

Buñuel après l'âge d'or

un film de Salvado Simó



Dossier enseignant

Sommaire

Film

Fiche technique.....	1
Genèse : un film adapté d'un livre ayant pour sujet... un film ! ...	2
Entretien avec le réalisateur	3
Les personnages	5
Découpage séquentiel	6
Analyse de séquence [1:04:01 – 1:07:45]	7

Passerelles

Luis Buñuel	10
Le surréalisme : « On est sûrs d'être réveillés ? »	12
Le documentaire : « la réalité sans fard » ?	15
<i>Terre sans pain</i> : un film à la croisée des chemins	17

Informations

Bibliographie	18
---------------------	----

Crédits

La fiche élève et le dossier enseignants sont téléchargeables sur www.collegeaucinema.les-ecrans.org

Edité par Les Ecrans, association régionale de cinémas indépendants.

Les Ecrans assurent la coordination du dispositif Collège au cinéma en Ardèche et en Drôme

Ce dossier a été rédigé par Margot Deschamps, titulaire d'un Master Etudes Cinématographiques et médiatrice au cinéma Le Navire, Valence (26)

Crédits photos : Eurozoom

Impression : XX

Contact :

Les Ecrans

La Cartoucherie

33 rue de Chony

26500 Bourg-lès-Valence

04 75 61 62 76 / college@les-ecrans.org

www.les-ecrans.org

Fiche technique

* Synopsis

Suite au scandale de la projection de *L'Âge d'or* à Paris en 1930, Luis Buñuel se retrouve totalement déprimé et désargenté. Un ticket gagnant de loterie, acheté par son ami le sculpteur Ramón Acín, va changer le cours des choses et permettre à Buñuel de réaliser le film *Terre sans pain* et de retrouver foi en son incroyable talent.

* Générique

BUÑUEL, APRES L'ÂGE D'OR
(BUÑUEL EN EL LABERINTO DE LAS TORTUGAS)
Espagne, Pays-Bas, Allemagne | 2019 | 1h20

Réalisation

Salvador Simó

Scénario

Eligio R. Montero et Salvador Simó, d'après l'œuvre de Fermín Solís

Direction artistique

José Luis Ágreda

Storyboard

Francisco Alaminos Hódar

Direction de l'animation

Manuel Galiana, Tom Mourik

Superviseur du layout

Jose Manuel Piñero

Photographie

Jose Manuel Piñero

Musique

Arturo Cardelús

Montage

José Manuel Jiménez

Production

The Glow Animation Studio, Submarine, Sygnatia, TeleMadrid

Distribution

Eurozoom

Format

2.39, numérique, couleur

Sortie

26 avril 2019 (Espagne)

19 juin 2019 (France)



Interprétation (voix)

Jorge Usón / Luis Buñuel

Fernando Ramos / Ramón Acín

Luis Enrique de Tomás / Pierre Unik

Cyril Corral / Eli Lotar

Javier Balas / Luis enfant

Gabriel Latorre / Père de Luis

Pepa Gracia / Mère de Luis

Fermín Núñez / Maestro

Rachel Lascar / Vicomtesse de Noailles

Salvador Simó / Salvador Dalí

María Pérez / Conchita

Genèse : un film adapté d'un livre ayant pour sujet... un film !



Buñuel, après l'âge d'or est l'histoire d'une collaboration entre trois hommes : l'auteur Fermín Solís, le producteur Manuel Cristóbal et le réalisateur Salvador Simó.

Fermín Solís, également illustrateur et dessinateur, est un artiste prolifique dont les livres, traduits en anglais et en français, ont été publiés « par les plus grandes maisons d'éditions aux Etats-Unis, en France et au Canada »¹. Son œuvre, extrêmement variée, se compose de livres pour enfants, de bandes dessinées pour tout-petits, de récits policiers... mais aussi de romans graphiques ; ces « bande[s] dessinée[s], généralement longue[s], sérieuse[s] et ambitieuse[s], destinée[s] à un lectorat non-enfantin »².

