

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

10

Comitato scientifico

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis,
Mariagrazia Margarito, Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore,
Francesco Panero

Metamorfosi culturali nell'età presente e contemporanea

a cura di Pierangela Adinolfi



*Volume pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino*

In copertina:

“Persone in cammino nel deserto del Sahara” [Merzouga, Marocco, 2009]
(foto Pier Paolo Piciucco)

© 2020 Nuova Trauben editrice
via della Rocca, 33 – 10123 Torino
www.nuovatrauben.it

ISBN 9788899312763

INDICE

<i>Prefazione</i> di PIERANGELA ADINOLFI	7
Il contesto europeo ed extra-europeo	
PIERANGELA ADINOLFI <i>“Absurde” e “Bonheur”: sul cammino della libertà da Albert Camus a Kamel Daoud</i>	15
MIRIAM BEGLIUOMINI <i>“Ici et là-bas, ce n’était pas possible”. Deterritorializzazione e resilienza in Tu n’habiteras jamais Paris di Omar Benlaâla</i>	36
PIER PAOLO PICIUCCO <i>When Fundamentalists Return to the Orient: an Analysis of Michael Ondaatje’s The English Patient and Mohsin Hamid’s The Reluctant Fundamentalist</i>	49
Versante franco-italiano	
CRISTINA TRINCHERO <i>Jean Luchaire e Leo Ferrero: un sodalizio franco-italiano per un’identità culturale europea nell’età dei nazionalismi</i>	71
ROBERTA SAPINO <i>“Toute votre science n’y pourra rien”. Regards sur l’histoire italienne dans deux nouvelles d’André Pieyre de Mandiargues</i>	95

“TOUTE VOTRE SCIENCE N’Y POURRA RIEN”
REGARDS SUR L’HISTOIRE ITALIENNE
DANS DEUX NOUVELLES
D’ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Roberta Sapino

Introduction

L’œuvre d’André Pieyre de Mandiargues a souvent été considérée comme une “entreprise de résistance au réel”¹ presque soustraite aux contraintes de la raison et de la chronologie. En effet, les narrations mandiar-guiennes, issues de l’admiration de l’auteur pour les généalogies littéraires valorisant le merveilleux et l’imagination déchaînée, défient constamment la frontière entre la réalité et le songe, la chronologie et le temps mythique. Cependant, les références aux faits d’histoire, du vingtième siècle notamment, sont nombreuses et articulées dans son œuvre, au point qu’il serait réducteur de les considérer tout simplement comme des éléments du décor ou comme des effets de réel insérés pour que le bousculement dans le merveilleux paraisse plus frappant. L’exemple le plus célèbre est sans doute le roman *La Marge*, où la déroute du protagoniste Sigismond redouble celle de la ville de Barcelone soumise au pouvoir franquiste. Mais le territoire italien et son histoire ne sont pas moins présents dans l’œuvre de Mandiargues, qui entretient avec l’Italie des rapports tout à fait privilégiés : il la découvre en voyageur dès sa jeunesse, lorsqu’à bord de ses cabriolets décapotables il la parcourt en long et en large “plusieurs fois chaque année”², il apprend à la

¹ LUC DECAUNES, *Dans les années sordides, par André Pieyre de Mandiargues*, in “Cahiers du Sud”, 294 (1943), p. 328.

² ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Un Saturne Gai. Entretiens avec Yvonne Caroutch*, Paris, Gallimard, 1982, p. 66. Selon la biographie rédigée par Sibylle Pieyre de Mandiargues, le premier voyage de Mandiargues en Italie, à destination de Florence, date de 1925. L’impact de ce voyage sur le destin et sur l’imaginaire de l’auteur s’avère capital : “Malgré son ignorance presque complète de la langue italienne, Mandiargues s’abonne à plusieurs revues futuristes” (SIBYLLE PIEYRE DE MANDIARGUES, *Vie et œuvre 1909-1991*, in ANDRÉ

connaître plus en profondeur grâce à la médiation de ses nombreux amis italiens, artistes et écrivains, et de sa femme Bona Tibertelli, nièce du peintre De Pisis. “Jamais je ne fus aussi heureux qu’en Italie” écrit-il au tout début de *Marbre*, “Encore le dernier adjectif rend-il très mal l’état de bonheur, et de dépassement du bonheur même, que je suis sûr d’avoir connu là-bas”³, et de ce bonheur son œuvre narrative, poétique, critique témoigne à plusieurs niveaux. Du centre de Naples aux plages de la Sardaigne, des *trulli* des Pouilles aux *calle* vénitiennes, de nombreux coins de la péninsule servent de cadre – lorsqu’ils ne sont pas des personnages à part entière – aux textes de cet écrivain cosmopolite qui “ne limitait pas sa patrie à la France ; il l’étendait au Mexique, à l’Italie et surtout à Venise”⁴. Décrire et raconter l’Italie soulève chez lui des enjeux qui ne sont pas seulement esthétiques et littéraires, mais biographiques et identitaires, et en effet les “récits italiens” sont, comme l’a fait remarquer Lise Chapuis, “le point d’ancrage dans l’œuvre de l’écriture la plus ouvertement autobiographique, alors que celle-ci est généralement peu naturelle à l’écrivain”⁵.

Dans les pages suivantes nous nous concentrerons sur les nouvelles *Le Fils de rat* et *Mil neuf cent trente-trois*, deux récits italiens dans lesquels l’auteur se concentre sur une période clé de l’histoire : celle qui commence avec la progressive montée au pouvoir du parti fasciste et qui se termine dans le deuxième après-guerre. Publiée dans le recueil *Sous la lame, Mil neuf cent trente-trois* est divisée en deux parties, situées respectivement dans les deux villes italiennes de Fano et Ferrara. La nouvelle raconte les flâneries d’un homme, Abel Foligno, qui en pleine nuit s’enfuit de sa chambre d’hôtel pour des raisons mystérieuses ; le lecteur découvre ensuite que Foligno est parti pour échapper à la tentation soudaine et incontrôlable de tuer sa femme, qui dormait à ses côtés, en lui brisant le crâne à coups de poing. Après une flânerie nocturne dans une Fano peuplée de gendarmes, Foligno prend un train pour Ferrare, où la présence du fascisme est partout évidente. Pendant les jours qu’il passe dans la ville émilienne il boit, il assiste à un certain nombre d’épisodes de violence, il hésite à entrer dans des maisons de plaisir, il apprend l’arrivée de Italo Balbo aux États-Unis, il a

PIEYRE DE MANDIARGUES, *Récits érotiques et fantastiques*, éd. par GÉRARD MACÉ et SIBYLLE PIEYRE DE MANDIARGUES, Paris, Gallimard, 2009, p. 21).

