

УДК 811.132.1'37

**LES SURREALISTES FRANÇAIS ET LE SEPTIÈME ART: DE L'ENTHOUSIASME
DES PREMIERS TEMPS AUX DÉSENCHANTEMENTS SUCCESSIFS**

J. Delvaux

Высшая школа искусств Сен-Люк, Льеж, Бельгия

В статье идет речь об энтузиазме сюрреалистов в отношении кино и последовавшим за этим разочарованием. 1) В первой части рассматривается естественная близость бретоновского проекта и седьмого искусства: передача реальности посредством инструментария сновидений, возможность поэтизации действительности средствами тотального искусства; 2) Во второй части рассматривается уязвимость сюрреализма, а также его отказ от совершенствования повествовательных практик; 3) Вывод подтверждает, вне всякого сомнения, близость сюрреалистов исключительным возможностям кино, равно как и их вероятную близость теоретическим идеям Жюльена Делеза, безусловно наиболее значительным в области французской философии.

Ключевые слова: новая чувствительность; сновидение; скрытое и явное содержание; необычное и повседневное; недоверие к технике и промышленному производству; звуковое кино и нарративность; кино как элемент зрительного воздействия.

Жульен Дельво – агрже в области философии, Высшая школа искусств, Сен-Люк, Льеж, Бельгия
delvaux.julien@saint-luc.be
0032.499107539

Контактный автор: Ж. Дельво

**THE FRENCH SURREALISTS AND THE SEVENTH ART: FROM THE ENTHUSIASM
OF THE FIRST TIMES TO SUCCESSIVE DISILLUSIONS**

J. Delvaux

Superior School of Arts, Saint-Luc, Liège (Belgium)

The article deals with the surrealists' enthusiasm for cinema and their successive disavowal. 1) The first part describes the natural affinity between Breton's project and the seventh art: assimilation of images to dream processes, ability to make unconscious or marvellous content exist, poetic force of everyday life leading to the paths of total art. 2) The second part mentions the mistrust of the Surrealists as well as their refusal of narrative evolutions. 3) The conclusion reaffirms, beyond any failure, the exceptional intuition of the nature of cinema by the Surrealists as well as their possible proximity with the theoretical contributions of Gilles Deleuze, undoubtedly the most considerable that have been offered in the French philosophical field.

Key words: new sensibility; dreams; latent and manifest contents; marvellous and everyday; reticence before technique and industry; talking cinema and narrativity; cinema as a pure visual force.

Le cinéma est né en même temps que les fondateurs du mouvement surréaliste et durant plusieurs années, il devait être reconnu par ceux-ci comme une activité de première importance. Sa magie et le rêve collectif au sein duquel il nous entraîne semblaient s'affirmer comme une porte d'investigation de la surréalité, voire comme un équivalent en images de l'écriture automatique. Desnos, par exemple, affirmait que «*c'est au cinéma, par lequel nous fûmes éduqués, que revient toute la gloire de cette ère nouvelle*» [12, p. 130]. Aragon, de son côté, en parlait comme d'une «*sensibilité supérieure*» [1, p. 110], porteuse d'une formidable force de remise en cause. Les éloges étaient innombrables, et créatifs : cet art nouveau stimulait de nouvelles expressions critiques, parfois sous forme de poèmes, ou des genres littéraires potentiellement nouveaux.

Toutefois, cet enthousiasme déclinera rapidement : Breton lui-même fera bientôt part de ses «*déceptions causées par le cinéma en tant que moyen d'expression, qu'on a pu croire mieux qu'un autre appelé à promouvoir la "vraie vie"*» [6, p. 277] ; en évoquant les temps où il avait «*l'âge du cinéma*», il précisera soudain qu'«*il faut bien reconnaître que dans la vie cet âge existe – et qu'il passe...*» [6, p. 278]. Certes, les remises en cause ne furent pas toutes également tranchées et un Benjamin Péret par exemple, voudra croire en une possible renaissance du cinéma, après une rude attaque contre ses aspects commerciaux [18, p. 283–286]. Il n'empêche : l'ardeur collective avait reculé et d'ailleurs, aux innombrables éloges, bien peu de réalisations s'ensuivirent...