En 2009, paraît son roman graphique *Buñuel, dans le labyrinthe des tortues*, un livre qui lui permet d'être finaliste du Prix national de la bande-dessinée, une récompense remise chaque année depuis 2007 par le ministère de la culture espagnol. Quelques années plus tard, le producteur Manuel Cristóbal acquiert les droits d'adaptation. La participation de Fermín Solís dans la création du long métrage d'animation fut par la suite minime puisque l'auteur offrit à l'équipe la possibilité de s'approprier entièrement l'ouvrage.

Manuel Cristóbal est un producteur espagnol à succès qui, depuis 2001, a « produit dix longs-métrages, dont sept films d'animation, et a remporté quatre Goya dans la catégorie meilleur film d'animation ». En 2011, le film *La Tête en l'air*, adaptation du roman graphique de Paco Roca, est acclamé partout dans le monde et est distribué au Japon par le prestigieux studio Ghibli. Lorsque Manuel Cristóbal découvre *Buñuel, dans le labyrinthe des tortues*, il est justement à la recherche d'un projet qui lui permettrait de travailler avec Salvador Simó.

Salvador Simó est un réalisateur, lui aussi espagnol, qui fit rapidement carrière à l'international. Après des études d'animation à Los Angeles, il s'installe à Paris et collabore pendant deux ans avec Disney. Il reprend par la suite des études à Barcelone où, tout en apprenant le métier de réalisateur, « il continue à travailler pour Disney pendant trois ans, en montant un studio exclusivement destiné aux projets du géant de l'animation »³. Il part ensuite à Londres où il « rejoint le département prévisualisation et maquette de

Moving Picture Company (MPC) »⁴, une société spécialisée dans les effets spéciaux, et travaille sur des projets comme *Skyfall*, *Le Livre de la jungle* ou encore *Pirates des Caraïbes : la vengeance de Salazar*. Lorsque Manuel Cristóbal lui propose ce projet d'adaptation, Simó saute sur l'occasion de pouvoir retourner travailler dans son pays natal, qui plus est pour y réaliser un film sur un cinéaste qu'il apprécie tant !

La machine est lancée et Salvador Simó, bientôt entouré de toute une équipe, s'attèle à raconter cet épisode si singulier et en même temps si déterminant dans la vie de Buñuel : le tournage en 1932 de son documentaire *Terre sans pain* dans la région de Las Hurdes en Estremadure.

Le titre original, *Buñuel, dans le labyrinthe des tortues*, est d'ailleurs tout à fait évocateur. Bien sûr, il renvoie dans un premier temps à ce dédale de ruelles formé par quelques curieuses maisons et présenté par la voix-off du film de Buñuel : « Ceci est le village de Martilandrán. Ces croûtes que l'on voit entre les arbres qui évoquent la carapace d'un animal fabuleux ne sont autre chose que les toits du village. »⁵. Plus explicite encore, la description faite par les personnages du film de Simó : « Ces ruelles sont si étroites, si imbriquées. Un vrai labyrinthe ! Perdu dans un labyrinthe. Ces toits me font penser aux carapaces des tortues. »⁶. Mais de façon plus symbolique, ce « labyrinthe » évoque le parcours « d'un cinéaste qui se cherche et va se trouver »⁷.

L'intérêt est donc double pour ce film d'animation : montrer les coulisses d'un tournage (en cela, *Buñuel, après l'âge d'or* s'apparente évidemment à ces documentaires communément appelés making of) et raconter l'évolution du cinéaste aragonais.

1 Propos issus du dossier de presse de *Buñuel, après l'âge d'or*

2 <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Roman%20graphique/fr-fr/>

3 Propos issus du dossier de presse de *Buñuel, après l'âge d'or*

4 *ibid.*

5 *Terre sans pain*, 11'08''

6 *Buñuel, après l'âge d'or*, 32'15''

7 Jacky Bornet, « «Buñuel après l'âge d'or» : le réalisateur surréaliste dans un film d'animation original et inattendu », sur France info, le 19 juin 2019

Entretien avec le réalisateur



Quelle est la genèse de ce film ?