³ ID., *Marbre ou les mystères d’Italie* [1953], Paris, Gallimard, 1985, p. 14.

⁴ MARCEL SCHNEIDER, *L’éternité fragile. Les Gardiens du secret*, Paris, Grasset, 2001, p. 120.

⁵ LISE CHAPUIS, *L’Italie palimpseste. Permanences italiennes dans l’écriture narrative d’André Pieyre de Mandiargues*, in “Roman 20-50”, hors série 5 (2009), p. 37.

une affaire avec une prostituée à l’allure d’hermaphrodite. À la fin du récit, il se demande : “Pour ce beau pays, sans doute, cela finira mal... Et pour moi, comment cela finira-t-il ? Ou, plus sérieusement, comment vais-je finir ?”⁶. C’est à Venise, en revanche, que se passe *Le Fils de rat*, nouvelle qui a été publiée en 1964 dans la “Nouvelle Revue Française” puis, l’année suivante, dans le recueil *Porte dévergondée*. L’action commence lorsqu’un couple d’étrangers arrive dans une petite friturerie populaire ; à peine ont-ils goûté leur plat de poissons que leur attention est retenue par un personnage étrange qui rentre dans le restaurant parmi les insultes. C’est le fils de rat. Quand le couple l’invite à partager leur table, l’homme leur raconte l’expérience inouïe qui a bousculé sa vie : pendant la guerre, il a été emprisonné par des “partisans” dont il ignore l’identité et il a subi un supplice atroce. Son récit achevé, le fils de rat s’enfonce dans le brouillard vénitien et disparaît.

Au fil de notre analyse nous observerons que bien que les deux nouvelles soient ancrées dans l’expérience directe de l’auteur du territoire italien et de son histoire, les sources historiques et biographiques, revisitées par les moyens de l’imaginaire et en particulier faisant recours à des modèles typiques du monde théâtral, nourrissent une plus profonde réflexion éthique d’orientation antimilitariste et antinationaliste, ainsi qu’un discours sur les rapports complexes qui lient l’histoire à l’écriture littéraire.

La vie, la page, la ville

“J’ai été à Ferrare au moment de l’arrivée de l’esquadron de Balbo aux États-Unis, et tout ce que je raconte dans le premier conte, je l’ai vu”⁷ raconte Mandiargues à Joyce O. Lowrie. Selon la datation que Caecilia Ternisien a reconstruite à partir d’un corpus d’avant-textes inédits⁸, bien qu’une indication paratextuelle située au fond du texte date la nouvelle au 30 janvier 1976⁹, les premières amorces de l’intrigue qui est à la base de

⁶ ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Mil neuf cent trente-trois*, in ID., *Sous la lame*, Paris, Gallimard, 1976, p. 71.

⁷ JOYCE O. LOWRIE, *Entretien avec André Pieyre de Mandiargues*, in “The French Review”, 55 (1981), p. 79.

⁸ CAECILIA TERNISIEN, *Sur la phrase de Mandiargues dans Mil neuf cent trente-trois*, in “Poétique”, 172 (2012), p. 459.

⁹ ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Mil neuf cent trente-trois*, cit., p. 71. Le choix de situer les nouvelles dans le temps et dans l’espace témoigne selon les mots de Lise Chapuis,

Mil neuf cent trente-trois remonterait à 1933 ou à 1934, soit peu après ce voyage dont le souvenir nourrit l'écriture. Il serait bien sûr réducteur, voire impossible, de considérer *Mil neuf cent trois* d'un angle purement autobiographique : l'élaboration de la nouvelle, étalée sur plusieurs années, se fait suivant un détachement progressif de l'anecdote au profit de l'adoption d'une perspective plus large, profondément influencée par les atmosphères troublantes et l'érotisme noir qui caractérisent l'imaginaire de l'auteur. Cependant, on ne peut pas s'empêcher de mettre à l'avant les multiples rapports, à la fois artistiques et affectifs, qui relient Mandiargues à Ferrare, qu'il découvre pour la première fois en 1932 lors d'une escapade en Italie en compagnie de Leonor Fini et d'André Cartier-Bresson¹⁰. Pour ce "grand voyageur devenu écrivain"¹¹ Ferrare représente une source importante d'émerveillement, une sorte de théâtre en plein air au "climat [...] étrangement magique"¹². Dans la ville émilienne il découvre "la Renaissance ferraraise et son érotisme fantastique", dont il se flatte d'avoir apprécié la valeur "avec un peu d'avance"¹³ en comparaison à la plupart des critiques, mais surtout il se lie d'amitié avec les représentants de l'école métaphysique (parmi lesquels Filippo De Pisis, grâce à qui le 17 octobre 1947, "date capitale de son existence"¹⁴, il rencontre Bona), les grands "visionnaires" qui influencent profondément sa perception de la ville, de ses architectures et de ses atmosphères :

Ainsi Ferrare s'inscrit dans notre souvenir, liée très spécialement à ce que Papini (dont on n'a pas assez remarqué l'influence sur Chirico) nommait le

d'"une volonté auctoriale que Gérard Genette définit comme étant de nature discursive, annotation personnelle qui prend le lecteur à témoin" (LISE CHAPUIS, *L'Italie*, cit., pp. 36-37). De son côté, Mandiargues fait preuve d'être bien conscient de la valeur de cette pratique : "Je regrette de ne pas avoir daté ainsi tous mes livres. À partir du moment où on sait quelque chose sur la vie d'un poète, c'est très précieux de connaître la date où un texte a été terminé. Pour un critique, il n'y a pas de meilleure source de glose que celle-là. Je crois que c'est une excellente habitude que je souhaiterais voir partagée par la plupart de nos écrivains et poètes" (ALIETTE ARMEL, *Les multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues. Entretien*, in "Le Magazine Littéraire", 257 (1987), p. 104).