Le présent article tentera dans un premier temps de rendre compte de cette exaltation pour le septième art. Parmi les éléments envisagés, les principaux concernent l'intuition de ses mécanismes profonds par les membres du groupe de Breton, ainsi que sa force de poétisation du quotidien. Dans un deuxième temps, nous nous demanderons pour quelles raisons cette magnifique alliance du projet surréaliste et du cinéma, dans la visée d'un art total mêlant amour, existence et poésie, en sera surtout restée à l'état de promesse.

Le mouvement de Breton «*repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée*» [5, p. 42]. Nombre de théoriciens français rencontrent spontanément cette idée que le cinéma représente une «*situation psychologiquement toute nouvelle*» qui bouleverse les repères naturels de la sensibilité et de la pensée [21, p. 16] [10, p. 84]. Le nouvel art ramène le temps et

l'espace à des données affectives pures, plongeant le spectateur dans un état de rêverie [17, p. 123–131]. Il se pose en tant que voie particulière d'investigation de la pensée, et rappelle le caractère imagé des productions inconscientes ou du rêve [10, p. 81–87].

Dans ces perspectives, la démarche saccadée des personnages, la simplification des couleurs, le recours aux flous et fondus enchaînés suscitaient une sensation de dépaysement chère aux surréalistes, un voyage du désir entre veille et sommeil, dans les conditions isolées d'une salle... Comme le dit Éluard : «*Entre neuf heures et minuit, entre la veille et le sommeil, des moitiés d'images réelles comblaient notre irréalité (...) Nos yeux rentraient dans leur coquille et nos regards dans ce qu'ils avaient rêvé de voir*» [13, p. 289]. En outre, les puissances de perception permises par le cinéma correspondaient à la modernité des avions, des chemins de fer, voire des fêtes foraines. L'intérêt poétique des avant-gardes pour les techniques nouvelles, au-delà même du groupe surréaliste, s'en trouvait comblé : souvenons-nous du *Ballet mécanique* (1924) de Léger par exemple. Breton et les siens s'enthousiasmaient pour le dérèglement des sens et des mouvements, les variations d'échelles de plans, d'axes, etc. qui stimulaient des associations inédites, au mépris de toute logique.

Pour le mouvement surréaliste, cette notion d'inédit, celle d'insolite, de ce qui échappe à nos sens, etc. se rejoignent et se dépassent dans la recherche fondamentale du merveilleux : seule la poursuite poétique de celui-ci peut nous émanciper de la tristesse, de la banalité ou de la sérénité calculée de «*la vie des chiens*» [5, p. 12]. Or, le cinéma a précisément ce pouvoir de faire jaillir l'insolite tout en l'imposant naturellement. C'est ce que défend Ado Kyrou, qui n'hésite pas à qualifier le septième art tout entier comme étant «*d'essence surréaliste*», en raison de sa capacité unique à manifester les contenus inconscients et latents sur le même plan que le contenu manifeste : «*Le résultat est la surréalité, à laquelle le public croit seulement au cinéma*» [13, p. 6].

Jean Goudal, dont Breton reconnut plus tard les mérites, fournit aussi à cet égard un apport théorique précieux en affirmant que, de manière bien plus crédible que l'écriture, le septième art produit une «*hallucination consciente*» [15, p. 308], au sens où il opère un simulacre de fusion entre conscient et inconscient. Il réalise le vœu de Breton en une «*résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité*» [14, p. 23–24] : en effet, ses associations d'images ne souffrent d'aucun besoin de légitimation parce que leurs enchaînements sont trop rapides que pour être corrodés par des démarches réflexives ou des intrusions (nous pourrions même parler de "subversions") logiques.

Un simple montage ou un procédé de fondu peuvent nous montrer sans problème qu'«*une église se dressait éclatante comme une cloche*» (Soupault cité par

Breton [5, p. 61]) : l'effet en sera aussi pénétrant et convaincant que le rêve, alors que la "simple" imagination d'un lecteur ou la rêverie d'un homme, au contraire, restent soumises à la question de la vraisemblance, notamment en raison de la concurrence des perceptions réelles. La salle, elle, annule ce type de concurrence, tout comme *«l'esprit de l'homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui lui arrive. L'angoissante question de la possibilité ne se pose plus»* [5, p. 22]. Devant l'écran, ce sont des faits qui se présentent à l'œil, et celui-ci les accepte. Aussi, lorsqu'elle est appliquée au cinéma, et donc mieux que dans le domaine littéraire, *«la thèse surréaliste ne nous frappe plus que par sa justesse et sa fécondité»* [14, p. 308].

