



## Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris* y los intertextos: ¿*Georgette* y/o *Nadja*?

José Ignacio Velázquez Ezquerro<sup>1</sup>

Recibido: 11/07/2018 / Aceptado: 17/12/2018

**Resumen.** El artículo analiza la escritura de la obra *Les Dernières Nuits de Paris*, sus condiciones de creación y sus marcas de intertextualidad en relación con los postulados surrealistas y el período en el que Soupault contribuye a formularlos.

**Palabras clave:** Soupault; *Les Dernières Nuits de Paris*; novela surrealista; onirismo; intertextualidad; *Nadja*.

### [fr] Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris* et les intertextes: *Georgette* et/ou *Nadja*?

**Resumé.** L'article analyse l'écriture de l'œuvre *Les Dernières Nuits de Paris*, ses conditions de création et ses marques d'intertextualité, par rapport aux postulats surréalistes et la période où Soupault contribue à leurs formulations.

**Mots clés:** Soupault; *Les Dernières Nuits de Paris*; roman surréaliste; onirisme; intertextualité; *Nadja*.

### [es] Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris* and the intertexts: *Georgette* and/or *Nadja*?

**Abstract.** This article analyzes the writing of *Les Dernières Nuits de Paris*, its creation conditions and its marks of intertextuality, in relation to the surrealist postulates and the period in which Soupault contributes to their formulations.

**Keywords:** Soupault; *Les Dernières Nuits de Paris*; surrealist novel; oneirism; intertextuality; *Nadja*.

**Cómo citar:** Velázquez Ezquerro, J. I. (2019). "Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris* y los intertextos: ¿*Georgette* y/o *Nadja*?". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 34, Núm. 1: 245-258.

¿Inclasificable? ¿Desconcertante? Son términos adecuados para *Les dernières nuits de Paris* (DNP en lo sucesivo), una novela huidiza, como la materia de que se componen los sueños. En la que narrador y autor juegan a burlarse de ellos mismos, tomando y abandonando rasgos propios. Con incógnitas que se fingen banalmente resueltas mientras que las aparentes certezas descubren abismos inquietantes. Y con personajes ambiguos que, sin embargo, actúan con la precisión y las sacudidas de unas marionetas.

<sup>1</sup> U.N.E.D  
jivelazquez@flog.uned.es

En esta novela sabiamente construida, el narrador refiere los episodios que ocurren a su alrededor sin participar activamente en ellos, subrayando su incompreensión, su absurdo, recurriendo a la ironía, a la parodia, para mejor expresar la imposibilidad de una explicación lógica –lo cual explica la sensación de distanciamiento que transmite lo narrado. Y se observa a sí mismo, sus estados de irritación o de desánimo, de tenacidad, de exaltación cuando se cree capaz de desvelar los misterios que le obsesionan, de tensión a lo largo de la obra. Pero, ¿de qué misterios se trata, cuál es el objeto de su exploración?

No son, desde luego, las peripecias de *Georgette* y su hermano, o los tejemanejes de la banda de *Volpe*. Se pueden resumir en uno solo: la naturaleza del azar como expresión y fórmula de acceso a una realidad que nos define al margen de las estructuras de la lógica y el razonamiento, con sus causas y sus efectos, al margen del tiempo y el espacio, de las identidades o los códigos del propio discurso. Es decir, pretende explorar la realidad del espacio inconsciente. En ese sentido, no cabe duda, es una novela surrealista. Absolutamente.

Pero... es una novela, y eso parece plantear problemas. Novela y surrealismo son términos considerados, con demasiada ligereza, como antagónicos. No es un informe, no es un relato o una crónica de episodios objetivables y precisos. Tampoco una elaboración teórica apoyada sobre un argumento *ad hoc*. Es el juego de la libre imaginación de un creador estimulada por unos presupuestos, tan evidentes, que no necesita argumentarlos. En realidad, esos problemas conceptuales entre novela y surrealismo reposan sobre un malentendido, y éste, a su vez, sobre el dogmatismo interpretativo de los teóricos ortodoxos de la línea bretoniana. Es cierto que algunos de los relatos mayores del surrealismo se distancian del género novelesco: así, la *Nadja* de Breton pretende estar escrita con el tono neutro de una historia clínica, y *Le paysan de Paris*, de Aragon, en su exploración del inconsciente, toma elementos de la realidad exterior para desarrollar propuestas delirantes o metafísicas, aunque el mismo autor compusiera también *Anicet ou le Panorama, roman*, subrayando ese *roman* como provocación dadaísta. Las condenas del género proceden de que el surrealismo condenaba el tipo de novela convencional de su época, como muestra de los tópicos y trivialidades del género: desde el falso psicologismo hasta las derivas estilísticas del creador fascinado por la estética, desde el recurso a la lógica discursiva tan cómoda para una estrategia comunicativa hasta su supeditación a una doctrina cualquiera... No es difícil entender la radicalidad de sus condenas. Pero no olvidemos que la escritura novelesca de los surrealistas nada tiene que ver con los cánones de la época. Baste recordar algunos ejemplos: *La liberté ou l'amour*, de Desnos; *Babylone y Êtes-vous fous?*, de Crevel, *Charbon de mer*, de Jacques Baron... Más próximas a nosotros: *La novela del indio Tupinamba, Lo que sucedió, El clavo*, de Eugenio Granell... En ese contexto, llama la atención el rechazo generalizado del concepto en que han caído tantos exégetas. Pero, ¿alguna de las novelas mencionadas cae, siquiera de lejos, en esas desviaciones condenadas por el grupo? Evidentemente, no. Tampoco *DNP*. De manera que los términos *novela* y *surrealista*, en su caso, son perfectamente compatibles<sup>2</sup>. Sin contar con que la propia historia del surrealismo muestra la heterodoxia de sus búsquedas expresivas y que buena parte

<sup>2</sup> Como han demostrado Chénieux-Gendron o Rialland, analizando los estereotipos novelescos de algunos autores surrealistas. Esta última subraya, en particular, la técnica reversiva de la interpretación hecha por el narrador sobre la diégesis (2009: 3).

del surrealismo moderno –al margen de sus banalizaciones– dejó hace tiempo de encorsetarse en las prohibiciones del grupo. *DNP* supone una muy notable vía de acceso al mundo inconsciente de su autor, con sus obsesiones y sus recursos expresivos tan cercanos a la *escritura automática* en la que se basa el surrealismo y que su autor elaboró mano a mano con Breton, al tiempo que al del lector, por los ecos que despierta en éste con sus imágenes y con esa sensación de desconcierto de quien se descubre adoptando como posible lo imposible. Como en los sueños.

