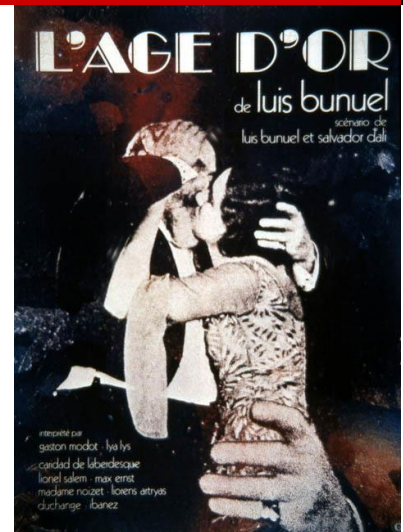


FICHE TECHNIQUE

Pays : France
 Durée : 1h01
 Année : 1930
 Genre : Comédie
 Scénario : Luis BUÑUEL, Salvador DALI
 Directeur de la photographie : Albert DUVERGER
 Son : Peter Paul BRAUER
 Décors : Pierre SCHILD
 Montage : Luis BUÑUEL
 Musique : Luis BUÑUEL, Georges VAN PARYS
 Interprètes : Gaston MODOT (l'homme), Lya LYS (la jeune fille), Caridad DE LABERDESQUE (la femme de chambre), Max ERNST (le leader des hommes au cottage), Joseph LLORENS ARTIGAS (le gouverneur), Lionel SALEM (le comte de Blangis), Germaine NOIZET (la marquise), Bonaventura IBÁÑEZ (le marquis), Duchange (le chauffeur)



SYNOPSIS

Une île, dont les abords sont gardés par des squelettes d'archevêques figés dans la roche. Elle est habitée par des bandits qui végètent dans une misérable cabane. Débarque alors une délégation d'importants personnages venus inaugurer une ville : Rome...

PISTES PÉDAGOGIQUES

1 – A propos du film

Un Chien andalou et *L'Âge d'or* appartiennent à une expression cinématographique libre. Ce sont les deux films de Buñuel qui correspondent à une facture authentiquement surréaliste grâce à la technique du montage. Ils se composent d'une série de rêves et de gags que se sont racontés réciproquement Luis Buñuel et Salvador Dali. Initialement, *L'Âge d'or* devait s'appeler *La Bête andalouse* car Buñuel et Dali avaient décidé de réaliser un second film avec les gags qu'ils n'avaient pas employés dans *Un Chien andalou*. Cependant, chaque film garde sa singularité comme en témoignent les deux études suivantes sur *Un Chien andalou* et sur *L'Âge d'or*.

- Proposition d'exercices :
 - jeu des cadavres exquis,
 - jeu du hasard objectif : séparer la classe en deux groupes. Un groupe écrit 10 questions numérotées de 1 à 10, commençant obligatoirement par « qu'est-ce que... ? » Le deuxième groupe écrit de son côté 10 réponses commençant par « c'est... » Un meneur de jeu sollicite un numéro de question, le premier groupe la pose au second en précisant au hasard le numéro de la réponse qu'il souhaite obtenir.

2 – Genèse du film

Après *Un Chien andalou*, Cocteau, enthousiasmé, conseille au vicomte de Noailles de passer commande d'un autre film. Cette fois, la collaboration avec Salvador Dali est très fragile, Buñuel et lui n'ont pas la même vision du projet.

3 – Titre

Hypothèses : *L'Âge d'or* peut être une allusion à cette période du cinéma depuis 1929 où désormais réalité et imaginaire vont pouvoir se conjuguer sur l'écran. L'expression peut aussi être ironique si l'on se réfère à la dénonciation contenue dans le film de Buñuel.

4 – Sujet du film

Buñuel raconte à propos de *L'Âge d'or* : « Pour moi, il s'agissait surtout d'un film d'amour fou, d'une poussée irrésistible qui jette l'un vers l'autre, quelles que soient les circonstances, un homme et une femme qui ne peuvent jamais s'unir ». Propos recueillis par Alain Bergala (enseignant en cinéma à Paris III)

Ainsi, le conflit entre le désir et la loi conduit à un imaginaire qui se situe entre réalisme et surréalisme.

- Réception

Dans *L'Âge d'or*, il y a un parti pris d'attaque des idéaux de la bourgeoisie : la famille, la patrie, la religion. A la première projection privée en octobre 1930, les invités des Noailles, des personnalités, sont repartis indignés, tournant le dos aux Noailles. A la première projection commerciale en novembre, il y eut un scandale, la salle fut saccagée ainsi que des œuvres exposées pour l'occasion dans l'entrée du cinéma, œuvres de Dali, Tanguy, Man Ray, Miro. Le film fut interdit par la censure pendant 50 ans. Les Noailles furent menacés d'excommunication pour avoir produit ce film.

- Composition

L'idée de départ est la compilation d'une vingtaine de gags, comme : une charrette tirée par des bœufs qui passe au milieu d'un salon, un garde forestier qui tue son fils par caprice, un évêque défenestré... Dali en apporte d'autres, comme celui de l'homme avec une pierre plate sur la tête, le seul gag venant de Dali, qui restera dans le film.