Le cinéma sert aussi une poétisation du quotidien, alors que le clivage des esthétiques traditionnelles entre l'art, l'œuvre et la vie, inhibaient la liberté [5, p. 42]. Avec lui dit Vitrac, *«la vie est là, simple et tranquille»* [22, p. 289] : il restitue à celle-ci le merveilleux et le bonheur, en compense les vicissitudes et les misères. En même temps que la beauté de la femme est illuminée sous tous les plans [14, p. 289], les objets les plus communs comme un téléphone, ou un paquet de cigarettes, peuvent tout à coup émouvoir et suggérer des *«étincelles»* [5, p. 59]. Le caractère populaire s'avère ici essentiel : si le cinéma devait tenir un rôle de premier plan au sein des avant-gardes artistiques, en en alimentant souvent le goût de la provocation, c'est aussi parce que cette esthétique du quotidien était préservée de toute sacralisation ou dogme d'académie : *«Cet art est trop profondément de ce temps pour confier son avenir aux hommes d'hier»* dit Aragon, qui parle d'une *«consécration des sifflets»* [1, p. 111].

Pour ces motifs, le personnage de Charlot était chéri des membres du groupe, parce qu'il incarnait particulièrement bien la remise en cause du héros ou du personnage classique : ses mouvements mal coordonnés exprimaient la pulsion libre et gratuite, revêche aux conditionnements sociaux. Aux côtés de Chaplin, volontiers décrit comme un explorateur de l'inconscient, les goûts des surréalistes se déclinaient le plus souvent entre les *«comédies américaines à sentimentalité facile»* [16, p. 224], la profondeur révolutionnaire des Marx brothers [2, p. 138–139], les grandes références du comique et du burlesque (Lloyd, Langdon, Arbuckle, Keaton), celles du fantastique et de l'expressionnisme (Méliès, ainsi que le Nosferatu de Murnau). Les feuilletons populaires de Louis Gasnier ou de Feuillade, que Kyrou considère comme un précurseur [15, p. 52–57], étaient également très prisés, parce que l'atmosphère y est toujours celle de la liberté : les personnages y incitent à la révolte contre les normes bourgeoises et ne sont, après tout, marginaux qu'au sein d'une société qui contrarie notre nature profonde...

De même que le mouvement reste revêche à tout classement, les goûts et expériences demeuraient largement singuliers, et le contact avec les images pouvait être parfois profond et intérieur, parfois léger et fugitif (Breton et Vaché sortaient souvent de la salle sans même connaître le titre du film). Il n'en reste pas moins que

le groupe répondit à l'appel d'Apollinaire en faveur du septième art, et qu'il témoigne d'une rare force de valorisation de ce dernier, à contre-courant des réserves de l'époque.

Il convient cependant déjà de relativiser cette exaltation. La passion des surréalistes en resta d'ailleurs essentiellement à être celle de spectateurs : c'est ainsi que dans l'introduction du collectif que le Centre de recherche sur le surréalisme consacre au *Cinéma des surréalistes*, Henri Béhar ne mentionne que dix films qui relèvent «*d'une manière ou d'une autre, du surréalisme*» [4, p. 10]. Certes, comme Béhar le souligne lui-même, cette liste est discutable ; un examen digne de son propos nécessiterait d'ailleurs une série d'éclaircissements complémentaires, notamment sur les rapports entre dadaïsme et surréalisme, ou sur les productions émanant d'autres mouvances que celle de Breton (entre autres en Belgique), ou encore sur les traits de surréalisme que peuvent présenter des **œuvres** qui ne se réclament pas de ce dernier. Faute de pouvoir envisager le thème des réalisations dans le cadre de cet article, nous nous limiterons à prendre acte d'un phénomène précoce d'abandon, et nous concentrerons sur les propos explicatifs des surréalistes eux-mêmes.

En premier lieu, ce sont deux figures de boucs-émissaires qui émergent, peut-être surtout le premier : Cocteau et Dali.

