

## De Musidora à Mad Souris : l'influence du cinéma sur *Le trésor des Jésuites* de Breton et Aragon

LÉA BUISSON

Number 59, Spring 2016

LA SCÈNE SURREALISTE

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1040487ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1040487ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)  
Université de Montréal

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Buisson, L. (2016). De Musidora à Mad Souris : l'influence du cinéma sur *Le trésor des Jésuites* de Breton et Aragon. *L'Annuaire théâtral*, (59), 31–47.  
<https://doi.org/10.7202/1040487ar>

### Article abstract

*Le trésor des Jésuites*, a 1928 play by André Breton and Louis Aragon that pays homage to the 1910s silent film star Musidora, likely marks the final collaboration between the two authors. This paper aims to show that the play's aesthetics is explicitly filmic; more specifically, that it pays tribute to the cinema by drawing on the serial format. We begin by examining the work's genesis before addressing what it owes to the genre's themes and atmosphere. Lastly, we look at how its structure seeks to assimilate film's very own temporal plasticity.

# De Musidora à Mad Souris: l'influence du cinéma sur *Le trésor des Jésuites* de Breton et Aragon

LÉA BUISSON

Université de Montréal /  
Université Paris Diderot –  
Paris 7

Les heures... les heures de loisir, les heures de travail.  
Qu'est-ce que les heures? La pellicule s'altère, les grandes  
maisons d'exploitation s'effondrent les unes après les autres.  
Il n'en va pas autrement de la vie, ce film impossible à suivre  
et dont cependant un jour s'éclaire mystérieusement le sens.

André Breton et Louis Aragon,  
*Le trésor des Jésuites*

Le théâtre surréaliste a pour origine le spectacle *Dada* qui prit son envol au Cabaret Voltaire de Zurich à l'hiver 1916. Les tenants de l'avant-garde intellectuelle et artistique s'y rassemblaient autour du poète allemand Hugo Ball, fondateur du lieu, et y organisaient des « soirées poétiques » où « la peinture, la musique, les poèmes récités avec un accompagnement de crécelle ou de grosse caisse n'allaient pas dans le sens du plus grand confort intellectuel » (Béhar, 1979: 41-42). La première soirée officiellement baptisée « Dada » eut lieu le 14 juillet 1916 et proposait une programmation tout à la fois musicale, dansante, poétique, picturale, sans oublier la proclamation de manifestes en tous genres. Tristan Tzara, qui importera à Paris, en 1920, cette esthétique

ubuesque et débridée, décrit le spectacle avec une rage syncopée qui traduit bien sa teneur corrosive :

Devant une foule compacte, Tzara manifeste, nous voulons nous voulons nous voulons pisser en couleurs diverses, Huelsenbeck manifeste, Ball manifeste, Arp Erklärung, Janco meine Bilder, Heusser eigene Kompositionen les chiens hurlent et la dissection du Panama sur piano et embarcadère – Poème crié – on crie dans la salle, on se bat, premier rang approuve deuxième rang se déclare incompetent le reste crie, qui est plus fort on apporte la grosse caisse [...] – on proteste on crie on casse les vitres on se tue on démolit on se bat la police interruption (Tzara, 1975 : 562-563).

Ce compte rendu, originellement publié dans *Dada Almanach* en 1920, porte la trace de deux éléments majeurs qu'on verra inconditionnellement reliés à ce qui deviendra, par la suite, le théâtre surréaliste : premièrement, un goût immodéré pour la provocation, dont Louis Aragon fera d'ailleurs usage dans beaucoup de ses œuvres de jeunesse; et deuxièmement, la production d'une forme scénique qui combine avec audace une multiplicité d'arts et de *media* différents.

Mais déclencher l'ire du public n'est sans doute pas la fonction première de ce théâtre qui bouleverse les codes traditionnels de l'esthétique et de la bien-pensance. En parcourant sa genèse, on assiste en effet à un éclatement du genre qui sera reconduit et réinvesti à de nombreuses reprises, notamment en 1928 dans *Le trésor des Jésuites* d'André Breton et Louis Aragon, qui fera l'objet de la présente étude. Ce qu'on pourrait qualifier d'«intermédialité<sup>1</sup>» est bel et bien effectif dans cette pièce composée à quatre mains en hommage à Musidora – Jeanne Roques, pour l'état civil. Cette célèbre actrice française du cinéma muet se fit surtout remarquer pour ses rôles de vamp et de femme fatale dans deux mémorables films à épisodes, *Les vampires* et *Judex*, réalisés par Louis Feuillade entre 1915 et 1917. Avant toute chose, il est important de signaler que *Le trésor des Jésuites* fut fortement déprécié par ses créateurs. Aragon le qualifia tardivement d'«assez mauvaise pièce à grand spectacle» (Aragon, 1974b: 276) dont l'intérêt était avant tout biographique, puisqu'il conserve la trace de ce qui est probablement la dernière collaboration entre les deux auteurs. Vers la fin des années 1920 mûrissait effectivement la profonde mésentente entre les deux hommes qui se solderait par une rupture définitive en 1932. Plusieurs différends, d'ordre politique ou esthétique, opposaient Breton et Aragon en 1928, mais s'il est un domaine où leurs goûts se rejoignaient encore, c'est celui des films à épisodes mettant en scène Musidora, au point de générer une œuvre dont la valeur, nous semble-t-il, va bien au-delà du seul aspect biographique<sup>2</sup>. Au fil de cette étude, nous tenterons de montrer que *Le*

1 «Si nous entendons par “intermédialité” qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et les séries culturelles et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, si nous entendons par “intermédialité” le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias, cela implique alors que la conception d'un type monadique de média est à exclure» (Müller, 2000: 113).

2 Souhaitant souligner la portée biographique et la question de l'amitié sous-jacentes au *Trésor des Jésuites*, Aragon adjoignit à la première publication en volume de ce texte un portrait de lui-même en compagnie

*Trésor des Jésuites* participe d'une esthétique qui relève d'une volonté commune à ses auteurs de rendre hommage au cinématographe en s'inspirant notamment de l'univers des *serials*<sup>3</sup>, dont l'astre Musidora illumina leur jeunesse volée par la Première Guerre mondiale. Pour ce faire, nous nous intéresserons d'abord aux différentes étapes qui ont conduit à l'élaboration du *Trésor des Jésuites*; nous examinerons ensuite les emprunts directs au contenu et à l'atmosphère de ces films à épisodes; enfin, nous verrons en quoi la structure même de la pièce tente d'absorber, en quelque sorte, l'une des potentialités du septième art, soit sa plasticité temporelle.