¹⁰ SIBYLLE PIEYRE DE MANDIARGUES, *Vie*, cit., p. 28.

¹¹ ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Le Belvédère*, Paris, Grasset, 1958, note de l'éditeur, p. 5.

¹² ID., *Zodiaque de Franco Gentilini*, in ID., *Quatrième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1995, p. 193.

¹³ ID., *Le Désordre de la Mémoire. Entretien avec Francine Mallet*, Paris, Gallimard, 1975, p. 165.

¹⁴ SIBYLLE PIEYRE DE MANDIARGUES, *Vie*, cit., p. 39.

“Tragique quotidien”, habitée d’oracles et de hantises comme les rues aux ombres longues et à la géométrie déconcertante de la “période silencieuse”¹⁵.

À l’occasion de ses nombreux séjours dans la “cité métaphysique”¹⁶, c’est par le biais du groupe des peintres métaphysiques qu’il accède à la mondanité ferraraise et qu’il rencontre le *podestà* Renzo Ravenna, “maire juif, ultra-fasciste”, qu’il apprécie tout particulièrement “à cause de son anti-cléricalisme extrêmement violent”¹⁷. Dans le fascisme italien des premières années Trente “et surtout à Ferrare” Mandiargues, partisan de l’outrance, retrouve un côté provocateur et anarchiste qui correspond à son tempérament et qu’il tient à dissocier de l’antisémitisme – qu’il estime avoir été introduit en Italie “très artificiellement”¹⁸ – et plus en général de l’influence allemande :

Par tempérament, je suis porté aux extrêmes, en vrai manichéen, capable de justifier des conceptions opposées. C’est ainsi qu’à seize ans, je lisais “L’Humanité”. Par défi. Avant la guerre, j’éprouvai de la sympathie pour le fascisme, par amour de l’Italie et par haine de ce qui, dans le monde anglo-saxon, donnait la primauté à l’argent et aux affaires. La défaite de 1940 ne m’a pas ému. La résistance, sous Vichy, m’a laissé sceptique, parce que, à mes yeux, elle s’enfermait trop dans le concept de patrie. C’est l’antisémitisme nazi qui m’a fait réfléchir. L’après-guerre m’a retrouvé anarchiste¹⁹.

Tous ces éléments sont présents – de manière plus ou moins détournée par la fiction – dans la nouvelle *Mil neuf cent trente-trois*, où aussi bien la représentation du décor que le déroulement de l’intrigue reposent sur un dense réseau de références littéraires et artistiques²⁰ et où “la sensualité allant souvent jusqu’aux plus grandes outrances”, la “violence allant parfois jusqu’à la

¹⁵ ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Certains visionnaires*, in ID., *Deuxième Belvédère*, Paris, Grasset, 1958, pp. 130-131.

¹⁶ “Ce mur, cet arbre, ces plantes et cette statue faisaient pour moi, dans le tard des nuits de lune, comme l’enclos de la paix de l’âme. Je revenais chaque année, rien que pour les voir. Une bombe anglaise l’a détruit. J’eusse aimé mieux que fût détruite une moitié du monde” (ID., *La Cité métaphysique*, in *Le Cadran lunaire* [1958], Paris, Gallimard, 1972, p. 109).

¹⁷ JOYCE O. LOWRIE, *Entretien*, cit., p. 79.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ MAURICE CHAVARDES, *André Pieyre de Mandiargues : “Le capitalisme est orienté vers la mort”*, in “Témoignage chrétien”, 6 novembre 1969, p. 23. Ailleurs Mandiargues évoque “la courte époque où l’Italie se crut obligée d’être ‘raciste’” (ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Petit Cicéron des Pouilles*, in ID., *Le Belvédère*, cit., p. 125).

²⁰ Voir : LISE CHAPUIS, *L’Italie*, cit.

cruauté” et le “humour point inoffensif”²¹ que l’auteur attribue à l’esprit de la ville et de ses habitants représentent des enjeux importants.

Il n’en va pas de moins pour Venise où, malgré le “climat onirique”²² qui l’envoûte, la nouvelle *Le Fils de rat* demeure solidement ancrée. Il s’agit d’une Venise à peine sortie de la guerre, qui commence lentement à prendre conscience des horreurs perpétrées “au temps où les hommes se tuaient pour la couleur de leurs chemises [...] plus souvent qu’ils ne se disaient ‘frère’, ou ‘bonjour’, ou qu’ils ne se donnaient la main ou ne s’offraient du tabac”²³ ; une ville où “l’après-guerre [est] fraîche encore et pleine de saveurs”²⁴. Venise est la ville qui peut-être plus qu’aucune autre fascine l’auteur avec ses ruelles labyrinthiques, ses atmosphères brumeuses et ses architectures baroques²⁵ ; c’est aussi une des villes qu’il fréquente le plus souvent, d’abord pendant ses traversées en voiture et puis, depuis la fin des années quarante, bénéficiant avec Bona de l’ancienne maison de De Pisis près du Ponte della Maddalena. Au fil de ses voyages Mandiargues a l’opportunité d’observer la ville à différents moments historiques ; ainsi, si lors d’un séjour en Italie avec Meret Oppenheim il n’a pas “l’impression qu’il y eût de complot dans les coulisses”²⁶, dix ans plus tard il constate avec soulagement qu’à Venise “il n’y a pas de ruines, et l’on pense à des spectacles plus gracieux que des pendaisons”²⁷.

“Lieu de prédilection de l’imaginaire”²⁸, Venise influence profondément le goût et l’esthétique de l’auteur dès sa jeunesse (à tel point que lorsque Cartier-Bresson déclare la trouver “ignoble” une fracture se crée entre les deux amis qui ne peut être réparée que des années plus tard)²⁹ et elle sert de cadre à de nombreuses nouvelles où la composante biographique s’affiche entre les lignes.

²¹ ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Le Désordre*, cit., p. 165.

²²MARGARET MAURIN, *Le Fils de rat ou l’évangile selon Pieyre de Mandiargues*, in “Australian Journal of French Studies”, 21 (1984), p. 138.