Ésta, su octava novela, es única en la producción de Soupault. Otras cualidades tienen las otras ocho publicadas –respeto la cronología, dejo al margen los relatos, los guiones<sup>3</sup>. A grandes rasgos, *Le bon apôtre* (1923), bajo la influencia de Rimbaud y la tópica del *doble*, es el examen de conciencia de un joven enfrentado con la realidad personal y social en lo que tienen de más degradante; *À la dérive* (1923) nos muestra a un *aventurero sin aventuras*, como los de la banda de *Volpe*; *Les frères Durandeau*, finalista Goncourt en 1924, es un irónico y caricaturesco ajuste de cuentas con el mundo burgués de su familia materna. *En joue!* (1925), supone una provocación dadaísta basada en la inanidad de los valores burgueses, cuyo protagonista en *mal du siècle* contiene rasgos de Crevel, Jacques Rigaut y Drieu la Rochelle. El *Voyage de Horace Pirouelle* (1925) relata en forma de diario las peripecias de un negro ecuatorial que viaja a Groenlandia bajo el signo dadaísta del *acto gratuito*<sup>4</sup>. *La mort de Nick Carter* (1926) es un curioso *divertimento* en el que da cuenta del héroe de su infancia. *Le nègre* (1927), una especie de *requisitoria contra la civilización europea*, en sus propios términos... En 1928: *DNP*. Un año después, *Le grand homme* –donde reaparecen los elementos más hipócritas y reprimidos de su familia materna, a comenzar por su todopoderoso tío Louis Renault. Aún cabría añadir *Charlot* (1931), un ejercicio de estilo que construye una biografía a partir de secuencias y argumentos de sus películas y la propia *Histoire d'un blanc*, comenzada a modo de memorias para concluir con una ruptura absoluta con cualquier tipo de valor establecido. Pero *DNP*... es una novela única en su trayectoria. ¿Por qué?

Porque, más allá de considerarla como novela poética, como parodia de novela negra, como una novela con claves, etc., es una novela onírica. Es decir, surrealista. Todo ocurre en ella como si de un sueño se tratara: lo real y lo irreal se confunden, como los tiempos y los espacios, algunos elementos se caracterizan por su precisión mientras que otros son ambiguos e indescifrables, y las acciones y omisiones de los personajes responden a una lógica implacable que, sin embargo, nada tiene que ver con la racional. El narrador se descubre a veces atrapado por sus descubrimientos, a veces extrañamente distanciado de los mismos. Como en los sueños. Todos los elementos obsesivos del surrealismo se reiteran: el azar, la videncia, el erotismo, la locura, los intersignos, la noche, la destrucción, la ciudad... Y el itinerario de la novela, entre el paroxismo y la ironía, se presenta en forma de imágenes visuales –en consonancia con la atracción de Soupault por el cine y sus guiones– en la línea de la fórmula de Reverdy referida a las imágenes y las metáforas, plasmada en el célebre

<sup>3</sup> Aún habría que añadir la colección de relatos editada tras su muerte (Soupault, 1992).

<sup>4</sup> Aunque escrito en 1918, tardaría 7 años en ser publicado. Obsérvese la progresión en los epígrafes de cada una de sus partes: “Un acte gratuit, s.v.p.” (epígrafe liminar) “Un seul acte gratuit, s.v.p.” (I), “Un seul et petit acte gratuit, s.v.p.” (II), “En vérité, un seul et petit acte gratuit, s.v.p.” (III), “Monsieur, en vérité, un seul petit acte gratuit, s.v.p.” (IV), “Monsieur, et vous, Madame, en vérité, un seul petit acte gratuit, s.v.p.” (V), y, por fin, “Un acte gratuit, nom de Dieu!” (VI).

encuentro, en una mesa de disección de un paraguas y una máquina de coser, del Lautréamont de 1869...

El espacio preferido de los sueños es la noche. Y, como su título indica, es una novela nocturna. Leroy recupera la dedicatoria de la obra que Soupault escribió para su amigo, el poeta René Laporte: “Voici ces nuits de Paris qui sont gonflées de ma fatigue des temps passés, des allées et venues, des marches dans l’ombre, ces nuits de l’ennui que j’ai vécues avec une déconcertante légèreté” (Leroy, 1997: I). La noche, como el sueño, es el espacio de lo irreal y el delirio, cuando, por parafrasear al *Second Manifeste*, de 1930, “la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur...” (Breton, 1972: 76-77), en suma, lo posible y lo imposible, dejan de ser percibidos como contradictorios. En ella, lo que mejor destaca es el fuego y las llamas, elemento esencial en la novela. En cambio, cuando llegan los amaneceres, ese universo nocturno que el narrador nos describe como mágico, en el que todo puede ocurrir, pierde su prestigio, se convierte en banal. Los personajes se transforman en seres planos, sus comportamientos se hacen grises y previsibles, inquietos, en espera del crepúsculo. Cuando éste llega, vuelven a ser ellos mismos y su “agitation désordonnée” le sugiere al mismo crítico “une ronde de masques à la manière de James Ensor” (Leroy, 1997: V). Soupault habla de los *professionnels de la nuit* (DNP: 16) que con ella recuperan su energía. Y, para el narrador, nada cabe esperar de esas horas diurnas, muertas, que comienzan con amaneceres desolados. En ellas, sería inútil ir en busca de los signos cuyo sentido busca desentrañar.

Porque la obra, desde su comienzo, se llena de signos y señales. Para los episodios del primer capítulo, “le signal fut donné par la République”, la escultura que, antes de ser fundida por los alemanes durante la Ocupación, se ubicaba en la plaza del Institut (DNP: 11). Pero, ¿de qué signos se trata? El narrador los reconoce pero ignora su significado: por ello, como en los sueños, se encuentra disponible para los más insignificantes, a expensas de decepciones también. Su atención retiene detalles que, en apariencia, no indican nada, pero ¿cómo saberlo? Por ejemplo, su constante referencia a las distintas clases de sombreros y gorras, simultánea con la atracción que ejercen sobre Magritte –cuya esposa, por cierto, también se llamaba Georgette, como el personaje femenino nuclear– se sitúa en el plano de esas imágenes obsesivas que sólo cobran sentido en los sueños. Como los relojes del capítulo III, detenidos en la misma hora, que cabe relacionar con el *Octave* absorto ante un escaparate de ellos en el VI, sus contemplaciones ensimismadas de los cuadrantes o las metáforas que reiteran su necesidad. Como esos retazos de periódicos o de carteles, fijos o volanderos, que el narrador no alcanza a descifrar. Como esa fascinación de los personajes por la lectura de naipes. La llamada urgente de un amigo se convierte en un “appel caché de Paris” en el capítulo VI (DNP: 36). ¿A veces ve a alguien que hace signos... “Mais qui?, mais à qui?” (DNP: 8): el narrador no acierta a resolverlo. ¿Y qué papel representan los paraguas? ¿No actuó él mismo representando el personaje de un paraguas, en *Vous m’oubliezez?* ¿Y qué significa esa pareja de hermanos, *Georgette* y *Octave*?<sup>5</sup>. Con esa sensación de impotencia que a menudo se produce en los sueños, de tener en la punta de la lengua una palabra que, sin embargo, se resiste, de estar