## À L'ORIGINE DU TRÉSOR DES JÉSUITES: UN MYTHE SURREALISTE

Afin de comprendre les tenants et aboutissants de cette passion cinématographique qui fut aussi bien celle des protosurréalistes Breton et Aragon que celle de leurs compagnons de l'époque<sup>4</sup>, il faut examiner de près un phénomène particulier qu'on pourrait rétrospectivement appeler «mythologie du surréalisme». Durant la Première Guerre mondiale, Breton, alors étudiant en médecine, est affecté à la fonction d'interne dans un hôpital militaire de Nantes, ville où il séjourne en 1915 et 1916. Il y fait la rencontre d'un soldat blessé dans les tranchées, Jacques Vaché, dandy local, qui, avant de succomber mystérieusement à une overdose d'opium en 1919, l'aide à s'émanciper de l'influence de Mallarmé et de l'obsession rimbaldienne pour qu'il s'ouvre à une *mythologie moderne*, le sommant de prendre en considération «l'importance des gestes» et de l'action: «Écrire, penser, ne suffisait plus: il fallait à tout prix se donner l'illusion du mouvement, du bruit» (Breton, 1969: 17). Dans un article paru initialement en 1951 dans *L'âge du cinéma* et intitulé «Comme dans un bois», Breton expose l'un des rituels participant de cette mythologie moderne:

Je m'entendais très spécialement avec Jacques Vaché pour n'apprécier rien tant que l'irruption dans une salle où l'on donnait ce que l'on donnait, où l'on en était n'importe où et d'où nous sortions à la première approche d'ennui – de satiété – pour nous porter précipitamment vers une autre salle où nous nous comportions de même, et ainsi de suite [...]. Je n'ai jamais rien connu de plus *magnétisant* [...]. Quelques heures du dimanche suffisaient à épuiser tout ce qui s'offrait à Nantes: l'important est qu'on sortait de là «chargé» pour quelques jours (1967: 376-377; souligné dans le texte).

---

de Breton, réalisé par Man Ray en 1924 (Aragon et Breton, 1974: 337). À la demande de Breton, cette photographie figurait déjà dans la revue belge *Variétés*, où fut initialement publiée la pièce en 1929.

- 3 Rappelons que *serial* est un substantif masculin synonyme de «film à épisodes» ou de «feuilleton» emprunté à l'anglais et attesté par le *Trésor de la langue française*.
- 4 Il faut surtout citer Robert Desnos, qui ne rejoignit le groupe qu'en 1922, mais qui fit souvent l'éloge de Musidora dans ses écrits: «Musidora, que vous étiez belle dans *Les vampires!* Saviez-vous que nous rêvions de vous et que, le soir venu, dans votre maillot noir, vous entriez sans frapper dans notre chambre, et qu'au réveil, le lendemain, nous cherchions la trace de la troublante souris d'hôtel qui nous avait visités?» (1992: 84.)

La désinvolture sous-jacente à cette pratique délibérément aléatoire de la séance de cinéma définit et fonde en grande partie la conception qu'avait Breton du septième art, « substance lyrique exigeant d'être brassée en masse et au hasard », mais dispensatrice d'un fort « *pouvoir de dépaysement* » (*ibid.*: 377; souligné dans le texte). Cependant, tandis que s'élaborait cette méthode arbitraire de visionnage au cœur de l'ancienne cité des ducs de Bretagne, plusieurs bandes spécifiques ne laissaient pas de fasciner les deux acolytes : « Tout ce que nous pouvions accorder de fidélité allait aux films à épisodes déjà si décriés (*Les mystères de New York, Le masque aux dents blanches, Les vampires*) » (*idem*), écrit Breton qui avait déjà fait honneur aux *serials* dans sa préface aux *Lettres de guerre*<sup>5</sup> de Jacques Vaché : « La belle affiche : *Ils reviennent. – Qui? – Les vampires*, et dans la salle éteinte les lettres rouges de *Ce soir-là* » (1919: III; souligné dans le texte). Ce ton mystérieux et empreint de nostalgie commémore les heures passées, en compagnie de cet ami si admiré et brutalement disparu, dans les cinémas nantais où l'on projetait, entre autres feuilletons, *Les vampires* de Feuillade. Inspiré par cette rencontre avec l'illustre « dandy des tranchées » (Roy, 1989), Breton s'appliqua à construire l'un des mythes fondateurs du surréalisme, dont une composante prenait racine dans l'inquiétante touffeur criminelle des *Vampires*, que présidaient la beauté sulfureuse et l'érotisme troublant de Musidora.



Musidora dans *Les vampires*  
de Louis Feuillade (1915).

5 Les *Lettres de guerre* ont été publiées en 1919 par la maison d'édition Au sans pareil – la première à avoir publié les surréalistes – sous l'impulsion de Breton. Il s'agit de l'un des rares textes laissés par l'énigmatique Jacques Vaché.

## MUSIDORA OU LA « BEAUTÉ MODERNE »

Fervent admirateur de l'interprète d'Irma Vep, protagoniste féminine des *Vampires*, Breton alla également la voir sur scène le 21 juillet 1917, dans *Le maillot noir*. Patrick Cazals raconte qu'à l'issue de cette courte pièce, le jeune Breton lança sur la scène un bouquet de roses, avant d'écrire ce mot à Musidora : « Quel poète [...] ne s'honorerait aujourd'hui de vous avoir pour interprète? Comment dire ce que vous en êtes venue à incarner pour certains : quelle moderne fée adorablement douée pour le mal, puérite – ô votre voix d'enfant<sup>6</sup> ! » (Breton, cité dans Cazals, 1978 : 64.) Dans cette même missive, l'auteur des *Manifestes du surréalisme* ajoute qu'à son avis, « Musidora est bien la femme moderne en quelque chose » (Breton, cité dans Hubert, 1988 : 1745).

Les termes qui caractérisent ici la vedette de cinéma anticipent remarquablement la quête effrénée d'un idéal de « Beauté moderne », qu'Aragon entreprendra quelques années plus tard par le biais de son premier roman, *Anicet ou Le panorama* : « Mais, quand je m'aperçus de quels philtres démodés je faisais usage, je ne persistai pas dans mon erreur et partis à la recherche de l'idée moderne de la vie, de la ligne même qui marquait l'horizon de vos contemporains » (Aragon, 1997a : 37). Dans ce roman initiatique, la muse moderne se prénomme Mirabelle, sorte de divinité insaisissable qui se fait tantôt femme, tantôt pure abstraction ; à bien des égards, il est possible de reconnaître en elle le pendant romanesque de Musidora. À plusieurs reprises, Aragon témoignera du culte qu'il vouait à l'actrice et aux *Vampires*, le film à épisodes qui la rendit célèbre, notamment dans le *Projet d'histoire contemporaine*<sup>7</sup> qu'il rédigera pour le couturier et mécène Jacques Doucet en 1922 et 1923 :

L'idée que toute une génération se fit du monde se forma au cinéma, et c'est un film qui la résume, un feuilleton. Une jeunesse tomba tout entière amoureuse de Musidora, dans *Les vampires*. [...] À cette magie, à cette attraction, s'ajoutait le charme d'une grande révélation sexuelle. [...] Cette magnifique bête d'ombre fut donc notre Vénus et notre déesse Raison (1994 : 7-9).