²³ ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Le Fils de rat*, in ID., *Porte dévergoncée*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 102-103.

²⁴ ID., *Libre comme l’air*, in ID., *Quatrième*, cit., p. 151.

²⁵ Voir : ROBERTA SAPINO, *Mythes, souvenirs, amours vénitiens. Reflets lagunaires dans l’œuvre d’André Pieyre de Mandiargues*, in AA.VV. *Profili romanzzi. Modelli strutture e paradigmi di uno spazio culturale*, a cura di PAOLA CALEF, Torino, Nuova Trauben, 2018, pp. 205-222.

²⁶ ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Un Saturne*, cit., p. 87.

²⁷ ID., JEAN PAULHAN, *Correspondance 1947-1968*, éd. par ÉRIC DUSSERT, IWONA TOKARSKA-CASTANT, Paris, Gallimard, 2009, p. 33.

²⁸ ANDRÉ-ALAIN MORELLO, *Villes de Mandiargues*, in “Roman 20-50”, cit., p. 22.

²⁹ ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Le Désordre*, cit., p. 71.

Dans le couple protagoniste de *Le Fils de rat*, composé d’un homme mal à l’aise avec la langue locale mais animé par le plus grand appétit de curiosités et d’une femme magnifique, parlant italien couramment et parée d’une “écharpe zapothèque”³⁰ rose “qu’elle avait rapportée du Mexique, deux mois plus tôt”³¹, il n’est pas difficile d’entrevoir le portrait de Mandiargues et de Bona, à peine rentrée d’un voyage au Mexique au moment de la rédaction de la nouvelle. Et il est difficile d’imaginer la friturerie où l’action a lieu sans faire appel aux souvenirs passionnés que l’auteur partage au sujet des restaurants italiens : “Je n’ai jamais été heureux dans des endroits pareils comme je l’ai été, par exemple, dans les trattorie de Fiumicino, [...] ou à Venise, en quelque rare restaurant ou bar où l’on vous serve encore une bonne salade de menus poulpes”³².

Cependant le fils de rat, tout comme Foligno dans *Mil neuf cent trente-trois*, est un être de fiction à part entière, dont l’existence n’est assurée que par la narration ; tous les deux appartiennent au vaste réseau de personnages (“folles miettes de moi-même”³³ selon une belle définition de l’auteur) que Mandiargues tisse dans ses romans et nouvelles et qui peut être considéré, nous semble-t-il, comme un dispositif qui lui permet d’inscrire dans le texte son regard sur le monde et sur l’histoire : regard d’un sujet qui se sait morcelé et qui “ne croi[t] pas beaucoup à la réalité”³⁴.

Le théâtre de la ville

La théâtralité est une donnée fondamentale de l’espace italien selon la perception de Mandiargues, qui dans les villes et les villages du pays découvre un “merveilleux théâtre”³⁵ prodigue de paysages, d’architectures et d’objets capables d’exciter les pouvoirs de l’imagination et de la mémoire (“Certaines villes d’Italie (Gênes, Venise aussi) [...] ont le secret de ces surabondances de montre qui font chaud le cœur des hommes”³⁶ se réjouit-il) et de renouveler sans cesse la pulsion scopique qui est à la base de sa manière profondément surréaliste d’appréhender le monde ainsi que de son univers

³⁰ ID., *Le Fils*, cit., p. 93.

³¹ *Ivi*, p. 91.

³² ID., *Le Désordre*, cit., p. 97.

³³ ID., *Là-dedans*, in ID., *Quatrième*, cit., p. 13.

³⁴ ID., *Un Saturne*, cit., p. 91.

³⁵ *Ivi*, p. 87.

³⁶ ID., *Préliminaires à un voyage en Mexique*, in ID., *Le Belvédère*, cit., pp. 150-151.

narratif, où le désir érotique et le plaisir visuel, voire voyeuriste, souvent se confondent³⁷. “À quatre heures du matin comme à quatre heures de l’après-midi en été [...] les villes d’Italie sont-elles donc un théâtre unique, toujours et partout le même, où tout pourrait se jouer et où rien jamais ne se joue ?” se demande Abel Foligno dans *Mil neuf cent trente-trois* remarquant l’“architecture théâtrale” qui fait de cadre à ses vagabondages inquiets dans les rues de Fano et de Ferrare³⁸. En effet, la description de Fano qui ouvre la nouvelle est connotée par des références au théâtre qui sont visibles aussi bien au niveau de la forme que du contenu :

Fano. La nuit n’est pas très obscure, quoiqu’il n’y ait pas de lune et que l’on ne voie pas beaucoup d’étoiles dans la vaste portion de ciel couleur de cendre qui est limitée au nord par les murs de la forteresse Malatesta, sur la place du même nom. À cause de cette couleur, peut-être, le ciel et accessoirement la nuit ne montrent pas l’immense profondeur verticale que l’homme se croit en droit de voir en eux et désire quand il s’est aventuré dehors à l’heure où tous les autres dorment et que dans la solitude il regarde en l’air. Au contraire, on dirait que le ciel, au-dessus du *piazzale*, manque d’altitude, et il y a dans son aspect quelque chose d’artificiel et de suspendu qui fait vaguement penser à une cloison ou même à un dais et qui n’est pas sans rapport avec le mot un peu ridicule de firmament³⁹.

Comme dans les didascalies que l’on trouve assez communément en ouverture des pièces théâtrales, l’auteur fournit de manière synthétique les indications nécessaires à la mise en scène : le nom de la ville et quelques renseignements sur l’éclairage, la couleur du plafond, les éléments essentiels du décor. Au niveau du contenu, ce qui est donné à voir au lecteur n’est qu’une portion très limitée de l’espace urbain, une sorte de boîte dont chaque paroi recouvre la fonction d’un des éléments essentiels d’une scène de théâtre : les murs de la forteresse servent de toile de fond ; le périmètre du *piazzale* correspond aux bords du plancher ; en haut, quelque chose dans le ciel rappelle un dais et évoque la possibilité qu’un rideau puisse être tiré pour fermer le cadre de scène, alors que sur la tête de Foligno s’étend un ciel qui manque bizarrement d’altitude, tout comme le plafond d’un théâtre de marionnettes. Ensuite nous découvrons que la composition du

³⁷ Voir : CLAUDE LEROY, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

³⁸ ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Mil neuf cent trente-trois*, cit., p. 49.