Buñuel est un personnage que je connais depuis tout petit. Mon père était très fan de lui et je me souviens d'une fois où il m'avait raconté avoir vu un film sur des personnages enfermés dans une pièce qu'ils ne pouvaient pas quitter (*L'Ange exterminateur*, ndlr) et je ne comprenais pas ce qu'il me racontait. Avec le temps, j'ai découvert à mon tour le film et j'ai compris ce qu'il avait essayé de me raconter. C'est un réalisateur qui me touche beaucoup dans sa manière d'explorer les comportements humains. Si j'ai fait ce film c'est avant tout une coïncidence, car la proposition est venue du producteur Manuel Cristóbal qui m'a proposé d'adapter la bande-dessinée de Fermín Solís. À l'époque je travaillais à Londres, et c'était pour moi la concrétisation d'un rêve de rentrer en Espagne pour réaliser un film.

Le chemin pour faire un film d'animation est long. Quel a été le processus d'élaboration de *Buñuel*, après *L'âge d'or* ?

Je tiens tout d'abord à dire que le budget de ce film est ridicule comparé aux budgets habituels des films d'animation. Le vainqueur du Goya du meilleur film d'animation cette année, *Another day of life*, avait un budget quatre ou cinq fois plus élevé, et c'était déjà un budget serré. C'est un film qui a été fait avec beaucoup d'amour et avec des moyens donc... qui étaient ceux que nous avions. Ceci explique aussi que ce film a été réalisé en un temps record. Eligio Montero et moi avons travaillé un an sur le scénario, et ensuite, une fois que nous l'avons achevé et que nous en étions contents, nous avons commencé la production. Au total, cela nous a pris deux ans et quatre mois ; un temps très court en animation. Normalement, dans ce secteur, il faut quatre ou cinq ans pour faire un film.

Nous pouvons remarquer que le personnage de Buñuel et son entourage ont fait l'objet d'une documentation exhaustive.

Nous ne voulions pas en savoir trop sur ce qui a suivi. Nous voulions comprendre le personnage tel qu'il était à cette époque. Nous avons lu beaucoup de choses, mais nous avons décidé de nous concentrer sur sa jeunesse. En fait, nous ne voulions pas avoir l'air d'érudits. Cristóbal nous avait avertis que le film devait être compris par un spectateur qui serait par exemple un vieil homme du Wisconsin n'ayant aucune idée de qui était Luis Buñuel. Nous nous sommes donc concentrés sur la création d'une histoire universelle sur l'amitié qui pourrait être comprise par tous. Cela était le plus important. De toutes les personnes de son entourage, je souhaitais par-dessus tout faire connaître l'histoire de Ramón Acín, l'homme qui a financé *Las Hurdes*, *Terre sans pain*.

De nombreux éléments du roman graphique changent. L'auteur, Fermín Solís, vous a laissé champ libre ?

Il ne voulait pas être impliqué dans le film, il a été très généreux et nous a invités à nous approprier l'histoire. Nous sommes partis de zéro parce que nous pensons que les dessins d'un roman graphique et le cinéma sont deux moyens d'expressions distincts, avec leurs propres règles. José Luis Ágreda, notre directeur artistique, a composé ses propres images, la plupart d'entre elles étant inspirées de ses repérages à Las Hurdes. Tout en prenant des libertés, il a voulu être aussi fidèle que possible à la région telle qu'elle était à cette époque. J'ai eu de la chance, parce que l'équipe a mis du cœur à l'ouvrage.

À quel moment avez-vous décidé de mélanger les images originelles de *Terre sans pain* avec les images animées du film ?

C'était une idée présente dès le début du projet. Nous voulions apporter cette part de réalité à l'histoire avec les

propres images de Buñuel. C'était comme un sacrilège d'essayer de les redessiner alors que nous avions l'honneur d'avoir les images originales qui étaient déjà parfaites. Elles apportent du réalisme. Comme il existe très peu d'informations sur ce tournage, nous avons créé une fiction à partir de ce qui se trouve dans *Terre sans pain*. De toute façon, nous voulions faire une fiction, à aucun moment nous n'avons voulu réaliser un documentaire. C'est une histoire qui parle d'amitié, de Luis Buñuel et de sa quête en tant que réalisateur. Cette réalité que Luis Buñuel a tournée en 1932 et 1933 est incontestable. Le reste, on peut le remettre en question mais ce qui s'est passé dans *Terre sans pain*, non. Ces images originales sont ainsi un pivot sur lequel fonctionne toute la fiction de l'histoire.

Vous êtes-vous rendu sur place ?