Ce passage est révélateur de la charge érotique dont fut investie la vamp au maillot noir, enflammant l'imagination des jeunes spectateurs durant les années 1910. Réactivant en 1928 un mythe vieux d'au moins une décennie, *Le trésor des Jésuites* offre le premier rôle – simultanément sur scène et dans la fiction – à celle que ses auteurs n'ont pu oublier.

## DU GALA JUDEX AU NOVÉ DIVADLO : LA RÉDEMPTION PAR LE MYTHE

Mais pourquoi rendre hommage subitement et surtout si tardivement à l'actrice qui avait fait chavirer leur cœur à peine sorti de l'adolescence<sup>8</sup>? À n'en pas douter, un tel projet aurait pu

6 Notons que cette retranscription provient d'une lettre adressée à Théodore Fraenkel.

7 Le manuscrit de cet ouvrage inachevé restera inédit jusqu'à sa publication posthume en 1994.

8 Aragon et Breton étaient respectivement âgés de dix-huit et dix-neuf ans au moment de la sortie des *Vampires* sur les écrans français, en novembre 1915.

s'échafauder beaucoup plus tôt; or, il n'en fut rien. Cependant, un événement tragique survint et raviva l'étincelle d'une passion qui s'était peut-être atténuée au fil des ans. En octobre 1928, la veuve de René Cresté – l'interprète de *Judex*<sup>9</sup> – tenta de se suicider, s'étant retrouvée sans ressources aucunes pour élever sa fille handicapée. Le Tout-Paris s'indignant de la situation, on demanda à Breton et à Aragon d'écrire un sketch dramatique dans lequel pourrait jouer Musidora, qui avait endossé le rôle de l'aventurière Diana Monti dans *Judex*. Quant à la façon dont ils furent approchés, Olivier Barbarant suppose « que Jean Pidault<sup>10</sup> a pris contact avec l'un ou l'autre des écrivains, sachant leur goût pour un cinéma qu'ils avaient d'autant plus défendu qu'il avait été contesté par une opinion publique moralisatrice et effarouchée » (Barbarant, 2007 : 1351). Ce divertissement devait accompagner la projection des films de René Cresté dans le cadre d'un gala dont le bénéfice serait reversé à la famille démunie du comédien disparu. La pièce fut écrite très vite, le spectacle devant avoir initialement lieu le 3 novembre 1928. Il fut néanmoins reporté une première fois au 1<sup>er</sup> décembre, la veuve ayant pris peur en apprenant que deux surréalistes étaient responsables de l'écriture du sketch. S'ensuivirent plusieurs conflits de direction et de programmation, si bien que le gala de charité eut finalement lieu en février 1929, mais exempt de la pièce de théâtre écrite pour l'occasion. Pourtant, Étienne-Alain Hubert nous apprend que les préparatifs de la pièce allaient bon train, « comme en témoignent des propositions d'attributions des rôles, le choix pour la partie musicale [...] et [...] un reportage de Pierre Lazareff [...] qui évoquait une séance de lecture du texte par Breton, en présence d'Aragon, au domicile de Musidora » (1988 : 1746). Cette déconvenue est à notre avis symptomatique de l'engouement des surréalistes pour des formes d'art dont le milieu même de production leur est par définition hostile, en l'occurrence celui d'un cinéma commercial et parfois de piètre qualité, très éloigné des avant-gardes de l'époque. La méfiance de la veuve – rapidement suivie de l'éviction complète d'Aragon et de Breton du Gala *Judex* – témoigne de ce rejet plutôt brutal de deux poètes en quête d'un surréalisme involontaire puisé au cœur d'une culture populaire mais subversive à certains égards, comme nous le verrons plus loin.

Toujours est-il que le fruit de leur travail ne fut pas perdu, puisque, dès juin 1929, *Le trésor des Jésuites* put jouir d'une publication dans un numéro spécial de la revue belge *Variétés*<sup>11</sup>, « Le surréalisme en 1929 », dont la composition avait été confiée aux deux auteurs. Le hors-série contenait notamment sept poèmes de *La grande gaieté* d'Aragon, recueil qui allait bientôt paraître chez Gallimard, ainsi que de nombreux textes, documents, tableaux et dessins surréalistes, *Le trésor des Jésuites* faisant office de clôture. Ce numéro de *Variétés* ayant pour fonction de dresser un panorama du surréalisme en 1929, tout porte à croire que les textes qui s'y trouvaient – dont

9 *Judex* (1917) fut le troisième film à épisodes que réalisa Louis Feuillade, après *Fantômas* (1913-1915) et *Les vampires* (1915-1916). René Cresté est décédé en 1922 à l'âge de quarante ans.

10 Cinéphile militant et secrétaire général du Groupement des spectateurs d'avant-garde.

11 *Variétés* : revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain, lancée par l'entrepreneur et écrivain Paul-Gustave Van Hecke – promoteur des avant-gardes belges – et publiée mensuellement entre 1928 et 1930.

la pièce de théâtre étudiée ici – sont emblématiques du mouvement artistique fondé par Breton en 1924. Toutefois, Aragon a pointé du doigt, en 1974, l'artificialité d'une telle publication. Il dit :

Il est à remarquer ici la présence d'un certain nombre de surréalistes qui allaient cette même année briser avec André Breton (en signant un pamphlet contre lui, reprenant à la feuille, publiée lors de l'enterrement d'Anatole France, son titre *Un cadavre*), par le schisme le plus grave dans l'histoire du surréalisme. J'étais demeuré fidèle à Breton (1974a : 334).

La rupture entre les deux poètes n'avait effectivement pas encore été consommée, mais elle ne saurait tarder, puisque Breton avait déjà formellement réprouvé les travaux romanesques d'Aragon, alors que ce dernier élaborait un manuscrit paru à titre posthume, inachevé et partiellement détruit : *La défense de l'infini*. Revenant sur l'œuvre rédigée à quatre mains en 1928, l'écrivain surréaliste André Thirion fait le constat suivant :

Rien n'illustre mieux la crise traversée en 1929 par le surréalisme que la laborieuse fantaisie écrite en collaboration par Aragon et Breton [...]. *Le trésor des Jésuites* est à mon avis un témoignage très accablant de l'essoufflement du surréalisme à la fin de l'année 1928 et de l'espèce de fading qui couvrait alors la force créatrice de ses deux plus éminents représentants, qui avaient à peine dépassé la trentaine et avaient déjà écrit quelques-unes des œuvres capitales de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle (1972 : 191).