³⁹ *Ivi*, p. 11.

décor prévoit aussi des figurants, que le narrateur compare à “de grandes marionnettes [...] plus qu’à des acteurs en chair et en os”⁴⁰ :

Des silhouettes ont surgi au coin de la forteresse, devant laquelle elles vont passer tout à l’heure. Leurs uniformes où le rouge des épaulettes et des bandes du pantalon ressort sur le noir, les bicornes qui les coiffent, suffisent à leur enlever non pas toute humanité mais la plus grande part des liens ou simplement des rapports qu’il pourrait y avoir entre elles et le monde réel. Ce sont des personnages de théâtre qui procèdent avec une lenteur étudiée devant un décor inspiré par la double notion d’architecture et de nuit, décor d’esprit classique autant que romantique, et ils marchent si près l’un de l’autre que l’on dirait qu’ils se tiennent par la main⁴¹.

Peu importe à Foligno de savoir qui sont ces silhouettes : lui-même est désormais devenu un acteur à part entière dans cette étrange comédie nocturne et, comme suivant un scénario que le lecteur ignore, il rejoint le milieu de la place (ou de la scène) où il a “l’impression d’être saisi dans des faisceaux lumineux de projecteurs”⁴². Et plus tard dans la nouvelle, rentrant à deux heures du matin après avoir longtemps divagué parmi les miliciens fascistes bourrés et les portes des maisons closes, il prendra finalement conscience la partie de fiction que son nouveau rôle implique : “Il lui a semblé recevoir des quodlibets qu’il n’a pas compris, en passant devant les tables pour gagner l’escalier qui mène à sa chambre, et il a pensé qu’il était devenu comme un cabot de bas théâtre, la ‘doublure’ d’un acteur célèbre”⁴³.

Des effets semblables d’hybridation du récit avec le modèle théâtral sont présents aussi dans *Le Fils de rat* : dès que le couple fait son entrée dans la friturerie, celle-ci semble se transformer en un plateau de théâtre ou de tournage et le narrateur se retrouve acteur involontaire dans un spectacle auquel il aurait bien aimé assister de l’extérieur, puisque la posture de spectateur est celle qui mieux s’accorde à son désir⁴⁴ :

Je poussai la porte, après avoir abaissé la poignée, et elle entra superbement dans le pauvre lieu, tandis que je m’effaçais sur le seuil. Pour la voir, j’aurais

⁴⁰ *Ivi*, p. 15.

⁴¹ *Ivi*, pp. 14-15.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ivi*, p. 47.

⁴⁴ Le narrateur et sa femme (ressemblant à “une actrice qui fût descendue de la scène ou sortie de l’écran pour s’asseoir au milieu des spectateurs”) ne sont pas les seuls comédiens sur scène, puisqu’à l’entrée du “du fils de rat” le patron de la friturerie change d’attitude d’une manière qui n’est pas sans rappeler le théâtre, répondant au pauvre homme “sur un ton si aigu et si haut que je pensai à un eunuque” (ID., *Le Fils*, cit., pp. 96-98).

voulu me trouver dans le corps de quelqu'un des hommes qui mangeaient, ou plutôt qui buvaient du vin, dans l'arrière-boutique, et en imagination j'empruntai leur regard⁴⁵.

Seulement quelques instants plus tard, cependant, il récupère son rôle favori puisque le fils de rat, invité par la femme à partager leur table, se lance dans le long monologue qui constitue le noyau central de la nouvelle et qui n'est intercalé que par quelques rares remarques du narrateur :

Il s'était échauffé, et je ne comprenais guère ce qu'il contait. Quoiqu'elle eût l'air de comprendre mieux que moi, elle avait dû perdre un peu le fil, car elle lui tapota la main avec gentillesse, pour l'apaiser, et elle versa du vin dans son verre. Après avoir bu, il reprit son histoire⁴⁶.

Serait-il hasardeux de comparer ces mots, qui n'interrompent pas le flux de la parole du fils de rat et qui ne concernent que la situation d'énonciation et les gestes des personnages, aux didascalies d'un scénario ? Le fait qu'ils soient imprimés en italique alors que le reste du texte est en romain renforce cette lecture.

Dans son monologue, le fils de rat relate l'expérience atroce qu'il a vécue pendant la guerre et qui a changé à jamais son existence et son identité. Capturé et enfermé dans un château par des "hommes à chemises"⁴⁷ dont il ignore tout, avec sept compagnons il a été soumis à un jugement aussi arbitraire que décisif qui ne ressemble pas moins à un spectacle que le reste de la nouvelle. C'est un spectacle grotesque dans lequel les "hommes à chemises" ont le double rôle de metteurs en scène et de spectateurs ("soudain il se fit du bruit là-haut, hostie ! et le balcon fut envahi par les partisans, qui étaient montés à l'étage supérieur après nous avoir enfermés")⁴⁸ et qui commence avec une sorte de défilé des prisonniers autour du château servant de prélude à la scène capitale. Les huit prisonniers sont disposés aux extrémités d'une salle octogonale avec de petits tas de farine à leurs pieds ; ensuite, un rat est libéré dans la salle : seule la personne vers laquelle l'animal se dirigera aura la vie sauve, les autres seront tués. Finalement, un des bourreaux dessine sur les chemises des prisonniers des symboles qui annoncent leur destin : des cœurs pour les hommes destinés à mourir, un rat vert pour celui qui, autorisé à quitter le château, deviendra à jamais le fils de rat.

⁴⁵ *Ivi*, p. 92.

⁴⁶ *Ivi*, p. 104.

⁴⁷ *Ivi*, p. 102.

⁴⁸ *Ivi*, p. 110.