La structure du film consiste à passer d'une chose à l'autre au moyen d'un détail quelconque.

5 – Tournage

Le tournage a duré 24 jours. Mis à part Gaston Modot, les acteurs ne sont pas des professionnels, il s'agit de figurants, d'amis, d'artistes, ainsi que Max Ernst et Pierre Prévert parmi les brigands. Les scènes des brigands sont tournées au nord de Cadaquès, près de la frontière française.

6 – Projet cinématographique

La bande-son est postsynchronisée. Buñuel se lance dans des innovations sur le traitement du son, à savoir, des décalages avec l'image, décalages porteurs de sens (voir ci-après, en analyse de séquences).

- La répétition

La répétition est le trait d'union des différents thèmes dans le film. Elle maintient l'unité du rêve et de la réalité. Exemple : la chevelure devient le chaînon qui associe une image publicitaire entrevue par Gaston Modot dans une devanture de coiffeur, avec Lya Lys qui est allongée sur un divan. Autre exemple : les doigts, motif récurrent. L'annulaire qui tremble sur un objet, une main sur une affiche, la main du père sur une fiole de teinture d'iode, la main du valet essuyant une bouteille, le doigt de Lya Lys... Autre exemple : le désir érotique est toujours exprimé de la même façon, par des dents qui mordent la lèvre inférieure.

7 – Montage

Opération technique qui consiste, à partir des plans visuels et sonores, à donner ordre et cohérence à l'ensemble du film. Le monteur établit les points de coupe, les raccords et les durées des plans. Dans le montage cinématographique traditionnel, les raccords se font sur le regard, le geste, le son... Le montage peut transformer le film à l'infini, il le libère des lois naturelles et lui permet toutes les aberrations.

Il va être pour les surréalistes, le mode d'expression par excellence, jouant sur les notions de disparition, d'inversion, de désordre, un passage vers l'envers du logique. Ainsi, les raccords dans *L'Âge d'or* (et dans *Un Chien andalou*) participent du principe de collage irrationnel poussé à son comble par le heurt d'images montées « cut ».

- Proposition d'exercices : exercice de repérage.

Au cours de la projection, relever tous les raccords inattendus, correspondant au principe des cadavres exquis, mécanique du hasard.

8 – Analyse de séquences

- Le début du film
 - Séquence 1

Un documentaire ouvre le film en nous annonçant qu'il s'agit plus d'un constat, d'un reportage que d'une histoire romanesque ou d'une œuvre d'imagination. Des scorpions vivent dans les rochers, ce sont des images déjà filmées, insérées sans préoccupation de la différence de photographie entre le documentaire datant de l'époque du muet, et le reste du film. Ce sont des images de mauvaise qualité, effet voulu par Buñuel, il voulait tout sauf plaire. Par ces premières images sur la nature, plus précisément sur des scorpions, Buñuel pose un postulat : l'insecte est chose froide et terrible, monstre par excellence qui, peut-être, deviendra demain le maître du monde. En plan serré, il est imposé au regard.



Ce détail, d'apparence sans lien avec ce qu'il convient d'appeler « l'action », enrichit le film par sa puissance visuelle qui renforce le réalisme jusqu'au surréalisme. Son aspect inquiétant annonce les surprises de la suite. Ces scorpions qui vivent sous les rochers seraient à rapprocher des machines surnoises de la société... hauts fonctionnaires, curés, familles, policiers, gens du monde... qui crachent du poison dans l'œuvre de Buñuel. Le scorpion est angoissant, répugnant et mortel, il est insupportable au regard alors que des scènes humaines plus cruelles (voir le film) vont se jouer sous l'œil indifférent des témoins.

- Séquence 2 – extérieur



D'une espèce précise et caractérisée, les scorpions, nous passons à une espèce imprécise et indéfinissable : les « bandits », une société sans lois. Un bandit grimé sur un rocher voit un groupe d'archevêques, il court l'annoncer à ses amis (alternance : intérieur / extérieur). Les amis sont dans une cabane, ils décident de sortir, à l'exception du plus jeune qui n'a même plus la force de se lever. Ils prennent les armes, se mettent à marcher sur les rochers, mais les uns après les autres, exténués, ils tombent à terre. Leur lutte paraît incohérente et leur combat n'aboutit pas (ceci préfigure peut-être l'échec de Modot, le personnage principal). L'espèce des évêques est caractérisée par un aspect extérieur, un langage, qui régissent le comportement global de l'espèce. Buñuel nous montre que les premiers êtres historiques sont des évêques, l'origine de l'histoire est liée au christianisme, selon Buñuel. A ce stade du film, deux forces contradictoires sont en présence, d'une part, les bandits poussés par une volonté de révolte, mais inefficaces par leur manque d'organisation et leur épuisement, d'autre part, les évêques, organisés mais pétrifiés (voir les images qui représentent les restes et les squelettes des évêques).