Sans remettre en question, comme Thirion, la qualité de la pièce, nous sommes d'avis que *Le trésor des Jésuites*, par le choix de ses sujets et sources d'inspiration, fait foi d'une volonté de cohésion dans une période critique pour le groupe surréaliste. La salutaire réactivation de mythes anciens, passant par l'évocation des films à épisodes et autres emprunts au cinéma, offre un sursis artistique aux deux compagnons, avant que ne s'effondre une complicité datant de plus de dix ans.

*Le trésor des Jésuites* ne sera donc jamais monté pour la scène avec l'actrice Musidora en premier rôle, comme cela était prévu à l'origine, mais il bénéficiera d'une création au Nové Divadlo (Théâtre Nouveau) de Prague en 1935 par le metteur en scène Jindřich Honzl dans des décors du plasticien Jindřich Štyrský – soit deux membres du groupe surréaliste pragois qui se forma après le passage de plusieurs artistes tchèques à Paris, dont la peintre Marie Čermínová alias Toyen. Il est d'ailleurs à propos de spécifier le parti pris qui fut celui de cette mise en scène pragoise : on ajouta le sous-titre « kino feuilleton » sur la première page du programme (Hubert, 1988 : 1748-1749), annonçant d'emblée la portée cinématographique d'une œuvre qui fut élaborée, nous l'avons vu, dans le creuset du septième art. À cela s'ajoute le fait que Honzl, le concepteur du spectacle, fut également réalisateur de films, détail qui vient faire écho aux prémices de la pièce.

## LE TRÉSOR DES JÉSUITES, UN HYBRIDE THÉÂTRAL DU FILM À ÉPISODES

Mirage, nous sommes au cinéma.

André Breton et Louis Aragon,

*Le trésor des Jésuites*

Dès le prologue, *Le trésor des Jésuites* dévoile un programme ambitieux : métamorphoser la scène de théâtre en un écran de cinéma. Au cours d'un dialogue entre deux personnages qui ne sont rien de moins que les allégories du Temps et de l'Éternité – pastichant au passage le prologue à l'antique –, la teneur du spectacle est annoncée d'emblée :

Tiens, puisque tu t'intéresses au cinématographe, je vais te faire assister à l'apothéose d'un genre oublié, que les événements de chaque jour font renaître. On comprendra bientôt qu'il n'y eut rien de plus réaliste et de plus poétique à la fois que le ciné-feuilleton qui faisait naguère la joie des esprits forts. C'est dans *Les mystères de New York*, c'est dans *Les vampires* qu'il faudra chercher la grande réalité de ce siècle. Au-delà de la mode, au-delà du goût (Aragon et Breton, 2007 : 464-465).

Le phénomène de réactivation du mythe à l'œuvre dans la pièce est aisément repérable dans ce passage où le *medium* cinéma se voit convoqué par l'entremise d'un genre oublié – suffisamment marquant pour faire l'objet d'une hantise : le film à épisodes. Désavouant le passage indéniable du temps, l'Éternité martèle la célébration d'une forme cinématographique pourtant rejetée par la critique<sup>12</sup> et les mœurs artistiques contemporaines. À ce sujet, Vincent Antoine fait justement remarquer :

[I]l s'agit avant tout de substituer à la culture préétablie une contre-culture des marges, plus à même de rendre compte de l'époque, ce sera *Les vampires*, *Les détraqués* de Palau. Il s'agit aussi de disloquer les repères du beau par l'intrusion d'objets que la raison ne peut interpréter, de déjouer [...] les conventions (2006 : 104).

Nous compléterions cet éclaircissement de l'attrait surréaliste pour le suranné par l'ajout d'un autre facteur déterminant pour l'émergence de la préférence cinématographique chez les protosurréalistes. Défini par l'ingénieuse alliance des propriétés réaliste et poétique, le *serial* possède une qualité exceptionnelle aux yeux des membres du groupe : celle de promouvoir l'action pour l'action, d'avoir pour essence l'énergie même de la vie :

---

12 «Jusqu'en 1918, Feuillade était considéré comme l'un des quatre ou cinq grands réalisateurs français : mais la guerre avait fait passer sur le cinéma un torrent d'idées nouvelles que le pionnier de chez Gaumont regardait monter avec stupeur avant qu'il l'engloutît. Une "nouvelle vague" de jeunes réalisateurs considéraient en pouffant ce vieil ancêtre qui consacrait son talent à figoler des romans-feuilletons. La critique cinématographique naissante s'acharna contre lui avec la dureté propre à la jeunesse» (Lacassin, 1994 : 62).

Ce qui fait le théâtre aussi mort pour nous, disait Anicet, c'est sans doute que sa matière unique est la morale, règle de toute action : notre époque ne peut guère s'intéresser à la morale. Au cinéma, la vitesse apparaît dans la vie, et Pearl White n'agit pas pour obéir à sa conscience, mais par sport, par hygiène : elle agit pour agir. [...] Il n'y a eu de place ici que pour les gestes. L'action ne nous a passionnés qu'à titre de tour de force. Qui aurait songé à la discuter ? on n'en avait pas le temps. Voilà bien le spectacle qui convient à ce siècle (Aragon, 1997a : 82-83).

Ce passage du roman *Anicet ou Le panorama* s'appuie sur l'exemple de l'héroïne athlétique du feuilleton *Les mystères de New York*, la blonde et vertueuse Pearl White, sorte de double inversé de Musidora. Il élucide l'attrance de Breton et d'Aragon pour un genre démodé : « l'importance des gestes » (Breton, 1969 : 17) soulignée par Vaché est prétexte à un amour démesuré pour des films où l'action constitue l'enjeu principal. Trêve de tergiversations psychologiques, la vérité de l'existence se trouverait dans cette suite frénétique d'épisodes à rebondissements, dans ce schème sensori-moteur<sup>13</sup> que Gilles Deleuze a si justement qualifié d'« image-mouvement », dont la fonction est de « présente[r] un personnage dans une situation donnée, qui réagit à cette situation et la modifie » (Deleuze, 1984). Cette fascination pour les scènes trépidantes dévie les conventions de la beauté et explique comment « réalité » et « poésie » peuvent, de l'avis des surréalistes, cohabiter dans une même image.