Un an après *L'Étoile de mer*, Man Ray réalisa *Le Mystère du château de dé* (1929) avec Duchamp grâce à un financement du Vicomte de Noailles, et sur base d'une citation de Mallarmé («*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*»). Man Ray ayant refusé au Vicomte un projet ultérieur, Cocteau reprit les financements et tourna *Le sang d'un poète*. Cette prise de relais est-elle symbolique ? Cocteau aurait-il détourné les trouvailles surréalistes à son profit, en en retenant surtout les effets techniques, la magie ? En tout cas, Artaud se serait senti volé de ses recherches, sur le mouvement notamment, ce dont il crut trouver une preuve dans l'effondrement de la cheminée dans *Le sang d'un poète* [21, p. 42–49]. Desnos, de son côté, affirme que Jean Cocteau «*a créé dans le cinéma une néfaste confusion*» et fustige chez lui «*un respect exagéré de l'art, une mystique de l'expression*» [11, p. 149]. Soupault est encore plus incisif : «*Son Sang d'un poète, comme d'ailleurs ses autres films, est une espèce de contrefaçon (...) de ce que nous aurions pu et voulu faire. C'est à cause de lui qu'il y a eu un malentendu (...) Nous avons été dégoûtés et nous nous sommes éloignés du cinéma parce qu'il était aux mains de "truqueurs" comme Cocteau*» [19].

Dali, quant à lui, est presque toujours présenté sous les traits d'un commerçant. Dans un entretien filmé, Soupault raconte qu'il suscita la méfiance de Breton dès son surgissement des «*valises de Buñuel*», et que quelques années plus tard, il n'hésita pas à se proclamer «*admirateur de Hitler*» ; «*je n'hésite pas à le dire : Cocteau et*

Dali ont détourné le cinéma surréaliste de son pur jaillissement, de sa véritable vocation (...) Nous ne pouvions pas lutter avec des tricheurs» [20].

Est-il crédible de reporter l'entièreté de la faute sur les deux précités ? Selon les Virmaux, *«l'abdication fut collective»* : ils ne méritent donc *«ni cet excès d'honneur ni cette indignité»* [21, p. 81]. Il convient donc de rapporter l'échec des surréalistes à plusieurs ordres d'éléments.

Tout d'abord, la récurrence de cet échec semble révélatrice d'un malaise avec le cinéma en tant que pratique : les auteurs de scénarios eurent vite tendance à se limiter à ces derniers et même à y perdre leur souffle (par exemple, c'est presque sous un mode évasif que Soupault adresse ses Poèmes cinématographiques à qui sera intéressé de les réaliser). Eu égard à la quantité des écrits, certains commentateurs en arrivent d'ailleurs à identifier dans le scénario surréaliste un genre nouveau et autonome [21, p. 73 et p. 78] qui renonce à toute ambition de tournage : le phénomène cinématographique s'y réduit à la pensée sous laquelle on consomme le texte. De manière générale, le septième art semble avoir surtout agi comme un stimulant poétique pour les surréalistes, à l'image de Breton qui affirme n'avoir *«rien connu de plus magnétisant»*, et ce alors même qu'il sortait parfois de la salle *«sans même savoir le titre du film, qui ne nous importait d'aucune manière (...) L'important est qu'on sortait de là chargés pour quelques jours»* [6, p. 278].

Ensuite, on relèvera le problème de la technique, que l'on déclinera sous trois volets principaux.

En premier lieu, l'accès et la manipulation d'une certaine technique, surtout à l'époque, exige un minimum d'intégration dans un circuit social et commercial, à laquelle les surréalistes étaient peu disposés. Il ne s'agit toutefois là que d'un échec accidentel à mettre sur le même pied que l'usage souvent abusif de la technique [11, p. 150], et qui n'amène à aucune conclusion d'incompatibilité de principe du cinéma et du surréalisme.

En deuxième lieu, et de manière plus profonde, il convient de se demander si l'inévitable médiation technique du cinéma ne contrariait pas la liberté et l'immédiateté recherchées par les surréalistes. Comme l'avait souligné René Clair : *«Elle risque de faire perdre à cet "automatisme psychique pur" une grande part de sa pureté»* [9, p. 318]. On peut cependant objecter à cet argument, auquel même les films de Buñuel n'échappent pas en tous points, que l'histoire du cinéma n'est pas elle-même une mécanique : son devenir créateur doit précisément aussi aux déficiences de la technique ainsi qu'aux hasards, parfois libérateurs, des réalisations.

Enfin, en troisième lieu, ce "problème" de la technique connut une acuité particulière avec l'arrivée du parlant (vers 1927–1928), dont la plupart se désolèrent : *«On ne reverra plus le cinéma muet... On n'entendra plus la beauté de son silence»* dit Jacques Baron [3, p. 286]. Le parlant allait amener un surcroît de réalisme dont

les surréalistes craignaient qu'il n'éloigne de la magie universelle du rêve, et fasse régresser vers le théâtre.