<sup>5</sup> M. Delon hace notar que si, en un principio, representan por separado los rasgos hermanos del Amor y la Revolución, cada uno se metamorfosea: *Georgette* se subdivide en ideal femenino y en peripatética; *Octave* en arcángel terrorista y en maniaco desequilibrado. Pero, además, hay un juego de sustituciones entre ambos (Delon, 1993: 75). De acuerdo con este análisis, así cobra sentido el final de la obra: *Octave* no ha muerto, puesto que un nuevo incendio se acaba de declarar cuando *Georgette* reaparece.

a punto de descubrir una clave capaz de desvelar el misterio, el narrador, al margen de desánimos, persiste en su búsqueda, porque esa clave existe, no cabe la menor duda... Y se trata de descifrar la clave que permitiría entender todo ello, ese concepto denominado *azar* a falta de un término más preciso, para encontrar su ubicación dentro de la fórmula de Engels según la cual, el azar es “la forme de manifestation de la nécessité” (Breton, 1992: 690)<sup>6</sup>. Así se explica la referencia a Lamarck en el epígrafe del capítulo II. Surrealismo en estado puro, enfocado de manera distinta por Soupault y por Breton, quienes, aunque ya no compartan sus experiencias, las siguen explorando por su cuenta. Porque, como señala A. Meyer (1993: 82), y a diferencia de la búsqueda bretoniana del *azar objetivo* a través de la ciudad, que acabe estallando en una *revelación superior*, París se comporta en *DNP* como si estuviera burlándose de su explorador, como si se divirtiera lanzándole falsas pistas y embrollándole en sus infinitos laberintos... hasta acabar con su derrota.

Por lo demás, es una obra compuesta rápidamente, y eso influye en su escritura. En el tomo III de sus *Mémoires de l'oubli* (1927-1933) Soupault refiere que fue compuesta en pocas semanas, cuando Marcel Thiébaud le pidió, a comienzos de 1928, una novela para la colección *Le Prisme* que él dirigía, en la Editorial Calmann-Lévy. Al no tener ninguna preparada, la escribió, señala, casi tan rápidamente como el primer capítulo de *Les champs magnétiques*. Aparecería en el mes de mayo del mismo año, sin pre-publicación ni publicidad. Dicha rapidez de composición quizás explique la aparente renuncia de Soupault a trabajar unas escenas casi siempre visuales, tratando a sus personajes como marionetas de una película muda, pero arrastra, en su escritura, en ocasiones, idiotismos, reiteraciones de vocablos y ciertas deficiencias en los signos de puntuación, particularmente en las marcas de expresividad, con diálogos que adoptan un carácter plano y pierden su énfasis. Elementos que, en cambio, refuerzan el tono onírico de la obra, porque la rapidez de la escritura permite el tratamiento de las imágenes y los episodios al margen del filtro de la lógica.

Por otra parte, el onirismo le permite a Soupault esos efectos de ambigüedad basados en la polisemia, cuando los juegos con las expresiones hacen pensar en dos o más significados, cuando los vocablos deben a veces ser tomados en su segunda o tercera acepción. Un ejemplo sencillo: “nuit blanche” se refiere simultáneamente a “pasar una noche en vela” y al papel de la niebla en el episodio. Jakobson subrayó que la ambigüedad forma parte intrínseca del lenguaje de la poesía moderna. Y en la novela prima el lenguaje de lo imaginario, que nada tiene que ver con la precisión lógica. En forma de metáforas atrevidas, con analogías y efectos de sorpresa que desconciertan al lector, éste debe jugar el juego del autor y seguirle fascinado por meandros discursivos que, en ocasiones, causan perplejidad pero contribuyen, sin duda, al placer de la lectura. Es la forma de manifestación del onirismo.

A pesar de su aparente ligereza, es una obra densa en contenidos, a cuyo autor se refería Hugnet como alguien cuyo “sentido del humor poetiza la calle; vive en un sueño” (Hugnet, 1973: 261), y cuya biografía encabeza Morlino con una autodefinición suya, de *Vingt mille et un jours* (1980): “Poète. Vagabond. Voyageur. Contestataire” (Morlino, 1987: 13). Algunos rasgos permiten situar a un autor cuya casual llegada a la poesía coincide con el riesgo de muerte. Rebelde contra todo tipo

<sup>6</sup> “Le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain”, Breton retoma esta fórmula de dos textos de Engels: una carta a Starkenburg y el capítulo III de su *Ludwig Feuerbach*. Jung había de interesarse por ella denominándola *sincronicidad*, en otra óptica.



de adoctrinamiento y disciplina –lo que se manifestará en el periodo de su ruptura con el grupo surrealista–, será designado en el Regimiento nº 33 de Artillería de Anvers como cobaya para experimentar la vacuna Vincent contra el tifus. Cuatro de sus camaradas mueren, él es declarado moribundo y evacuado de urgencia a un hospital donde una enfermera voluntaria le regala un ejemplar de *SIC* en el que los poemas de Apollinaire son, para él, un descubrimiento capital. Desahuciado, febril e insomne, en febrero de 1917, escribe un primer poema, “Départ”, que envía, bajo seudónimo, a Apollinaire o a Albert-Birot<sup>7</sup> y es publicado inmediatamente en dicha revista. Tras un primer contacto, Apollinaire le presenta a Reverdy, Max Jacob, Dufy, Cendrars y Breton que, como él mismo, le había enviado sus poemas, y le anima a seguir escribiendo y a que éste y Soupault trabajen juntos, como amigos. Breton le presentará a Aragon o a Fraenkel... Porque, tras ese primer poema, ya no dejará de componer. Publica también en *Nord-Sud*, la revista de Reverdy. Y ese mismo año Soupault edita *Aquarium*. Para su propia sorpresa, ya es un poeta, reconocido como tal por quienes él sigue considerando sus maestros, a quienes además da a conocer *Les Chants de Maldoror*, fruto del descubrimiento también casual de un ejemplar, que tanto había de influir sobre dadaístas y surrealistas<sup>8</sup>.