Oui, plusieurs fois. Nous sommes allés nous documenter, faire des repérages. Nous avons traité ce film comme s'il s'agissait d'un vrai film de fiction et non d'un film d'animation. Nous avons travaillé avec les acteurs comme si nous étions en train de travailler sur un film de fiction. Nous avons mis en scène les scènes comme s'il s'agissait d'un film « en chair et en os ». Même s'il n'y avait pas de caméra, bien sûr, nous avons seulement enregistré les voix.

Les acteurs sont devenus les personnages et ont apporté quelque chose en plus à l'histoire : l'acteur ajoute et donne au personnage une touche qu'aucun autre acteur n'aurait pu lui donner. Nous avons eu une énorme chance de pouvoir compter sur Jorge Uxó, qui interprétait Luis Buñuel, et sur Fernando Ramos, qui interprétait Ramón Acín. Le film aurait été tout autre sans eux. Il y a eu tout un travail de préparation, de pré-production ; un travail d'équipe. Ce travail, nous l'avons fait en conscience.

Dans votre film, le contexte historique a une grande importance, avec notamment les premières lueurs de la révolution espagnole, était-ce un point essentiel à vos yeux ?

À l'époque il y avait une vague d'artistes talentueux, qui connaissaient un certain succès bien qu'ils étaient également détestés par une partie de la population plus conservatrice. Avec les yeux d'aujourd'hui, on réalise combien d'artistes inestimables ont disparu à cette époque, la guerre a fait perdre à l'Espagne des personnes extraordinaires. Avec ce film, nous avons donc voulu rendre hommage à ce qu'ils ont représenté à leur époque. Quand je préparais le film, j'ai pu discuter plusieurs fois avec Juan Luis Buñuel qui vivait à Paris et nous disait que son père était quelqu'un qui évoquait peu son ami Ramón Acín (sculpteur et producteur de *Terre sans pain* avant d'être assassiné par l'armée franquiste, ndlr) mais qu'à chaque fois qu'il le faisait, il ne pouvait contenir son émotion.

Ce qui est intéressant, c'est que là où *Terre sans pain* est une fiction déguisée en documentaire, puisque la plupart des scènes sont rejouées, votre film est à l'inverse un documentaire déguisé en fiction.

Oui c'est vrai, et d'ailleurs Buñuel a cette réplique dans mon film : "nous sommes en train de faire une représentation dramatique de la réalité", et c'est également ce que nous avons fait. Nous avons cherché à coller le plus près possible de la réalité pour que le spectateur puisse voyager grâce au film, mais comme nous étions limités par le temps, il a fallu prendre quelques libertés avec l'histoire. On essaie donc de retranscrire au mieux l'action et les personnages, mais on ne peut se baser que sur ce que l'on sait, et le reste, ce sont des moments créés pour se rapprocher au plus près de la réalité. Aujourd'hui nous avons beaucoup plus de recul sur certains sujets, comme la protection des animaux ou le traitement des femmes, alors que dans les années trente cela n'était pas le cas, les droits des animaux c'était de la science-fiction à l'époque ! C'était donc important pour nous de montrer tout cela tel quel, un récit historique doit être fidèle à l'époque qu'il retrace.

L'entretien ci-dessus est un condensé de trois interviews¹, dont deux ne sont disponibles qu'en espagnol

¹ http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18682181.html
<https://decine21.com/entrevistas/117731-entrevista-con-salvador-simo-director-de-bunuel-en-el-laberinto-de-las-tortugas>
<https://cineconene.es/salvador-simo-entrevista-bunuel-laberinto-tortugas/>

Les personnages

* Luis Buñuel

Jeune artiste sans attache qui ne vit que pour son art, il est toutefois loin du cliché de l'artiste intellectuel et égocentrique. Bien que parfois un peu grossier, il n'en est pas moins drôle et sensible. Bon vivant, il aime plaisanter et s'amuser. Il dit ce qu'il pense, mais sa franchise peut parfois blesser.

Aussi exigeant envers lui-même qu'envers les autres, il sait également se montrer sensible à la souffrance d'autrui, en particulier à la souffrance du peuple démunie des Hurdes. Le tournage de son documentaire *Terre Sans Pain* va le mettre à l'épreuve. Jusqu'où est-il prêt à aller pour son art ? Qu'est-il prêt à sacrifier pour lui ?