Après le manque de dispositions pratiques et ces trois réserves énoncées devant la technique, un cinquième ordre d'éléments cible la tendance du cinéma à se penser sur le modèle narratif, ce que l'arrivée du parlant n'allait d'ailleurs qu'accentuer. Alors que la passion des surréalistes pour l'écran relevait surtout de l'immédiateté du regard et de sa force d'accès à l'essentiel, l'infléchissement vers la narration, au contraire, risquait de désamorcer l'émotion pure sous une logique de construction, et de devoir imputer au cinéma les mêmes défauts que le roman [5, p. 12 et suivantes].

En sixième lieu, nous mentionnerons l'aspect industriel dont Vitrac, par exemple, dira qu'il expose le cinéma à la niaiserie et la paresse [36, p. 300]. Selon les mots de Péret, les logiques industrielles et commerciales rendent «*incapable de distinguer une œuvre de l'esprit d'un sac de farine (...) Rien ne compte plus en effet pour le producteur, hormis le bénéfice qu'il peut obtenir des millions qu'il a engagés sur les jambes de telle ou telle idiote, ou la voix d'un crétin*» [22, p. 283]. Cet aspect industriel attise la méfiance entretenue envers les membres ou anciens membres qui travaillent pour le cinéma : Dali bien sûr, qui fait du surréalisme une mode à Hollywood, ou Ribemont-Dessaigues, ouvrier des «*plus basses feuilles cinématographiques*», dira Breton dans le *Second Manifeste*, ou encore Artaud, dont l'exclusion vise en partie ses activités d'acteur. Quant à Buñuel lui-même, il est parfois accusé de dégrader le surréalisme en produit de consommation.

Enfin, en dernier ordre d'éléments, il y a cette hypothèse selon laquelle le cinéma aurait été concurrencé par d'autres activités, entre autres par la politique, dans les années qui suivirent le *Second Manifeste*. Pourtant, les démêlés de Buñuel avec la censure, sa réalisation de *Terre sans pain* (1932) sous d'intenses préoccupations sociales, ou l'activité théorique de Sadoul, qui ne reniera jamais l'importance de l'engagement, tendent à indiquer que le cinéma aurait pu être conçu comme arme et n'était pas fondamentalement incompatible avec l'activité politique. Tout au plus peut-on lier cette hypothèse à l'argument précédent, en suggérant que l'activité cinématographique requérait un soutien plus aliénant à l'industrie que l'élaboration d'écrits.

Cet article pourrait laisser l'impression d'un constat amer, ou de témoigner exclusivement d'un écart manqué entre de grandes promesses et peu de résultats. Au contraire, il convient de retenir, au moins pour les premiers temps, cette rare exaltation envers le septième art, à contre-courant d'une époque, et dont on peut même penser qu'elle fut créatrice d'un genre littéraire nouveau (le scénario cinématographique). Ensuite, il n'est pas de peu d'importance que cette exaltation ait été basée sur la saisie intuitive des mécanismes profonds du cinéma. Nous voudrions à cet égard, dans le cadre d'un article prochain, étudier l'impact peut-être décisif que la vision des surréalistes a pu engendrer sur les narrations cinématographiques

typiquement modernes, comme *L'Année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961), qui repose sur une prolifération de directions et des renversements significatifs du temps et de l'espace. Certes, le film fut scénarisé par un certain Robbe-Grillet, avec lequel Breton affirmait n'avoir «rien de commun» [7]...

Ce problème pourrait même être traité indépendamment de la question narrative tant la passion des surréalistes, comme on l'a souligné, relevait essentiellement de l'immédiateté du regard. Or, lorsque les théories de Gilles Deleuze, que l'on prendrait pour référence, définissent une scission entre l'image-mouvement et l'image-temps, soit entre un cinéma classique et un cinéma moderne, ou encore entre un monde unifié sous un principe de vérité et un monde d'indécidables, elles déniaient tout caractère fondamental à la question narrative. Entre le plus puissant des développements théoriques que la philosophie française ait jamais consacrés au cinéma, et le souci de rendre justice aux apports du surréalisme, il s'agirait d'évaluer des points de rencontre possibles entre la lecture Deleuze de l'évolution du septième art (en termes exclusifs d'images, de pensée, ou de situations optiques et sonores pures), avec l'amour spécifique que les surréalistes vouaient à ce dernier. Deleuze, certes, a esquissé lui-même cette convergence ; il affirme d'ailleurs que si Artaud est un homme profond de cinéma, c'est précisément parce qu'il l'interroge en tant que drame visuel pur et pensée. Il semble toutefois porteur d'approfondir ce questionnement et peut-être surtout de l'élargir à d'autres membres du surréalisme, ce que Gilles Deleuze lui-même, pourtant élève d'Alquié, n'a jamais réellement pris le temps de faire.