Con 21 años, junto con Breton, Aragon y Fraenkel y ya en contacto con Tzara, constituye el primer núcleo dadaísta parisino. Escribe *poemas cinematográficos*, sinopsis y guiones –es el caso de *Indifférence*, publicado en el nº 25 de *SIC*, ya en enero de 1918 y de otros cinco *guiones automáticos con fotografías animadas*, insistiendo en que el cine destruye todas las leyes naturales, al ignorar el espacio y el tiempo... Apenas duerme y le fascina también el jazz: descubre la relación entre su fraseo y el de su escritura poética. A partir de 1919, la actividad se vuelve frenética: fundan la revista *Littérature* –con sus ahorros y una herencia familiar–, publica *Rose des Vents* y descubre, con Breton, la *escritura automática*. De él, decía Breton que era el más sorprendente cazador de imágenes que nunca hubiera habido. No me voy a extender sobre su carácter experimental, las condiciones de su práctica, sus vacilaciones o el alcance –en ese momento, todavía ignorado– de su experiencia: ambos consideraron siempre que con *Les champs magnétiques* –título de la recopilación de sus textos en común– había nacido el surrealismo. Jamás habían de renegar de la experiencia. Y, para confirmarlo, en 1920 van a publicar otras dos obras que responden a la misma práctica: *Vous m’oubliez* y *S’il vous plaît*. Todo ello, en una doble vida, ya que sigue sometido a la disciplina militar<sup>9</sup>. En su *otra* vida, participa en todas las provocaciones dadaístas en París, pero cada vez le cuesta más conciliar ambas. Y al tiempo que se va constituyendo el grupo surrealista con nuevas incorporaciones,

<sup>7</sup> Según se acepte una de las dos versiones que da al respecto, en sus *Mémoires de l’Oubli*, t. I o en su *Histoire d’un Blanc*.

<sup>8</sup> Rispaill (1991: 21) subraya que en *Vous m’oubliez*, sketch representado en 1920 y compuesto por Soupault y Breton prolongando la experiencia de *Les champs magnétiques*, tres de los cuatro personajes eran precisamente un *Paraguas*, una *Máquina de Coser* y un *Traje de Interior*, representados respectivamente por Soupault, Éluard y Breton, y el escenario es una mesa de disección.

<sup>9</sup> En efecto, declarado no apto para el servicio activo, es destinado a servicios burocráticos en el Comisariado de Gasolinas y Petróleos del Ministerio de Transportes, donde llegará a Secretario General antes de tomar la dirección del aprovisionamiento de la flota petrolera francesa. Al desaparecer el Comisariado, es contratado por la U.C.P.M.I. para organizar el transporte de vías y traviesas ferroviarias: son tiempos de reconstrucción. En broma, propone trasladarlas por vía fluvial y, para su sorpresa, su iniciativa es adoptada con éxito. Ni sus compañeros ni sus superiores sospecharían de su doble vida, que durará hasta 1922. Soupault, mientras, compone poema tras poema en su trabajo, y dos de sus novelas: *Le bon apôtre* y *À la dérive*.

abrirá la Librairie Six con una exposición *Dada-Man Ray* y editará *Westwego* y *Rose des Vents*. Pero también comienza su distanciamiento con Breton: su dirigismo choca con la espontaneidad de Soupault y su rechazo a cualquier disciplina. Además se muestra escéptico con algunas prácticas surrealistas, en especial las de los *sueños provocados*. Por si fuera poco, se desentiende de *Littérature*, para dirigir la que será, después, *La Revue européenne* que, a su vez, es el germen de la editorial Kra donde, además de sus novelas, editará *Le Paysan de Paris* y el *Manifeste du Surréalisme*. No obstante, continuará participando, aunque no asiduamente, en las prácticas surrealistas y publicando en *La Révolution surréaliste* o editando *La liberté ou la mort*, de Desnos.

Pero a finales de 1926, la ruptura con el grupo surrealista es total: el 23 noviembre, se le acusa, junto con Artaud, de falta de compromiso militante con el PC y de publicar en una revista fascista<sup>10</sup>, de su “manque de rigueur” de “la poursuite isolée de la stupide aventure littéraire” (Breton, 1988: 928 y ss), de escribir *novelas*, de su *subordinación al periodismo embrutecedor*, de estar en el origen de un suelto denigrante para Breton...<sup>11</sup>. Cuando alguien –“une voix anonyme” (Morlino, 1987: 170)– le reproche fumar cigarrillos americanos, abandonará la reunión dando un portazo mientras enciende un *Navy Cut*. Y se niega a asistir a una segunda sesión; el 27, se produce la expulsión a propuesta de Aragon, por 11 votos a favor, 5 en contra y 3 abstenciones. Artaud y Vitrac también serán expulsados al mismo tiempo. Soupault siempre lo entenderá como una exclusión recíproca: “Je ne pouvais faire que partir” (Aurenche-Tavernier, 1982). Poco antes, señalaba: “Je n’ai pas abandonné le surréalisme. J’ai quitté mes amis” (Lestrohan, 1980). Le fascinaba el plano final de las películas de *Charlot*, con ese personaje que se esfuma: su propio *David* de *À la dérive*, siempre en ruptura con su vida anterior. ¿Y no había titulado su primer poema como “Départ”? ¿No había escrito el propio Breton, en 1922, su “Lâchez tout” (Breton, 1988: 262-263)? Pero no se asocia a “Un cadavre”, el panfleto de 1930, firmado por Bataille, Leiris, Queneau, Prévert, Desnos o Ribemont-Dessaignes, en el que se denuncia el devenir del grupo en manos de Breton. Y tampoco reacciona como Artaud con su “À la grande nuit ou le bluff surréaliste”, como respuesta al texto “Au grand jour”, elaborado por Éluard, Breton, Unik, Péret y Aragon, en el que el grupo argumenta su expulsión. En *DNP* aparecen abundantes guiños a aquel período, a veces paródicos, a veces sarcásticos... y los miembros del grupo no dejaron de captarlos, naturalmente. Por eso, aunque Soupault ironice con Fauchereau en sus *Entretiens* (Soupault, 1980) sobre su desconocimiento acerca de los motivos de su ostracismo, su obra y él mismo fueron debidamente silenciados en lo sucesivo. Incluso Breton le ignorará en su *Anthologie de l’humour noir*. Lo cual explica en

<sup>10</sup> Soupault conocía a Gómez de la Serna –a quien también editaría *La Veuve blanche et noire*, *Le docteur invraisemblable*, *Gustave l’Incongru*, como haría con Unamuno (*Brouillard*, *Trois nouvelles exemplaires* y *Le marquis de Lumbria*), con Pérez de Ayala o con Gabriel Miró, con E.-M. Remarque o con Mann (*La mort à Venise*)–. Gómez de la Serna formaba parte del comité de dirección de la revista *900-Novecento* –subtitulada *Crítica fascista. Rivista quindicinale del Fascismo*, fundada por Malaparte y Bontempelli–, en cuyo primer número, en 1926, había publicado, sin prestar atención al carácter político de la publicación y a petición de Joyce, también presente en la dirección de la revista, *La mort de Nick Carter*.