Faisant écho aux ressorts du *serial*, les trois tableaux du *Trésor des Jésuites* offrent une trame narrative typique du genre policier ; l'argument de la pièce en reconduit tous les ingrédients. Plus précisément, avec pour héroïne un personnage féminin énigmatique et subversif du nom de Mad Souris<sup>14</sup>, ce texte semble avoir pour ambition de contrefaire un épisode fictif du feuilleton *Les vampires*. En premier lieu, y évolue un personnage de criminelle dont l'activité principale est le vol et le meurtre. Séduisante et érotisée, elle apparaît d'ailleurs ponctuellement dans un costume de « souris d'hôtel » similaire à celui d'Irma Vep, une bonne partie du premier tableau ayant pour scénographie un palier d'hôtel :

*Elle est en maillot noir, lampe électrique à la main. Elle éclaire successivement, comme pour voir si personne ne vient, les divers recoins de la scène, la porte du 331, celle du 332. [...] Obscurité complète puis, par la porte du 332, un faisceau lumineux : la lampe électrique de Mad Souris sous le projecteur<sup>15</sup> (Aragon et Breton, 2007 : 468-469).*

---

13 L'action donne immédiatement lieu à une réaction.

14 Soulignons le jeu sur les anagrammes avec le nom des héroïnes : Musidora / Mad Souris évoque le motif de la souris d'hôtel ; et dans *Les vampires*, Irma Vep est l'anagramme de « vampire » (voir le troisième épisode de la série sorti le 4 décembre 1915, « Le cryptogramme rouge »).

15 Cette scène, présentée sous forme de didascalie dans *Le trésor des Jésuites*, est le pendant théâtral d'une des séquences du sixième épisode des *Vampires* (24 mars 1916), « Les yeux qui fascinent », où Irma Vep, vêtue de la tête aux pieds d'un maillot noir qui moule sa silhouette, furète dans la chambre d'hôtel du criminel Raphael Norton à la recherche de la carte conduisant au butin – exactement comme dans *Le trésor des Jésuites*. L'esthétique reposant sur le clair-obscur est commune à la pièce et au film.

L'univers du film à épisodes a contaminé l'espace scénique par le concours d'une foule de motifs qui lui sont propres, accumulation qui atteint son paroxysme dans le dernier segment du premier tableau : casinos où l'on joue toute la nuit et bistrots où l'on boit avec excès, espionnage et document secret, activités suspectes et réunion de malfaiteurs, chaque détail qui compose l'action ou le décor fait signe vers le genre du feuilleton policier muet, dont *Les vampires* est l'emblème. Pour couronner le tout, Mad Souris, symétriquement à Irma Vep dans le *serial* susmentionné, assassine méthodiquement<sup>16</sup> le voyageur porteur de la carte du « Trésor des Jésuites », orchestrant ensuite le subterfuge rusé mais cruel qui fera accuser à sa place le personnage de Simon, amoureux transi : « Elle va au 333, y entre, en sort très vite, traînant quelque chose de lourd : le cadavre du voyageur, dans la lumière du projecteur, qu'elle enferme au 332. Puis elle prend les souliers de l'homme, qu'elle vient déposer à la porte du 332 » (*ibid.* : 469). Dans ce passage, comme le signalait le prologue, la réalité alimente la fiction, car ce crime s'inspire d'un fait divers réel qui oriente indiscutablement le choix du titre : « L'actualité fournissait une occasion de réexploiter le thème de la richesse et de la puissance occulte des jésuites, puisque le 11 février 1928 le caissier des Missions étrangères avait été assassiné dans des conditions obscures qui occupèrent la presse et ne furent jamais élucidées » (Barbarant, 2007 : 1352). Le recours à un tel fait divers répond de front à deux exigences surréalistes : un anticléricalisme radical et agressif, récurrent dans *La révolution surréaliste*, et un penchant pour les atmosphères sordides, délictueuses, voire criminelles. Dans le troisième tableau, une litanie de titres de presse fictifs vient, du reste, confirmer cette inclination pour un envers négatif et obscur du monde, qu'illustre parfaitement cette reprise théâtrale des *Vampires* : « "Le crépuscule", "La nuit", "Le marasme" ! [...] édition sportive, beaux crimes en perspective » (Aragon et Breton, 2007 : 476). Qui plus est, *Le trésor des Jésuites* résulte partiellement d'un collage, le texte du second tableau incluant l'extrait d'un article consacré à l'affaire du caissier assassiné, paru le 1<sup>er</sup> novembre 1928 dans le magazine *Détective* :

C'est le samedi 11 février 1928, vers 16h. Dans son bureau, M. Félix de la Tajiada de Pérédès, caissier des Missions Catholiques de France, met en ordre sa comptabilité. La pièce est sommairement meublée d'un bureau, de deux sièges, d'un coffre-fort. Au mur pend un grand crucifix de fonte. D'un tiroir, M. de Pérédès vient de sortir deux larges portefeuilles bourrés de billets de mille. [...] Une sonnerie retentit; un visiteur. Le visiteur est entièrement enveloppé dans une cape enroulée qu'il retient en avant de son visage avec le bras gauche (*ibid.* : 473).

16 L'épisode « Les yeux qui fascinent » se termine par le meurtre du Grand Vampire, le chef de l'organisation criminelle, par Irma Vep. Un pistolet est l'arme du crime, mais le procédé utilisé par Mad Souris, une épingle vraisemblablement empoisonnée (Aragon et Breton, 2007 : 482), rappelle le bijou empoisonné qui sévit dans « La bague qui tue » (13 novembre 1915).

Dans cet extrait, seule la dernière phrase correspond à un ajout des auteurs alors que le reste reprend avec exactitude le texte de l'hebdomadaire<sup>17</sup>, ce qui confirme le constat émis par le personnage de l'Éternité dans l'ouverture du même tableau : « ce qui était le propre de l'écran a passé dans le domaine de la vie » (*ibid.* : 471). Le prologue annonçait en effet ce phénomène d'interpénétration du cinéma et de la vie : « film impossible à suivre et dont cependant un jour s'éclaire mystérieusement le sens » (*ibid.* : 464), l'existence devient le creuset d'un feuilleton imaginaire, et il est alors impossible de différencier la fiction cinématographique de la vie réelle<sup>18</sup>. Le spectacle promis dès l'ouverture du *Trésor des Jésuites*, « l'apothéose d'un genre oublié, que les événements de chaque jour font renaître » (*idem*), prend ainsi racine dans l'actualité de 1928, année de la rédaction de la pièce, démontrant encore une fois que rien n'est plus réaliste que le ciné-feuilleton et que, symétriquement, rien n'est plus cinématographique que la vie elle-même. Hormis le fait divers déjà évoqué, il est fait allusion, toujours sur un ton satirique, aux articles 70 et 71 de la Loi de finances, sur lesquels s'est attardée la Chambre des députés en octobre 1928<sup>19</sup>, et à l'incapacité de la Société des Nations à endiguer la guerre (*ibid.* : 476) – le pacte Briand-Kellogg a été signé en août 1928, suscitant de nombreuses critiques. Sans compter que le troisième tableau s'inspire du navigateur Alain Gerbault qui avait, comme indiqué dans le texte (*ibid.* : 477), voyagé en Polynésie française deux ans auparavant. En outre, l'accompagnement musical mentionné dans les didascalies puise plusieurs airs contemporains dans la culture populaire<sup>20</sup>. Faisant abondamment usage de ces anecdotes ou caractéristiques qui appartiennent au temps présent, celui de l'écriture, les deux auteurs mettent à exécution l'un des préceptes surréalistes qui consiste à fabriquer du merveilleux à partir de la banalité quotidienne, concept qu'Aragon s'était attaché à développer dans *Le paysan de Paris* en 1926 :