La création d’un espace narratif aux connotations si fortement théâtrales plonge le texte dans une dimension trouble, dont l’ancrage dans la réalité historique est à la fois annoncé et mis en cause : si, comme l’écrit Sartre, pendant la lecture “nous sommes en présence d’un monde et nous attribuons à ce monde juste autant d’existence qu’à celui du théâtre, c’est-à-dire une existence complète dans l’irréel”⁴⁹, le choix de reconduire l’action à une mise en scène théâtrale – et cela à plusieurs niveaux, comme nous l’avons montré – redouble le fiction, ouvrant des failles dans l’effet de réel que les informations spatio-temporelles fournies contribuent à engendrer. Ce redoublement, voire cette multiplication, des effets de fiction est porteur, nous paraît-il, d’un discours qui dépasse la simple itération de motifs et de modèles chers à l’auteur⁵⁰, et qui est lié à des enjeux d’ordre éthique.

Le théâtre du pouvoir

Pendant l’été de 1937, je fis un assez long voyage en voiture, tout seul, de Paris à Constantinople. En Allemagne, je ne crois pas que j’aie été l’objet de la moindre surveillance policière, quoique de petites folies faites pendant les jours et les nuits que je passai à Munich eussent pu attirer l’attention sur moi. J’avais un revolver dans la boîte à gants de ma Buick, ce qui n’était peut-être pas raisonnable. [...]

Je me trouvai à Trieste au moment de la visite de Mussolini dans cette ville ; ma chambre d’hôtel donnait sur la rue où le Duce passa en voiture découverte et je fus surpris, presque vexé, de n’avoir subi aucun contrôle. Mon revolver était toujours dans la boîte à gants et j’aurais pu tirer sur le dictateur en toute tranquillité, si l’idée m’en était venue⁵¹ !

C’est ainsi que Mandiargues évoque, à quelques décennies de distance, deux expériences qu’il a vécues pendant les années Trente. Tandis qu’en Allemagne et en Italie des systèmes de répression de plus en plus importants sont mis en place aussi bien pour suffoquer toute expression de dissentiment que pour démontrer la puissance du gouvernement et l’efficacité de ses ressources militaires, Mandiargues fait l’expérience directe des failles de cet appareil de contrôle. La parade à laquelle il assiste de la fenêtre

⁴⁹ JEAN-PAUL SARTRE, *L’Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 87.

⁵⁰ Voir : EUGENIA GRAMMATIKOPOULOU, *La Hantise du spectacle dans la narration d’André Pieyre de Mandiargues*, in AA. VV, *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, éd. par ZOÉ SAMARA, APHRODITE SIVETIDOU, Paris, Garnier, 2010, pp. 187-195.

⁵¹ ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Un Saturne*, cit., pp. 86-87.

de son hôtel à Trieste est revêtue d'un halo de vulnérabilité qui rend moins crédibles les célébrations en cours et qui glisse dans l'esprit de l'auteur le soupçon que les corps militaires et policiers ne soient finalement que des acteurs participant à une grande mise en scène collective : "Rentré en France, je pensai que la police était faite aussi mal dans les pays totalitaires que chez nous, et je me demande aujourd'hui quelle est la part du mythe dans tout ce qui se raconte à ce sujet"⁵². Ainsi perçue, l'histoire – celle des grands hommes et des grands événements – prend la forme d'un énorme spectacle, tout comme celui auquel Foligno, à Ferrare depuis quatre jours, assiste lorsque la nouvelle se diffuse que l'escadrille de Balbo a atterri à Cartwright : l'événement suscite chez la population un enthousiasme qui, tout en naissant d'un sentiment sincère ("car Balbo était chaleureusement populaire dans tous les milieux de sa ville natale")⁵³, s'exprime néanmoins selon un scénario bien défini, qui requiert des costumes appropriés et des gestes strictement ritualisés, "suivant les ordres donnés d'avance"⁵⁴. Un *Te Deum* est organisé pour la soirée, auquel Foligno se rend "presque une heure à l'avance"⁵⁵ pour s'assurer une place dans la cathédrale bondée de gens comme s'il se rendait à un spectacle de théâtre extrêmement apprécié.

Un discours d'ordre antiautoritaire et antipatriotique se glisse entre les lignes de l'œuvre mandiarguienne qui, sans jamais nier les horreurs perpétrées pendant les "années sordides"⁵⁶ et bien au-delà, dévoile la partie de fiction (de théâtre) sur lequel se fonde tout pouvoir politique jusqu'à tourner ce dernier en dérision. Assez souvent, dans ses récits tout comme dans ses poèmes en prose, l'appartenance à un corps militaire sancit une dépersonnalisation qui abstrait le sujet de la communauté humaine jusqu'à le condamner au mépris et à l'exclusion. C'est le sort qui touche, entre autres, au jeune officier qui essaie d'aborder Rébecca Nul, "miette" de Mandiargues dans *La motocyclette*. Rébecca, qui "voit dans la condition militaire une sorte de pénible maladie à laquelle les jeunes hommes difficilement échappent, mais dont ils devraient avoir quelque honte"⁵⁷, éprouve une telle répulsion face aux symboles de l'autorité qu'elle est prête à refuser la parole à un soldat en vertu du fait qu'elle ne reconnaît en lui qu'un "servant

⁵² *Ivi*, p. 87.

⁵³ ID., *Mil neuf cent trente-trois*, cit., p. 44.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ ID., *Dans les années sordides*, Monaco, à compte d'auteur, 1943.

⁵⁷ ID., *La motocyclette*, Paris, Gallimard, 1963, p. 83.

de la mort”. Dans ce cas comme dans les deux récits italiens que nous avons observés, l’épisode est inséré dans un passage à l’allure explicitement théâtrale, dans lequel les soldats sont assimilés à des mannequins indistinguables les uns des autres :

Capots ouverts, les tourelles des chars présentent des têtes de militaires et parfois le buste aussi, comme des mannequins en des vitrines de modes ; les tracteurs et des camions à plate-forme montrent tout entiers des individus de la même espèce [...].

Et elle se rappelle un jeune officier, lieutenant sans doute (le grade étant par elle évalué moins aux galons ou insignes qu’à l’âge), qui l’avait abordée dans la rue, à Haguenau, en lui faisant compliment sur ses “jolies jambes d’oiseau”. “Allez donc vous habiller en homme, si vous voulez parler aux femmes”, lui avait-elle répondu sans douceur, irritée par ce qui dans son jugement était la livrée d’un servent de la mort⁵⁸.