<sup>11</sup> Publicado en el amarillista *Aux écoutes*, según el cual Breton habría falsificado la contabilidad de la Galería de Arte de la calle Jacques Callot, todo ello porque la revista se imprimía en el taller de Bernard Soupault... Ni que decir tiene que el poeta era ajeno por completo a este episodio.

buena parte dicho desconocimiento, para no retener sino dos imágenes suyas: las de co-fundador y expulsado<sup>12</sup>.

Pero volvamos a *DNP*, esa novela nocturna, onírica, urbana... también plagada de guiños literarios y de referencias a otras obras y autores, en forma de intertextos. La crítica ya ha señalado buena parte de ellos, por ello me limito a indicar algunos. Casi siempre se trata para Soupault de acentuar su filiación, tanto lírica como estilística, a comenzar por el propio título: *Les dernières nuits de Paris* se convierte en la prolongación de *Les nuits de Paris* de Rétif de la Bretonne. Su subtítulo –“ou le Spectateur nocturne”– subraya aún más la nocturnidad como único espacio que, para Soupault, merece ser vivido. Pero también otras características esenciales como el vagabundeo parisino y el azar de los encuentros: los nocturnos de Rétif, en su tono y en su deriva, se condensan en la disertación del hombre “vêtu d’une barbe”, del capítulo VIII. Porque la exploración de la capital, su confianza en que solamente en ella se manifiesta el *merveilleux quotidien*, nunca le abandonarán<sup>13</sup>.

Ya he señalado su admiración hacia Apollinaire, del que, por cierto, será apuntador en su escandaloso estreno de *Les mamelles de Tirésias*, en 1917. Así que cuando en el capítulo VI, anota: “Paraphrasant inconsciemment un texte célèbre...” (*DNP*: 72), rinde un nuevo homenaje al Apollinaire de “La Chanson du Mal-Aimé” y de “Zone”, con sus vagabundeos y las derivas en el tiempo y en el espacio. Y está clara la influencia en él de textos tan diversos como *Le flâneur des deux rives* o “Le musicien de Saint-Merry” como antecedentes de su exploración parisina<sup>14</sup>.

La ciudad se transforma en los diversos rostros de un ser físico y su exploración prolonga el baudelairiano mito parisino que comenzaría en el XVIII con, entre otros, el Mercier del *Tableau de Paris* y el *Nouveau Paris*, pero cuyos más lejanos antecedentes se encuentran ya en Villon<sup>15</sup>. Es la ciudad como mito, como lugar de deseo y como microcosmos, y también de extravío y delirio y, en ese sentido, no deja de recordar a Nerval. También como punto de sus numerosas fugas, a imagen de sus personajes *Pirouelle* o *Aubry*, “toujours prêt à partir, à se détacher [...] David était né pour partir” (Soupault, 1983a: 17; y 1923: 12). Pero la novela está llena de señales que reenvían a otras obras y autores. El exergo del capítulo III, referido a Francis Thompson, tiene mucho que ver con la biografía del autor de *The Hound of Heaven*, atormentado, nocturno y errabundo por las calles de Whitechapel, y con los indicios que motivaron que este poeta fuera sospechoso durante un tiempo de ser el incógnito *Jack el Destripador*. El epígrafe del capítulo V, referido a Roussel, resulta significativo, como el de Tertuliano en el IX. El “ami Jacques” del capítulo III es, evidentemente, Jacques Rigaut, su compañero de esta “vie de vagabondage nocturne” de 1928, en palabras de L. Lachenal, el mismo que había de crear la *Agencia General del Suicidio* en el nº 73 del bulevar de Montparnasse y autor de un opúsculo con el

<sup>12</sup> Quienes fueran grandes amigos, Breton y Soupault, volverían a encontrarse en 1944, en Nueva York, pero su reconciliación no se producirá, en París, en casa de Ionesco, hasta 1952. Y Soupault siempre conservó las afectuosas cartas que Breton, en sus últimos años y ya enfermo, le dirigiría.

<sup>13</sup> Por ello, durante un año –1946 a 1947– mantendrá una crónica semanal en *Les Lettres françaises* titulada “Les sept jours de Paris”, centrada en un errar por la ciudad captando el *esprit* de sus calles.

<sup>14</sup> La deuda de Soupault con el poeta se hace explícita con su publicación, en 1926, de *G. Apollinaire ou les reflets de l’incendie* y de *Profils perdus* (1963), donde le dedica el primer capítulo y una oda.

<sup>15</sup> Michel Delon (1971) sintetiza las diferencias con estos antecedentes: Mercier se guía a través de un orden aleatorio, Rétif entremezcla los hilos narrativos en noches consecutivas, Soupault traza una historia que va de un encuentro a una separación: “L’inquiétude urbaine ne s’exprime plus par la fragmentation, mais par l’hésitation ironique sur le sens des gestes et des rencontres” (71).



mismo título, antes de suicidarse él mismo un año después, aunque J.-L. Bitton sugiera que también pudiera tratarse de Jacques Baron.

Pero, además de rendir homenajes, Soupault acentúa su registro paródico cuando se trata de sugerir otras referencias literarias, relacionadas en particular con el grupo surrealista y sus costumbres. Leroy señala (Leroy, 1997: VI), en el paseo por Bellevue en compañía de sus “trois imbéciles” del capítulo XI (*DNP*: 113) una parodia del de Breton, Noll y Aragon y que este último refiere en “Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont”, de *Le paysan de Paris*. La reunión del último capítulo, en la que florecen las rivalidades entre *Volpe* y *Verbaut*, recuerda evidentemente las tensiones y el tono de las del grupo surrealista en la época previa a su *auto-exclusión* o a su *expulsión*, según se prefiera una u otra versión. En relación con el nombre del jefe de la banda, Leroy señala su procedencia del de *Volpone*, ese personaje de la obra homónima de Ben Jonson adaptada por Zweig y representada en París en una versión de Jules Romains, en este mismo año de 1928. Sus sarcasmos sobre el prefecto Lépine van en la misma línea de otros en los que el grupo surrealista lo señalará como ejemplo de brutalidad y represión policial en las manifestaciones callejeras.