Le quotidien, on n'approchera jamais assez du quotidien, [...] dans leurs robes de chambre en pilou, leurs vestons familiers, leurs souriantes bonhomies, les simulacres des temps modernes empruntent à l'anodin même de cet accoutrement une force magique (Aragon, 2007 : 256-257).

17 Dans le manuscrit, la coupure de l'article en question n'est pas recopiée, mais collée (Barbarant, 2007 : 1352).

18 Il y aurait là un parallèle à établir avec *Les vases communicants* (1932) de Breton, ouvrage qui met en évidence l'intrication du rêve et de la réalité.

19 La fin du second tableau illustre pleinement ce phénomène d'intrusion du quotidien dans l'espace scénique : le Temps, alors qu'il demande à Mad Souris d'ajouter à sa revue de fin d'année « le piquant de l'actualité », est pris au mot par la jeune femme qui envoie sur scène deux personnages féminins portant un costume qui représente les deux articles de la Loi de finances (Aragon et Breton, 2007 : 475).

20 « Le beau bébé », « Ain't She Sweet! » (Aragon et Breton, 2007 : 472), « Old Man River » (*ibid.* : 474) ou encore « Anything But Love » (*ibid.* : 475).

## FLASH-BACK ET SAUT EN AVANT : EMPRUNTS À LA PLASTICITÉ DU CINÉMA

*Le trésor des Jésuites* ne se contente pas d'implanter son argument dans l'ère contemporaine, puisque les trois tableaux opèrent plusieurs glissements temporels – retour en arrière (en 1917) et saut en avant (en 1939) – dont l'emploi entretient une parenté avec la souplesse temporelle permise par le cinéma. Loin de suivre la règle classique de l'unité temporelle, cette pièce emprunte au cinéma sa plasticité. En effet, l'ère du cinéma – ou «épistémè du cinéma», théorisée par François Albera<sup>21</sup> – est celle d'une crise de l'expérience temporelle traversée par le spectateur des salles obscures, qui n'avait connu jusque-là que le dispositif théâtral :

Au cinéma, ce qui est impressionné sur la pellicule et projeté sur l'écran est immuable. Au théâtre, les acteurs partagent la temporalité immédiate des spectateurs. Ils sont là, dans le même espace-temps. Les acteurs de cinéma sont, au contraire, des fantômes, ils peuvent «revivre» par-delà la mort et cela indéfiniment, ou plutôt tant que défile la pellicule. C'est là une différence majeure entre les deux arts (Achemchame, 2010 : 360).

Né en 1895 avec la toute première projection publique organisée par les frères Lumière, le cinématographe est indéniablement l'art de la rémanence, en ce qu'il «réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée» (Bazin, 1981 : 151). Cherchant à transcender l'expérience théâtrale usuelle, Breton et Aragon outrepassent la règle des trois unités en remodelant à leur guise la chronologie des événements, affichant d'entrée de jeu leur intention de façonner le temps : «Viens avec moi. Je te montrerai comment on écrit l'histoire. (*Au public, très haut*) 1917!» (Aragon et Breton, 2007 : 465.) Du prologue au premier tableau, un «bond» temporel transporte instantanément le spectateur de 1928 à 1917; ce saut en arrière est suivi, au deuxième tableau, par un saut en avant qui fait retourner le spectateur en 1928<sup>22</sup>; finalement, le troisième tableau le propulse en 1939. Dans sa composition, la pièce de théâtre emprunte certains procédés narratifs propres au langage cinématographique, tel le montage «qui est la notion la plus subtile et en même temps la plus essentielle de l'esthétique cinématographique, en un mot son élément le plus spécifique» (Martin, 2001 : 184). En ressuscitant, au beau milieu d'une strate temporelle préétablie, les fantômes d'une époque révolue, pour ensuite conduire le spectateur dans un espace-temps situé dans le futur – à mi-chemin entre la prophétie et le récit d'anticipation –, les deux poètes font œuvre de cinéma en «sculpt[ant] le temps», selon la définition qu'en donne Andreï Tarkovski :

21 «[L]'épistémè du cinéma», ce nouveau paradigme de pensée et de représentation qui innerve tout l'espace de la communication et de l'expression et dont le cinéma n'est point le tout mais la concrétisation la plus achevée, qui l'éclaire de ce fait mieux que quiconque» (Albera, 2005 : 48).

22 «MAD. – Rendez-vous dans onze ans, le 1<sup>er</sup> décembre 1928, au Théâtre de l'Apollo» (Aragon et Breton, 2007 : 471) : ce saut temporel est l'occasion d'opérer une mise en abyme qui inclut le temps et l'espace mêmes de la représentation du *Trésor des Jésuites*, déjà planifiée au moment de l'écriture.

Tout comme un sculpteur, en effet, s'empare d'un bloc de marbre, et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartiendra pas, de même le cinéaste s'empare d'un « bloc de temps », d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique (Tarkovski, 1989 : 61).