“J’ai toujours détesté les massacres, le fait de donner la mort” déclare Mandiargues, ajoutant que la raison pour laquelle, par exemple, il n’a jamais eu envie de connaître René Char, c’est qu’il lui était impossible d’ignorer “que pendant la guerre, il avait tué vraiment”⁵⁹. Indépendamment de la situation spécifique et des idéologies sur lesquelles il se fonde, toute forme de pouvoir, suggère Mandiargues, est destinée à tomber dans le crime “comme le cadavre tombe dans le trou”⁶⁰ emportant avec elle les structures qui la soutiennent : “Je suis assez content de lire quelquefois que l’on a pendu un général (ou mieux un maréchal) allemand ‘criminel de guerre’” écrit-il dans une lettre aux tons fortement provocateurs envoyée à Jean Paulhan à l’occasion d’un voyage en Italie dans l’après-guerre immédiat,

(mais parler d’un général criminel, n’est pas un pléonasme ? [...]) Ce qui est irritant est que l’on pende toujours du même côté, et toujours du côté qui a perdu. Je trouve cela frivole. Les potences devraient comporter un jeu de poulies qui ne permette de pendre un Allemand qu’avec un contrepoids de général d’aviation américaine⁶¹.

On repense alors au fils de rat et à son incapacité (ou plutôt à son refus ?) de distinguer la couleur des uniformes de ses bourreaux, et par conséquent de prendre position en faveur ou à l’encontre d’un champ politique précis :

⁵⁸ *Ivi*, pp. 82-83.

⁵⁹ ALIETTE ARMEL, *Les multiples*, cit., p. 100.

⁶⁰ ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Le Désordre*, cit., pp. 143-144.

⁶¹ ID., JEAN PAULHAN, *Correspondance*, cit., pp. 32-33.

Vous qui avez des bijoux d'or et un châle, et vous qui avez une cravate au col, vous qui savez la bonté et la malignité de la parure et de l'uniforme, assurément vous attendez que je vous dise la couleur de ces chemises, pour que vous puissiez comprendre et pour m'expliquer. Je voudrais vous donner une bonne occasion de m'instruire, mais toute votre science n'y pourra rien, car je ne me rappelle pas. [...] Je nommerais partisans ceux qui m'avaient pris, puisqu'ils portaient la chemise d'un parti sans doute [...]. Ne me demandez pas si c'étaient des partisans de droite ou de gauche, comme on dit, puisque je n'en sais rien. Et d'ailleurs, depuis que d'un rat j'ai reçu la vie, la droite est devenue pour moi l'égale de la gauche, le haut est devenu l'égal du bas, le blanc l'égal du noir, le chaud du froid, et réciproquement⁶².

“Toute votre science n'y pourra rien” s'exclame le fils de rat, et cette phrase empêche soudainement et définitivement toute tentation que ses interlocuteurs pourraient avoir de proposer des interprétations “partisanes” de son histoire ou de prendre la parole à sa place pour lui expliquer, faisant recours à la connaissance et à la raison, les conditions historiques et politiques dans lesquelles s'enracine l'expérience atroce et inexplicable qu'il a vécue. Le devoir de la littérature, selon Mandiargues, n'est surtout pas de prendre parti, et la violence sauvage ne peut pas être expliquée par les seuls moyens de la logique et du langage.

Des villes, des hommes

“Revenant une fois sur ce qui []'a toujours frappé”, dans *Le Bal de Palerme* Mandiargues met à l'avant

ces rapports, ou ces affinités curieuses que l'on observe entre les lieux soumis aux règles de la géométrie et les états désordonnés, voire frénétiques de l'âme ou des sens, rapports qui sont illustrés de façon tout exemplaire par l'arène de la corrida et par le pan du lupanar idéal de Léonard de Vinci⁶³.

De ces rapports inquiétants entre les architectures et l'esprit des habitants, entre le décor et les personnages, *Le Fils de rat* et *Mil neuf cent trente-trois* proposent des représentations différentes en ce qui concerne l'organisation de la matière littéraire, mais également significatives. Dans la première nouvelle, aux espaces labyrinthiques et brumeux de la ville d'où surgit et où disparaît l'homme mystérieux s'opposent les géométries régulières du château où celui-ci est enfermé, édifice imaginaire inspiré d'un autre lieu réel cher à

⁶² ID., *Le Fils*, pp 103-104.

⁶³ ID., *Le Bal de Palerme*, in ID., *Le Cadran Lunaire*, cit., p. 226.

Mandiargues, Castel del Monte, dans les Pouilles. Dans la seconde, il n’est pas besoin de trop inventer : situées dans des régions qui, dit l’auteur, “sont à proximité de la chaîne des Apennins et qui m’ont toujours paru plus italiennes que le reste [du pays]”⁶⁴, Fano et Ferrare portent en leur sein une tension éternelle entre la rigueur et la démesure à laquelle l’état d’âme du protagoniste s’accorde parfaitement. Au fil des pages, un effet de miroir de plus en plus marqué s’établit entre le protagoniste et les villes qui servent de cadre à sa déambulation inquiète : la luminosité verte de Vénus, dont l’observation nocturne “n’est pas dépourvue de quelque signification maligne”⁶⁵, ressemble au cadran de sa montre – montre qui, quelques pages plus tard, affiche une heure qui correspond parfaitement à celle de l’horloge de la gare. De plus, le lecteur rencontre Foligno pour la première fois à un des coins du piazzale Malatesta, qui porte le nom d’une famille noble qui pourrait être traduit par *Mauvaise tête* ou *Méchante tête*, et qui est évoqué lorsque Foligno, encore bouleversé par la pulsion meurtrière dont il a été victime, “voudrait [...] mettre un peu d’ordre dans sa réflexion, où les impressions et les sensations miroitent pêle-mêle avec les souvenirs”⁶⁶. Quelque chose de très effrayant trouble la tête de Foligno : lui aussi, aurait-il une *mala-testa* ?