Es inevitable reconocer su deuda con el Balzac de “Ferragus”, en *L'histoire des Treize*, no sólo en lo referente al enfoque de la novela, como indica Kuon (*Eidolon*, 2005: 211-216), quien subraya que en ambos casos se trata de desvelar el misterio que rodea a una banda dirigida por un jefe temible e incontestado, sino también, por ejemplo, en el detalle de la docena de hombres que trasladan a hombros, “avec résignation”, en el capítulo I, una caja con todas las características de un féretro, y que recuerdan a los doce hombres, “en deuil”, que portan a hombros el de *Desmarets* al cementerio del Père-Lachaise. Y, naturalmente, encontramos referencias a los folletines negros trasladados al cine: el *Fantômas* de Souvestre y Allain, el *Judex* y *Les Vampires* de Feuillade, el *Arsène Lupin* de Leblanc, descendiente del *Rocamboles* de Ponson du Terrail, el *Rouletabille* de Lerroux, o el ya mencionado *Nick Carter* le ofrecen el marco truculento para esa banda de “aventuriers sans aventure” (*DNP*: 110).

En el registro de la exploración parisina, Fargue vendría inmediatamente después: su *D'après Paris* es de 1931 y su *Piéton de Paris*, de 1939. Pero, sobre todo, tampoco cabe olvidar que esa figura femenina inabordable, extrema y lunar de *Charbon de mer* (1935), de Jacques Baron, se llama ¡*Georgina!* ¿Coincidencia? No lo creo. Más bien, homenaje. De apellido: *Balzac*. Toda una provocación, como ese fragmento en el que, en referencia a los “poètes de la jeune génération” parodia las páginas sobre el *marché aux puces de St.-Ouen*, de *Nadja* (Baron, 1983: 145-146).

La principal referencia intertextual es, posiblemente, involuntaria, y conduce a la interrogación: ¿*Georgette* y/o *Nadja*? En efecto, en el mismo mes de mayo de 1928 en que se publica *DNP*, aparece *Nadja*, de André Breton. Es cierto que el tono de ambas obras no puede ser más dispar. Relato biográfico en el caso de Breton, con un tono que, en ocasiones, quiere aproximarse a un informe clínico o al de una propuesta teórica, sin concesiones a lo novelesco; en el de Soupault, un relato estructurado conforme a las leyes de una novela *onírica*, por peculiares que sean, en el que el narrador se deja llevar por todo tipo de subjetividades e impresiones, con una escritura constantemente metafórica. Pero en ambos casos, el personaje femenino es una prostituta cuyos vagabundeos parisinos parecen corresponder a itinerarios marcados por lo insólito del azar y las alteraciones temporales y espaciales. Ambos narradores buscan captar en ellas signos que les permitan acceder a ese *merveilleux quotidien* que rige los destinos y nada tiene que ver con la realidad aparente... Incluso algu-

nos detalles en las narraciones parecen ir más allá: el papel de la videncia en ambas obras. Y la analogía entre el fuego y la mano, en el paseo del 6 de octubre de *Nadja*, recuerda demasiado las reiteradas imágenes de las manos llameantes de Soupault...

¿Cómo interpretar tanta coincidencia? En el caso de Breton, los datos son precisos. Sus encuentros con *Nadja* están fechados. Si su relación se mantuvo hasta enero de 1927, las 27 cartas la prolongan hasta febrero. El 24 de marzo, como consecuencia de una crisis psicótica padecida tres días antes, será internada hasta su muerte<sup>16</sup>. Conocemos el origen de su apodo, procedente del de una teósofa bailarina americana que a partir de diciembre de 1923 actuaba en el *Teatro Esotérico* de la capital, las fechas y los hoteles donde vivió en París, el carácter de su misterioso *protector* parisino, ese viejo industrial amigo de sus padres... Breton, que se había acostado con ella una única vez –aunque retirara toda mención a este hecho en la versión definitiva de su obra– como también hiciera el narrador de *DNP* con *Georgette*, buscaba en ella, precisamente por el carácter desequilibrado y a través de sus alucinaciones, explorar ese universo surreal en el que la lógica, el tiempo y el espacio serían abolidos según unas reglas en las que el azar acabaría siendo la *manifestación objetiva de la necesidad*.

Misma exploración que la que pretende el narrador de *DNP* con *Georgette*. En este caso, el tono es completamente diferente y los detalles que nos traslada de ella resultan tan imprecisos como el mundo en el que se mueve en el marco de una banda de malhechores y como protectora de un hermano con tendencias autodestructivas. Esa descripción de la muchacha en *En joue!* que ni espera ni desea nada y se limita a vivir podría dar alguna pista. Pero se trata de una obra enteramente dedicada, más allá de sus vertientes *grand-guiñolescas*, satíricas, líricas o de literatura negra, a reflexionar sobre los límites del azar y su prevalencia sobre lo objetivable, sobre la lógica, sobre lo racional. El exergo del capítulo II, del biólogo naturalista Lamarck, lo muestra bien a las claras: “Le hasard n’est que notre ignorance des choses”. Y es que Soupault sigue siendo un surrealista absoluto. A pesar de escribir novelas. Incluso ésta, que es, en cierto modo, su portazo definitivo al grupo.

Pero, ¿su *Georgette* es la misma *Nadja* de Breton? Podría ser. En 1977, Soupault indicaba en una entrevista en *L’Humanité* que “pendant toute une saison j’ai accompagné, de loin, une jeune fille qui marchait à perdre haleine, par les quais et ses environs”. Se trata, sin duda, del periodo en que Lachenal le describe explorando “expériences en tout genre... [...] et vie d’errance nocturne avec Jacques Rigaut” (Lachenal, 1997: 11). Y si la ruptura con el grupo surrealista se produce el 26 de noviembre de 1926, el encuentro entre *Nadja* y Breton había tenido lugar el 4 de octubre, es decir, casi dos meses antes del portazo definitivo al grupo. Si nos atenemos a la cronología, sus encuentros tienen lugar mientras Soupault aún forma parte del grupo. Breton y Léona se verán casi a diario entre el 4 y el 13 de octubre. Tras el 13,

<sup>16</sup> Ingresada en el Hospital de Sainte-Anne de París, y posteriormente en el Psiquiátrico de Perray-Vaucluse, en Épinay-sur-Orge, hasta que el 14 de mayo de 1928 sus padres la trasladan al de Bailleul, más cercano a su domicilio, donde morirá el 15 de enero de 1941, a los 38 años, víctima, probablemente, de un cáncer. En el momento de su primer ingreso, tiene 25 años. Su nombre: Léona-Camille-Ghislaine Delcourt, nacida el 23 de mayo de 1902, en Saint-André-lez-Lille, cerca de Lille, hija de un violento tipógrafo convertido más adelante en comerciante de maderas y de una obrera belga. Madre soltera de una niña a los 18 años –el padre es un oficial inglés todavía movilizado en Lille, y Léona no aceptaría una boda para salvar las apariencias–, en 1923 había de trasladarse a París donde trabajará como empleada y vendedora antes de dedicarse a la prostitución y, ocasionalmente, al tráfico de drogas.

a menudo. Pero, a partir del 8 de noviembre, Breton se siente cada vez más decepcionado e irritado con ella. Es decir, el periodo álgido de sus encuentros tiene lugar mientras Soupault aún forma parte, formalmente, del grupo.