Ainsi, c'est en s'inspirant du flash-back au cinéma, qui produit un décalage temporel « entre temps de l'histoire et temps du récit » (Journot, 2011 : 55), que *Le trésor des Jésuites* conduit le spectateur en 1917, année doublement significative pour Breton et Aragon. D'abord, il s'agit certainement de l'année où l'engouement des protosurréalistes pour l'actrice Musidora est le plus fort, étant donné que cette dernière est au sommet de sa gloire, ayant à son actif le rôle d'Irma Vep dans *Les vampires* et celui de Diana Monti dans *Judex* (présenté au public entre janvier et avril 1917). Opérer un retour en arrière à cette époque précise permet donc de ramener à la vie un genre cinématographique tombé désormais dans l'oubli et de « faire défiler devant [n]ous les éléments les plus typiques du ciné-feuilleton, [...] perdus de vue depuis les progrès déroutants accomplis par ce qu'il est convenu d'appeler le Septième Art » (Aragon et Breton, 2007 : 471). Cet usage d'un procédé cinématographique, qui produit un effet semblable à celui d'une « machine à explorer le temps<sup>23</sup> », est empreint de nostalgie, voire de déception. Au cours de l'échange entre les deux allégories qui sert d'amorce à la pièce, l'Éternité fait le procès du cinéma, lui reprochant, entre autres, d'être périssable, tout comme le temps qui lui est consacré : « Les heures... les heures de loisir, les heures de travail. Qu'est-ce que les heures ? La pellicule s'altère, les grandes maisons d'exploitation s'effondrent les unes après les autres » (*ibid.* : 464). C'est l'industrialisation du cinéma hollywoodien qui est dénoncée, ainsi que l'émergence d'un cinéma exclusivement commercial<sup>24</sup>. Quant aux « progrès déroutants » dont il est fait mention plus haut, il s'agit du glissement progressif du cinéma muet vers le cinéma sonore (ou parlant), contemporain de la rédaction du *Trésor des Jésuites*<sup>25</sup>, qui déplut profondément aux surréalistes et contribua à leur désintérêt progressif envers ce *medium* : « La parole, en effet, ruinait tout espoir d'un langage poétique neuf et véritablement onirique ; elle signifiait pour les poètes le retour définitif au réalisme seul sur les écrans » (Virmaux, 1968 : 274).

Par ailleurs, le flash-back qui nous ramène en 1917 est également significatif en ce qu'il entre de plain-pied dans les combats sanglants de la Grande Guerre. En effet, la scénographie du premier tableau se partage en deux décors distincts – « pour le tiers gauche, un élément de tranchées de laquelle [sic] trois hommes émergent à mi-corps, pour les deux tiers droits un palier d'hôtel avec trois portes numérotées » (Aragon et Breton, 2007 : 465) – qui nous permettent de visualiser

23 Le roman du Britannique Herbert George Wells *The Time Machine*, point de départ de la tradition du voyage dans le temps, a paru pour la première fois en 1895.

24 À ce sujet, voir l'article du surréaliste Benjamin Péret « Contre le cinéma commercial » (1987 : 270).

25 Mis au point vers 1925, le cinéma parlant détrône définitivement son homologue muet au début des années 1930.

successivement un simulacre des *Vampires* et une scène de guerre, au gré d'une focalisation de l'éclairage qui convoque le procédé filmique du montage alterné. L'ubiquité propre au cinéma offre la possibilité d'apposer deux points de vue différents sur la Première Guerre mondiale, qui sont symptomatiques du traitement littéraire qu'en firent systématiquement Breton et Aragon; ces derniers ont fait l'expérience de la violence des combats, ayant tous deux été mobilisés sur le front et dans plusieurs hôpitaux. Bien qu'ils aient été profondément marqués par ce qu'ils y vécurent, très peu de leurs textes surréalistes mentionnent cette période historique<sup>26</sup>, leur préférence allant plutôt vers les moyens d'évasion qui leur ont permis de surmonter l'horreur de la guerre, c'est-à-dire Musidora et *Les vampires* en première ligne :

À quelle lumière voyions-nous, qui n'avions pas vingt ans, la vie bouleversée, nous autres au début de la guerre, sur le seuil des écoles? [...] [J]e ne crois pas mentir en disant que jamais la guerre ne fut loin du cœur des jeunes gens qu'en ces jours qu'elle dominait les adultes. [...] Il appartient au maillot noir de Musidora de préparer à la France des pères de famille et des insurgés. [...] Il y a une idée de la volupté qui nous est propre, et qui nous est venue par ce chemin de lumière, entre les images du meurtre et de l'escroquerie, tandis qu'on crevait ferme autre part sans que nous y prenions seulement garde (Aragon, 1994: 7-9).

Cette dichotomie entre la réalité de la guerre et la fiction compensatrice est, de ce fait, parfaitement exprimée dans le premier tableau du *Trésor des Jésuites* où deux cadres spatio-temporels sont parallèlement représentés, soit deux façons radicalement opposées de faire l'expérience de la guerre. De plus, de façon très fidèle à la réalité historique, les deux soldats de la seconde scène du premier tableau évoquent Musidora et son rôle de « marraine de guerre » pendant les affrontements. En effet, celle-ci « a [...] entretenu une correspondance avec des soldats adoptés comme “filleuls de guerre”. Ces soldats cach[ai]ent la photo de Musidora contre leur poitrine, espérant se préserver de la sorte des balles ennemies » (Buisson, 2014: 14).

Dans la pièce de théâtre, l'un des deux « poilus », qui porte sur lui la photographie de l'actrice en maillot noir<sup>27</sup>, s'apprête à désertir pour la retrouver à Paris. Dans cette courte scène saturée du « bruit de mitrailleuses » (Aragon et Breton, 2007: 467), les soldats tentent d'atténuer leurs souffrances en se lançant des plaisanteries dans lesquelles le « Chemin des Dames » est associé

---

26 À cet égard, *Le trésor des Jésuites* constitue une exception sur laquelle il est intéressant de se pencher. Ce choix de ne pas évoquer la guerre au sein des œuvres était délibéré, car en parler eût été la cautionner : « Nous pensions que parler de la guerre, fût-ce pour la maudire, c'était encore lui faire de la réclame. Notre silence nous semblait un moyen de rayer la guerre, de l'enrayer » (Aragon, 1997b: 10; souligné dans le texte).

27 Signalons le réseau photographique qui traverse plusieurs textes. Cette carte postale représentant Musidora semble être la même que celle décrite par Aragon dans *Projet d'histoire littéraire contemporaine* : « rayée d'une grande signature brutale » (1994: 9), elle correspond à l'une des photographies accompagnant *Le trésor des Jésuites* dans la revue *Variétés*, elles-mêmes « rescapées du projet de programme du Gala Judex » (Hubert, 1988: 1744).

à un lexique érotique saugrenu. Mais leurs éclats de rire seront bientôt rattrapés par ceux des obus, qui causeront la mort d'un soldat. Simon, le déserteur, s'échappe à temps de cet enfer pour rejoindre Musidora et l'univers des *serials*, « tout ce dont [le] privaient une morale imposée, le luxe, les fêtes, le grand orchestre des vices, l'image de la femme aussi, mais héroïsée, sacrée aventurière » (Aragon, 1994 : 7).