- Séquence 3 – extérieur

Le débarquement d'une autre espèce, celle des mayorquins, les représentants types de la bourgeoisie. Ils viennent rendre hommage aux évêques morts et posent la première pierre de la Rome impériale.

Bande-son : un discours volontairement fumeux et incompréhensible accompagne l'événement.



Parallèlement, un couple amoureux se roule dans la boue. Les mayorquins séparent énergiquement le couple. Les images scatologiques de la fin de la scène peuvent représenter une régression. Buñuel montre une société qui contient une contradiction : la bestialité au sein d'une société policée où l'on censure le désir.

Buñuel fait ici une démonstration par l'absurde : le monde des scorpions était objectif, il faut donc montrer au spectateur son propre monde comme objectif, avec ses contradictions. A partir de ce moment, le spectateur va suivre les protagonistes du film incarnés par Gaston Modot et Lya Lys. G. Modot va représenter une généralité, celle de la sexualité frustrée par la bourgeoisie mais la séparation physique n'annihile en rien le désir.

- Proposition d'exercices : repérer au cours du film les scènes qui témoignent de cette idée.

- La séquence de la grande réception / la vache sur le lit (scène du miroir)

Cette séquence très poétique est un exemple de la rencontre du cinéma avec le surréalisme. Après une discussion avec sa mère au cours de la réception donnée dans les salons, Lya monte dans sa chambre. Elle y trouve une vache installée sur son lit. La clochette de l'animal devient le son prédominant de la séquence, il persistera même après la disparition de la vache. Au plan suivant, G. Modot est dans une rue entre des policiers, mais le son de la clochette est toujours présent et des aboiements de chiens s'y superposent. Dans sa chambre, Lya Lys se penche devant son miroir qui reflète des nuages avançant dans le ciel, le double son de la clochette et des aboiements est enrichi par le son du vent. Les cheveux de Lya, ses vêtements, ondulent au souffle du vent qui vient du miroir. Au premier plan, une branche d'arbre sèche est elle aussi agitée par le vent. Pendant toute la séquence, les deux personnages à distance sont accompagnés de la même bande-son.

Par ce procédé révolutionnaire, à l'époque, Buñuel marque l'union des deux personnages que la dictature ne réussit pas à séparer. Tout le film (ainsi que *Un Chien andalou*) est fondé sur ce type de raccord caractéristique de l'esprit surréaliste ; Buñuel y restera fidèle mais le pratiquera de façon plus discrète après son époque surréaliste.

- La séquence de fin



Séquence énigmatique quant au rôle qu'elle joue par rapport à l'histoire d'amour de Lya Lys et G. Modot. Elle est sans doute l'apothéose de la lutte contre la religion à laquelle Buñuel s'est livré dans le film. Elle fait référence à Sade *Les 120 jours de Sodome*. Ainsi, les quatre survivants de la grande orgie donnée au château de Selliny sont : le comte de Blangis, le président Curval, le financier Durcet et l'évêque de K. « Le comte de Blangis est évidemment Jésus-Christ » (scénario), interprété par Lionel Salem, un acteur spécialisé dans le rôle du Christ dans les films français réalisés pour

la semaine sainte. Il apparaît sur un gros plan du portail qui s'ouvre très lentement, la tête auréolée, il porte « moustache et barbe, vêtu à la mode des hébreux au premier siècle de notre ère » (scénario). C'est lui qui achèvera l'unique rescapée du carnage avant de perdre son système pileux, que l'on retrouvera dans le plan-épilogue, avec des chevelures de femmes sur une croix couverte de neige et battue par le vent au son d'un paso-doble triomphant.

Cette séquence referme la boucle du film avec un retour sur la religion.

Conclusion



Si la religion semble particulièrement ciblée dans le film, les autres formes de la dictature bourgeoise ne sont pas oubliées, telles la famille, l'armée... L'amour apparaît seul, grand, espoir unique, révolte majeure de l'homme. Le film a gêné, il était donc nécessaire. Il a une importance capitale tant dans le domaine de l'amour que de la révolte.

« Ce film demeure, à ce jour, la seule entreprise d'exaltation de l'amour total tel que je l'envisage et les violentes réactions auxquelles ses représentations de Paris ont donné lieu n'ont pu que fortifier en moi la

conscience de son incomparable valeur. »

André BRETON – *L'Amour fou*

BIBLIOGRAPHIE

- Bergala Alain, *Luis Buñuel*, Coll. Grands cinéastes, Ed. Cahiers du Cinéma, 2008.
- Kyrou Ado, *Luis Buñuel*, Coll. Cinéma d'aujourd'hui, Ed. Seghers, 1962.
- Perez Torrent Tomas, de la Colina Jose, *Conversations avec Luis Buñuel*, Coll. La petite bibliothèque, Ed. Cahiers du Cinéma, 1993.
- Rebolledo Carlos, Grange Frédéric, *Buñuel*, Ed. Universitaires, 1965.