Lo cual da lugar a varias hipótesis. La primera a retener, la más probable, sostenida, entre otros, por Leroy (Leroy, 1999: 190-214): Breton habría comunicado a sus amigos la experiencia que estaba llevando a cabo con *Nadja*. Soupault –ya más ausente que presente en sus reuniones– habría tenido noticias de ella de primera o de segunda mano, por lo menos hasta el momento de su ruptura formal con el grupo. Es decir, sin conocer el desenlace de la historia, habría podido retener el punto de partida experimental, por otra parte tan coincidente con sus propias elaboraciones. ¿Es Léona, a pesar de sus diferencias físicas con *Georgette*, la mujer a la que confiesa haber seguido “de loin”? Es posible. En cualquier caso, si la publicación de *Nadja* y de *DNP* es simultánea, la composición de las obras no lo es. En el caso de Soupault, se produce en torno a marzo-abril de 1928. En el de Breton, con independencia de las fechas del otoño de 1926 en las que da cuenta de los encuentros, y teniendo en cuenta la noticia –auténtica– de la conclusión, entre el verano de 1927 y enero de 1928. Pero ninguno de los dos antiguos amigos ha podido conocer el proyecto del otro más allá de los escasos fragmentos, muy parciales, de *Nadja* que Breton había prepublicado<sup>17</sup> y que Soupault, por su parte, habría podido leer al mismo tiempo que componía *DNP*.

La segunda hipótesis, igualmente plausible, reposaría sobre una coincidencia pero, como todas ellas, fundada sobre algo sólido. La importancia de la figura femenina en las formulaciones surrealistas es de sobra conocida, y su imaginario es extremadamente brillante. Como prueba, *Les pas perdus*, de Breton –“L’Esprit Nouveau”– (Breton, 1988: 257-258), donde relata “une rencontre étonnante” en la que habrían participado por separado él mismo, Aragon y Derain, también con una prostituta. Pues bien, al nocturno y errante Soupault no debían faltarle encuentros de ese tipo y su *topografía de la prostitución* parisina no deja lugar a dudas. El surrealismo convertiría a *Musidora* en uno de sus fetiches<sup>18</sup>. Pero en el caso de Soupault, el rostro de *Georgette* recuerda ciertamente el de una Greta Garbo que el poeta describe como la “imagen de esta tristeza vagabunda, pero eterna. [...] Encarna la desesperación apasionada... [...] No está inquieta, no tiene nada que temer, pues todo lo ha previsto ya; no hay más que esperar que el destino descubra su verdadero rostro...” (Soupault, 1932: 82). De manera que él mismo, al margen de cualquier otra consideración, habría podido seguir las andanzas de alguna de estas *figuras nocturnas*, para convertirla en personaje cuando, precipitadamente, deba escribir una novela para su publicación inmediata.

En cualquier caso, ni Soupault ni Breton polemizarán sobre este asunto. También es cierto que la consigna en el grupo es no volver a mencionar al primero ni a inte-

<sup>17</sup> En *La Révolution surréaliste*, uno de los cuales, aparecido en el nº 11, del 15 de marzo de 1928, pp. 9-11, refiere el encuentro del 6 de octubre que, por error, data de 1927.

<sup>18</sup> Seudónimo de la actriz Jeanne Roques, habría de saltar a la fama en 1915 con su papel de *Irma Vep* (anagrama de *Vampire*) en *Les Vampires*, de Feuillade. Al año siguiente, trabajó en *Judex*, con el mismo director. Como homenaje, Breton y Aragon escribirían en 1929 una obra de teatro, *Le Trésor des Jésuites*, en la que los nombres de los personajes eran anagramas del seudónimo: *Mad Souri*, *Doramusi*, etc. Un detalle poco conocido de su biografía es que, enamorada del rejoneador Antonio Cañero, vino a vivir a España en 1921, con 32 años, y dirigió, produjo e interpretó tres películas: *La Capitana Alegría* (1920), *Sol y sombra* (1922) y *La tierra de los toros* (1924). En estas dos últimas, actuaría Cañero. Julio Romero de Torres haría su retrato como *La Musidora*.

resarse por sus trabajos<sup>19</sup>. Aparentemente... La escritura de *DNP* marcará la ruptura definitiva y metafórica entre Soupault y el grupo. Pero eso no impedirá, por el juego de las intertextualidades reales o irreales, que su novela se haya convertido en la otra cara de *Nadja*. Está claro que ambos autores han proyectado sobre sus respectivas figuras literarias sus propias obsesiones inconscientes.

¿Quiere esto decir que para comprender el alcance de una de las dos obras sea preciso leer también la otra? En absoluto: en tal caso también habría que añadir a la *Georgina* de *Charbon de mer*, de Baron...<sup>20</sup>. Con sus orientaciones y objetivos diferentes, con su tono y sus lenguajes absolutamente dispares, las obras de Soupault y Breton son completamente autónomas. Pero también complementarias, aunque solo sea para conocer esas inquietudes comunes a los miembros del grupo y la variedad de recursos con los que opera el surrealismo.

Más allá de todas estas precisiones, queda la obra en sí misma. Ensimismada. Capaz de seducir al lector hasta el punto de hacerle aceptar esos espejismos de la literatura que le provocan la necesidad de no detener su lectura, de desear al mismo tiempo que los capítulos no terminen y, ya, de leer el siguiente. De dejarle pensativo, descubriendo en su interior ecos de lo que está leyendo, o de aceptar como propias las inquietudes del narrador. Una obra, en suma, engañosamente ligera.

## Referencias bibliográficas

- AAVV, (1993) *Europe, n° especial Philippe Soupault*. 71ème année, n° 769. París, Rieder.
- AAVV, (1977) *Obliques*, n° especial *La Femme surréaliste*. N° 14-15. París, Borderie.
- Alexandrian, S., (1974) *Le Surréalisme et le rêve*. París, Gallimard.
- Aurenche, J. & B. Tavernier, (1982) *Philippe Soupault*. Entrevistas accesibles en [https://archive.org/details/AURENCHESURR\\_ALISME\\_PHILIPPESOUPAULT\\_](https://archive.org/details/AURENCHESURR_ALISME_PHILIPPESOUPAULT_) [Último acceso el 7 de abril de 2019].
- Bancquart, Me.-Cl., (1973) *Paris des surréalistes*. París, Seghers.
- Baron, J., (1983) *Charbon de mer*. París, Gallimard.
- (1969) *L'An I du Surréalisme*. París, Denoël.
- Béhar, H. & M. Carassou, (1984) *Le Surréalisme, textes et débats*. París, LGF.
- Béhar, H. (coord.), (2012) *Guide du Paris surréaliste*. París, Éd. du Patrimoine.
- Boucharenc, M., (1997) *L'échec et son double. Philippe Soupault, romancier*. París, Champion.
- (2012) "Promenade Soupault" in Béhar (2012), pp. 158-177.
- Bounoure, V., (1976) *La Civilisation surréaliste*. París, Payot.
- Breton, A. & Ph. Soupault, (1968) *Les champs magnétiques, suivi de S'il vous plaît et de Vous m'oubliez*. París, Gallimard, "Poésie", con Prólogo de Philippe Audoin.