Combiner la forme théâtrale avec des éléments de montage et de contenu propres au cinématographe revenait à mettre en acte la célébration d'un genre devenu désuet, procédant en quelque sorte à une mise sous respirateur artificiel de ces belles images mythiques, survivance qui ne pouvait se projeter au-delà des limites du texte. Nous l'avons vu, le surréalisme traverse, vers la fin des années 1920, une crise qui précède la désagrégation définitive de l'amitié entre ses deux plus anciens membres. Convoquer le cinéma, Musidora et le film à épisodes, c'est faire appel à ce qui « persiste », à « ce qui trouve dans la vie un écho merveilleux » (Aragon et Breton, 2007 : 464), et c'est remettre à plus tard l'heure des adieux. Écrire l'histoire, soit relancer et élargir la durée historique réelle, c'est là que réside le projet du *Trésor des Jésuites*, qui lance un défi au temps, et de taille : le troisième et dernier tableau transporte le spectateur en 1939, année pendant laquelle, détail troublant, la guerre semble faire rage<sup>28</sup>. Dans ce dernier segment de la pièce où s'achève l'épisode inventé des *Vampires*, non seulement Musidora / Mad Souri ne paraît pas atteinte par le passage du temps, mais elle est encore plus resplendissante et mythifiée; la voilà dans un maillot désormais rouge, seule altération notable de sa personne, peut-être sous l'effet de cette « distorsion » temporelle extraordinaire et fulgurante. Elle prononce alors les mots énigmatiques qui ferment le texte, rassemblant futur, permanence du quotidien, fin et commencement, à l'instar de l'« image-cristal<sup>29</sup> » de Deleuze : « Avenir, avenir! Le monde devrait finir par une belle terrasse de café » (*ibid.* : 483).

---

28 « Breton n'a pas manqué de souligner la portée apparemment prémonitrice de ce passage dans un texte de 1947 intitulé "Devant le rideau" (repris dans *La clé des champs*) » (Barbarant, 2007 : 1355).

29 L'expression « image-cristal » désigne un plan de film où cohabitent passé, présent et futur : « Le passé ne succède pas au présent qu'il n'est plus, il coexiste avec le présent qu'il a été » (Deleuze, 1985 : 106).

- ACHEMCHAME, Julien (2010), *Entre l'œil et la réalité: le lieu du cinéma*, Paris, Publibook, «Audiovisuel et cinéma».
- ALBERA, François (2005), *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, «Armand Colin cinéma».
- ANTOINE, Vincent (2006), «André Breton et Guy Debord: le suranné comme éducation révolutionnaire», dans Valéry Hugotte et al. (dir.), *Modernités du suranné / Raturer le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, «Cahiers de recherches du CRLMC», p. 95-105.
- ARAGON, Louis (2007 [1926]), *Le paysan de Paris*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 143-295.
- ARAGON, Louis (1997a [1921]), *Anicet ou Le panorama, roman*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 13-166.
- ARAGON, Louis (1997b [1921]), «Avant-lire» d'*Anicet ou Le panorama, roman*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 3-11.
- ARAGON, Louis (1994 [1922-1923]), *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard, «Digraphe».
- ARAGON, Louis (1974a), «Du *Trésor des Jésuites* et de ce qui s'ensuit», dans *L'œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, vol. 4 («1927-1929»), p. 331-336.
- ARAGON, Louis (1974b), introduction du *Troisième Faust*, dans *L'œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, vol. 2 («1921-1925»), p. 275-278.
- ARAGON, Louis et André BRETON (2007 [1929]), *Le trésor des Jésuites*, dans Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 464-483.
- ARAGON, Louis et André BRETON (1974 [1929]), *Le trésor des Jésuites*, dans Louis Aragon, *L'œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, vol. 4 («1927-1929»), p. 337-374.
- BARBARANT, Olivier (2007), «Notes et variantes» du *Trésor des Jésuites*, dans Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 1350-1356.
- BAZIN, André (1981 [1958]), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, «Septième art».
- BÉHAR, Henri (1979 [1967]), *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, «Idées».
- BRETON, André (1969 [1924]), «La confession dédaigneuse», dans *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, «Idées», p. 7-22.
- BRETON, André (1967 [1953]), «Comme dans un bois», dans *La clé des champs*, Paris, Pauvert, «10/18», p. 375-382.
- BRETON, André (1919), «Introduction», dans Jacques Vaché, *Lettres de guerre*, Paris, Au sans pareil, p. I-V.
- BUISSON, Léa (2014), «Ce que le cinéma savait des femmes: deux pionnières du cinématographe, Alice Guy et Musidora», dans Michel Pierssens (dir.), *Savoirs des femmes: actes de la journée d'étude*, [http://savoirdesfemmes.org/public\\_html/?page\\_id=161](http://savoirdesfemmes.org/public_html/?page_id=161)
- CAZALS, Patrick (1978), *Musidora: la dixième muse*, Paris, Veyrier.
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2: l'image-temps*, Paris, Minuit, «Critique».

DELEUZE, Gilles (1984), «Vérité et temps: la puissance du faux» (cours n° 54 du 31 janvier), *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université Paris 8, [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=325](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=325)

DESNOS, Robert (1992 [1927]), «*Fantômas, Les vampires, Les mystères de New York*», dans *Les rayons et les ombres: cinéma*, Paris, Gallimard, p. 83-85.

FEUILLADE, Louis (2012 [1915]), *Les vampires*, New York, Kino International.

HUBERT, Étienne-Alain (1988), «Notes et variantes» du *Trésor des Jésuites*, dans André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 1743-1756.

JOURNOT, Marie-Thérèse (2011 [2004]), *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, «128».

LACASSIN, Francis (1994 [1972]), *Pour une contre-histoire du cinéma*, Lyon, Institut Lumière; Arles, Actes Sud, «Librairie du premier siècle du cinéma».

MARTIN, Marcel (2001 [1962]), *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf, «Septième art».

MÜLLER, Jürgen E. (2000), «L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision», *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n°s 2-3 («Cinéma et intermédialité», Silvestra Mariniello [dir.]), p. 105-134.

PÉRET, Benjamin (1987 [1951]), «Contre le cinéma commercial», dans *Œuvres complètes*, Paris, Corti, vol. 4, p. 270.

ROY, Claude (1989), «Jacques Vaché: le dandy des tranchées», *Le nouvel observateur*, n° 1271 (16-22 mars), p. 126-127.

TARKOVSKI, Andreï (1989), *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma.

THIRION, André (1972), *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Laffont.

TZARA, Tristan (1975 [1915-1919]), «Chronique zurichoise 1915-1919», dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, vol. 1 («1912-1924»), p. 561-568.

VIRMAUX, Alain (1968), «La tentation du cinéma au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 1, n° 1, p. 257-274.