References

1. Aragon L. Du décor / texte reproduit dans Virmaux A et O. Les surréalistes et le cinéma. Paris : Seghers, 1976.
2. Artaud A. Sur les Marx Brothers, note publiée dans La Nouvelle revue française (n°220, 1er janvier 1932) / texte reproduit dans Virmaux A et O. Les surréalistes et le cinéma. Paris : Seghers, 1976.
3. Baron J. A la ville comme à la scène, L'an 1 du surréalisme, Paris : Denoël, 1969, pp. 148-150 / texte reproduit dans Virmaux A et O, Les surréalistes et le cinéma. Paris : Seghers, 1976.
4. Béhar H L'inadaptation cinématographique / Le cinéma des surréalistes. Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme. Paris : Mélusine. N°XXIV.
5. Breton A. Manifeste du surréalisme. Paris : Sagittaire, 1924.
6. Breton A. Comme dans un bois / L'Age du cinéma, numéro spécial surréaliste, août-novembre 1951. n°4-5. P. 26-30.
7. Breton A., G. Chapdelaine. Entretien de André Breton avec Judith Jasmin // Extrait de l'émission Le sel de la semaine.
8. Chasseguet-Smirgel J. Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité. Paris : Payot, 1971.

9. Clair R. Cinéma et surréalisme / Les Cahiers du mois, N°16–17, spécial "Cinéma" (1925). Paris : Emile-Paul Frères. 1925. P. 90–91 / texte reproduit dans Virmaux A et O. Les surréalistes et le cinéma. Paris : Seghers, 1976.
10. Deleuse G. Cinéma 1. L'image-mouvement. Paris : Minuit, 1983.
11. Desnos R. Sur l'avant-garde en général, dans Documents. 1929. n°7 / texte reproduit dans Virmaux A et O. Les surréalistes et le cinéma. Paris : Seghers, 1976.
12. Desnos R. Les Mystères de New-York / texte reproduit dans Virmaux A et O. Les surréalistes et le cinéma. Paris : Seghers, 1976. García Pérez, R. ed. Saga del Valle de los Salmones (Laxdæla saga). Madrid: Miraguano ediciones.
13. Eluard P. Préface pour les images du cinéma français de Nicole Vedrès / Labyrinthe. 15 septembre 1945. n°12 / texte reproduit dans Virmaux A et O, Les surréalistes et le cinéma. Paris : Seghers, 1976.
14. Goudal J. Surréalisme et cinéma/ texte reproduit dans Virmaux A. et O. Les surréalistes et le cinéma. Paris : Seghers, 1976.
15. Kyrrou A. Le surréalisme au cinéma. Paris : Ramsay, 1985.
16. Leiris M. L'âge d'homme. Paris : Gallimard, 1939.
17. Metz C. Le signifiant imaginaire. Paris : Bourgois, 1984.
18. Péret B. Contre le cinéma commercial / texte reproduit dans Virmaux A et O. Les surréalistes et le cinéma. Paris : Seghers, 1976.
19. Soupault P. Entretiens avec Philippe Soupault, par J M Mabire / Etudes cinématographiques. 38–39 (1965). P. 31–32, cité par Virmaux A et O. Les surréalistes et le cinéma. Paris : Seghers, 1976. P. 81.
20. Tavernier B., Aurenche J. (réal.), Philippe Soupault et le surréalisme. 1982.
21. Virmaux A., Virmaux O. Les surréalistes et le cinéma. Paris : Seghers, 1976.
22. Vitrac R. Re-tour de manivelle. De toutes les couleurs / texte reproduit dans Virmaux A et O, Les surréalistes et le cinéma. Paris : Seghers, 1976.
23. Wallon H. De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma / Revue internationale de filmologie. N°1. Paris. juillet-août. 1947.