<sup>19</sup> Curiosamente, el primer historiador solvente del surrealismo, Nadeau, quien califica al año 1928 en su *Histoire du Surréalisme* (1945: 154-169) como "el de las realizaciones", tiene buen cuidado de no mencionar *DNP*. Lo cual tampoco debe extrañar, dada su opción de considerar el surrealismo como un movimiento lineal y progresivo, ateniéndose a la ortodoxia bretoniana, y su simpatía con la deriva política que había de tomar.

<sup>20</sup> Después de todo, también se trata de la búsqueda azarosa de la mujer caleidoscópica de mil facetas que personifica más la imaginación erótica del creador que su identidad real, aunque concluya con la decepción causada por el "romantisme et [les] petites histoires du genre littérature..." Aunque *Georgina* se confiese cansada de "l'érotomanie des hommes [qui] se réduit à peu de chose. Tous ces gars-là manquent sérieusement d'imagination. C'est au moins ce qu'il y avait de bien chez toi" (Baron, 1983: 205).

- Breton, A., (1988) *Manifeste du Surréalisme y Second Manifeste du Surréalisme, Oeuvres complètes I*. Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”.
- (1992) *L’Amour fou, Œuvres complètes II*. Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”.
- Chadwick, W., (2002) *Les femmes dans le mouvement surréaliste*. Paris, Thames&Hudson.
- Chénieux-Gendron, J., (1983) *Le Surréalisme et le roman*. Lausana, L’Âge d’Homme.
- Delon, M., (1993) “Nuits de Paris. De Rétif à Soupault” in *Europe*. N°769, pp. 70-75.
- Gauthier, X., (1971) *Surréalisme et sexualité*. Paris, Gallimard, “Idées”.
- Hugnet, G., (1973) *La aventura Dada*. Madrid, Júcar.
- Jean, M., (1978) *Autobiographie du surréalisme*. Paris, Seuil.
- Kuon, P., (2005) “Le paysage urbain de 1830 à nos jours” in *Eidôlon*. N°68, pp. 211-226.
- Lachenal, L., (1997) *Philippe Soupault. Chronologie*. Paris, Lachenal&Ritter.
- Leroy, Cl., (1997) Prólogo a la edición de Soupault, Ph.: *Les dernières nuits de Paris*. Paris, Gallimard, “L’Imaginaire”.
- (1999) *Le mythe de la passante, de Baudelaire à Mandiargues*. Paris, P.U.F., “Perspectives littéraires”. En particulier pp. 190-214.
- Lestrohan, P., (29 abril 1980) “Soupault ou l’éternel surréaliste” in *Le Quotidien de Paris*. N° 131.
- Meyer, A., (1993) “Il n’y a pas de pas perdus... Les Dernières Nuits de Paris” in *Europe*. N° 769, pp. 187-192.
- Morlino, B., (1987) *Philippe Soupault*. Lyon, La Manufacture, “Qui êtes-vous?”
- Nadeau, M., (1945) *Histoire du Surréalisme*. Paris, Seuil, “Pierres vives”.
- Peylet, G. & P. Kuon (éds.), (2005) *Eidôlon : Philippe Soupault*. N° 68. Burdeos, Presses Universitaires.
- Pierre, J., (1982) *Le Surréalisme*. Lausana, Rencontre.
- Rétif de la Bretonne, (1986) *Les nuits de Paris*. Paris, Gallimard, “Folio”, con Prólogo de Jean Varloot.
- Rialland, I., (2009) “C’est alors que le corsaire Sanglot... Le stéréotype romanesque dans les romans surréalistes des années vingt” in *Cahiers de Narratologie* [En línea]. N°17. Disponible en: <http://narratologie.revues.org/1199>; DOI: 10.4000/narratologie.1199 [Último acceso el 24 de junio de 2019].
- Rispail, J.-L., (1991) *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l’action*. Paris, Gallimard, “Découvertes”.
- Sanouillet, M., (2005) *Dada à Paris*. Paris, CNRS.
- Soupault, Ph., (1923) *À la dérive*. Paris, Férenczi et fils.
- (1927) *G. Apollinaire ou les reflets de l’incendie*. Marseille, Les Cahiers du Sud.
- (1932) *Yanquis y rusos*. Madrid, Dédalo, “Cultura política”. Trad. de José Madinaveitia.
- (1963) *Profils perdus*. Paris, Mercure de France, “Folio”.
- (1980) *Vingt mille et un jours. Entretiens avec S. Fauchereau*. Paris, Belfond.
- (1981) *Mémoires de l’oubli, 1914-1923*. Paris, Lachenal&Ritter.
- (1983) *Voyage d’Horace Pirouelle*. Paris, Lachenal&Ritter.
- (1983) *Mort de Nick Carter*. Paris, Lachenal&Ritter.
- (1984) *Aquarium*. Paris, Lachenal&Ritter.
- (1986) *Mémoires de l’oubli, 1923-1926*. Paris, Lachenal&Ritter.
- (1988) *Le bon apôtre*, Paris, Lachenal&Ritter.
- (1992) *Le Roi de la Vie et vingt autres nouvelles*. Paris, Lachenal&Ritter.
- (1995) *Les frères Durandea*. Paris, Lachenal&Ritter.
- (1997a) *Les dernières nuits de Paris (DNP)*. Paris, Gallimard, “L’Imaginaire”.



- (1997b) *Le nègre*. París, Gallimard, “L’Imaginaire”.
- (1998) *En joue!* París, Lachenal&Ritter.
- (2002a) *Le grand homme*. París, Gallimard, “L’Imaginaire”.
- (2002b) *Histoire d’un blanc, Mémoires de l’oubli, 1897-1927*. París, Gallimard.
- (2014) *Charlot*. París, Gallimard, “L’Imaginaire”.
- (2 agosto 1977) Entrevista in *L’Humanité*, p. 2.
- Virmaux, A. & O., (1979) *Soupault. Écrits de cinéma*. París, Plon.