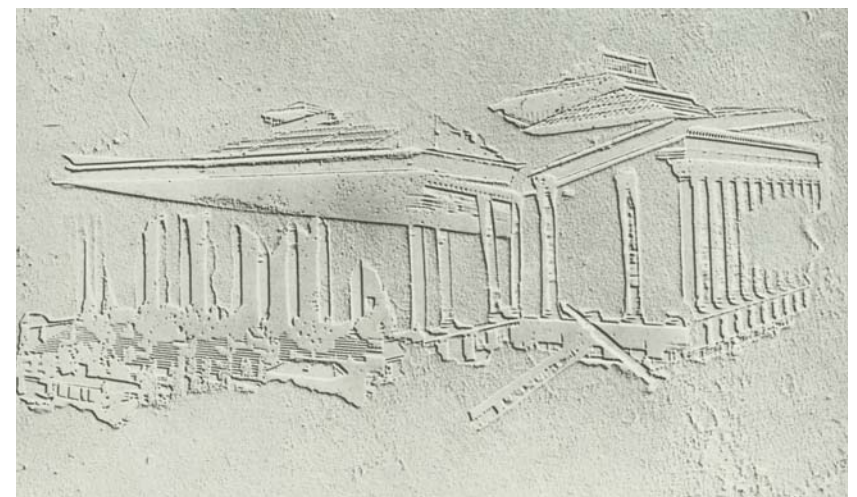


Fig. 5: Raoul Ubac, *Fossile de la Bourse*, da *Minotaure*, n° 12-13, 1939.



## Bibliografia

- BANCQUART M.-C. (2002), *Paris «fin-de-siècle»*, Editions de la Différence, Paris.
- BERMUDEZ MEDINA L. (2008), «Dans la palpitation sourde des choses». Silences de Poictevin”, pp. 59-69, in GUYAUX A. (sous la direction de), *Silences fin-de-siècle*, PUPS, Paris.
- BROGNIEZ L. (2007), “La Ville et ses *Doubles*. Les paysages urbains de Francis Poictevin”, in *Les Villes du Symbolisme*, Peter Lang, Bruxelles.
- DE PALACIO J. (2011), *La Décadence*, Les Belles Lettres, Paris.
- DE REGNIER, H. (Août 1889-mars 1892), *Journal*, Paris, bnf, Mss NAF 14975
- DE REGNIER, H. (1897), *Le trèfle noir. Hertulie ou les messages*, in *La canne de jaspe*, Société du Mercure de France, Paris.
- JOURDE P. (2008), *Littérature monstre*, L'Esprit des péninsules, Paris.
- PIERROT, J. (1977), *L'imaginaire décadent (1890-1900)*, Puf, Paris.
- POICTEVIN, F. (1885), *Petitau*, Kistemaekers, Bruxelles.
- POICTEVIN F. (1888), *Derniers Songes*, Alphonse Lemerre éditeur, Paris.
- POICTEVIN F. (1889), *Double*, Alphonse Lemerre éditeur, Paris.
- POICTEVIN F. (1892), *Heures*, Alphonse Lemerre éditeur, Paris.
- THOREL-CAILLETAU S. (1994), *La tentation du livre sur rien*, Editions InterUniversitaires, Mont-de-Marsan.