D’un côté, en ce qu’ils renvoient à des lieux très précis, les toponymes et les repères géographiques et historiques choisis par Mandiargues ancrent la narration dans la réalité extratextuelle contribuant à alimenter l’effet de réel sur lequel reposent, du moins au tout début, les nouvelles. De l’autre côté, la correspondance de plus en plus marquée qui s’établit entre l’espace urbain, le contexte historique et la subjectivité du personnage (le nom *Foligno* est d’ailleurs un toponyme) qui a failli céder à la tentation presque irrésistible d’écraser à coups de poing la tête de sa bien-aimée développe une réflexion plus large portant sur le mystère de la violence destructrice qui menace de se déchaîner à tout moment – aussi bien sur un plan individuel que collectif et, comme le montre *Le Fils de rat*, au-delà de toute distinction politique. De plus, le fils de rat, personnage fictionnel inséré dans un cadre aussi bien ancré dans un moment historique précis que dans l’éternité des temps bibliques (la structure de la nouvelle, “ordonnée selon une série de préceptes philosophiques et religieux”⁶⁷, a été

⁶⁴ ID., *Zodiaque de Franco Gentilini*, cit., p. 194.

⁶⁵ ID., *Mil neuf cent trente-trois*, cit., p. 13.

⁶⁶ *Ivi*, p. 12.

⁶⁷ MARGARET MAURIN, *Le Fils de rat*, cit., p. 138.

finement étudiée par Margaret Maurin) projette dans le texte la voix des victimes des partisans de tous les partis et de toutes les époques.

Conclusion

“Dans l’imaginaire de Mandiargues, deux figures dominant sa vision des villes : l’errance dans le labyrinthe, le théâtre d’Éros et ses mystères”⁶⁸ écrit André-Alain Morello. Tout en partageant entièrement cette lecture, il nous paraît pouvoir dire que dans les deux nouvelles italiennes qui ont fait l’objet de cette étude le recours à des images, des modèles, des structures qui appartiennent au domaine du théâtre donne lieu à une écriture très personnelle du fait historique, qui se charge d’une valeur éthique importante. Alors qu’ils ont rarement fait l’objet d’études ciblées, l’antimilitarisme et l’antinationalisme sont des fils qui traversent l’œuvre mandiar-guienne et qui témoignent d’un intérêt de l’auteur pour les enjeux socio-politiques bien plus important qu’il n’ait été, en général, estimé par les critiques. L’Italie, patrie d’élection de l’auteur, avec ses villes chargées d’histoire et de mystère semble fournir le cadre idéal pour des nouvelles où le vécu individuel et l’histoire collective, l’émotion du moment et la remémoration, les suggestions artistiques et les architectures urbaines n’en font qu’un et où, par le biais de la fiction, prennent forme des inquiétudes face auxquelles la pensée logique s’avère insuffisante.

Bibliographie

ARMEL, ALIETTE, *Les multiples visages d’André Pieyre de Mandiargues. Entretien*, in “Le Magazine Littéraire”, 257 (1987), pp. 98-104.

CHAPUIS, LISE, *L’Italie palimpseste. Permanences italiennes dans l’écriture narrative d’André Pieyre de Mandiargues*, in “Roman 20-50”, hors série 5 (2009), pp. 35-48.

CHAVARDES, MAURICE, *André Pieyre de Mandiargues : “Le capitalisme est orienté vers la mort”*, in “Témoignage chrétien”, 6 novembre 1969, pp. 23-24.

DECAUNES, LUC, *Dans les années sordides, par André Pieyre de Mandiargues*, in “Cahiers du Sud”, 294 (1943), pp. 328-329.

GRAMMATIKOPOULOU, EUGENIA, *La Hantise du spectacle dans la narration d’André Pieyre de Mandiargues*, in AA. VV, *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, éd. par ZOE SAMARA, APHRODITE SIVETIDOU, Paris, Garnier, 2010, pp. 187-195.

⁶⁸ ANDRÉ-ALAIN MORELLO, *Villes*, cit., p. 19.

- LEROY, CLAUDE, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- LOWRIE, JOYCE O., *Entretien avec André Pieyre de Mandiargues*, in “The French Review”, 55 (1981), pp. 76-87.
- MANDIARGUES, ANDRÉ PIEYRE DE, *Dans les années sordides*, Monaco, à compte d’auteur, 1943.
- ID., *Le Belvédère*, Paris, Grasset, 1958.
- ID., *Deuxième Belvédère*, Paris, Grasset, 1958.
- ID., *La motocyclette*, Paris, Gallimard, 1963.
- ID., *Porte dévergondée*, Paris, Gallimard, 1965.
- ID., *Le Cadran lunaire* [1958], Paris, Gallimard, 1972.
- ID., *Le Désordre de la Mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*, Paris, Gallimard, 1975.
- ID., *Sous la lame*, Paris, Gallimard, 1976.
- ID., *Un Saturne Gai. Entretiens avec Yvonne Caroutch*, Paris, Gallimard, 1982.
- ID., *Marbre ou les mystères d’Italie* [1953], Paris, Gallimard, 1985.
- ID., *Quatrième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1995.
- ID., *Récits érotiques et fantastiques*, éd. par GÉRARD MACÉ et SIBYLLE PIEYRE DE MANDIARGUES, Paris, Gallimard, 2009, p. 21.
- ID., JEAN PAULHAN, *Correspondance 1947-1968*, éd. par ÉRIC DUSSERT, IWONA TOKARSKA-CASTANT, Paris, Gallimard, 2009.
- MAURIN, MARGARET, *Le Fils de rat ou l’évangile selon Pieyre de Mandiargues*, in “Australian Journal of French Studies”, 21 (1984), pp. 135-155.
- MORELLO, ANDRÉ-ALAIN, *Villes de Mandiargues*, in “Roman 20-50”, hors série 5 (2009), pp. 19-34.
- SAPINO, ROBERTA, *Mythes, souvenirs, amours vénitiens. Reflets lagunaires dans l’œuvre d’André Pieyre de Mandiargues*, in AA.VV. *Profili romanzzi. Modelli strutture e paradigmi di uno spazio culturale*, a cura di PAOLA CALEF, Torino, Nuova Trauben, 2018, pp. 205-222.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *L’Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- SCHNEIDER, MARCEL, *L’éternité fragile. Les Gardiens du secret*, Paris, Grasset, 2001.
- TERNISIEN, CAECILIA, *Sur la phrase de Mandiargues dans Mil neuf cent trente-trois*, in “Poétique”, 172 (2012), pp. 457-467.