* Ramón Acín



Grand ami de Luis Buñuel, Ramón Acín était un artiste, un peintre, sculpteur, journaliste et professeur, idéologiquement anarchiste. Touché par la situation de son ami, il lui promet de financer son documentaire *Terre sans pain* avec l'argent qu'il espère gagner au loto. Le personnage est campé : quelqu'un de sensible, généreux et désintéressé. Archétype de l'ami fidèle, il est pour Luis Buñuel ce que Watson est à Sherlock et Sancho Panza à Don Quichotte. Plus terre à terre que lui, il sait que son ami aime le faire tourner en bourrique. Mais sa patience sera lourdement mise à l'épreuve lors du tournage de *Terre sans pain*. Dans son autobiographie, Buñuel raconte : « Ramón Acín, anarchiste convaincu, donnait des cours de dessin aux ouvriers, le soir. Quand la guerre commença, en 1936, un groupe armé d'extrême-droite se présenta pour l'arrêter, à Huesca. Habilement, il réussit à leur échapper. Les fascistes s'emparèrent alors de sa femme et annoncèrent qu'ils allaient la fusiller si Acín ne se présentait pas de lui-même. Le lendemain il se présenta. On les fusilla tous les deux. »¹.

* Pierre Unik

Jeune poète sensible et affable, il rencontre Luis Buñuel sur *L'Âge d'or* (1930) qu'il assiste à la réalisation. La grande misère dans laquelle se trouve la région où se déroule le tournage le touche profondément. Il s'évertuera à faire en sorte que l'équipe reste unie... ce qui ne sera pas toujours facile. Un ami dont Buñuel se souviendra à la fin de sa vie : « Aujourd'hui oublié, Pierre Unik me semblait un merveilleux jeune homme (j'avais cinq ans de plus que lui), ardent et brillant, un ami très cher. [...] Pendant la guerre, il fut emprisonné dans un camp, en Autriche. À l'annonce de l'approche des armées soviétiques, il s'échappa pour aller les rejoindre. On suppose qu'il fut pris par une avalanche et englouti dans un précipice. Son corps ne fut jamais retrouvé. »².

* Eli Lotar

Eli Lotar était un photographe et cinéaste français, proche du mouvement surréaliste. Homme d'action audacieux, c'est lui qui propose à Luis Buñuel de tourner un film sur les Hurdes. Pour lui, l'art est un moyen de faire bouger les choses. Il est persuadé que ce documentaire pourra aider les habitants de la région. Son étrange sens de l'humour, parfois acerbe et tranchant, fait immédiatement écho à celui de Pierre Unik avec qui il devient rapidement ami.



1 Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris, éditions Robert Laffont, 1982, p.170

2 *Ibid.* p.134

Découpage séquentiel

OUVERTURE

00:00:00 – 00:02:56

Dans un café parisien, les surréalistes échangent avec entrain leurs idées sur l'art.

CALANDA, 1909

00:02:56 – 00:04:30

Buñuel a 9 ans et a été puni par son père. Sa mère convainc ce dernier de lever la punition: Luis peut rejoindre les hommes du village et jouer du tambour pour le vendredi saint.

PROJECTION DE L'ÂGE D'OR ET RENCONTRE AVEC ELI LOTAR

00:04:30 – 00:06:52

La première de *L'Âge d'or* fait scandale et Buñuel s'irrite lorsqu'un couple le félicite pour son film tout en lui demandant si les idées sont de lui ou de Dalí. Le cinéaste est interpellé par le photographe Eli Lotar qui lui propose un nouveau projet : aider ses compatriotes d'Estrémadure en adaptant la thèse de Maurice Legendre : *Las Hurdes, étude de géographie humaine*.

LES PORTES SE FERMENT

00:06:52 – 00:08:49

La vicomtesse de Noailles se rend au Vatican pour empêcher l'excommunication de son fils Charles, producteur de *L'Âge d'or*. Ce dernier abandonne Buñuel sur qui toutes les portes semblent se refermer. Seule une porte s'ouvre, Buñuel avance et arrive jusqu'à un phare plongé dans le brouillard où il rencontre un étrange individu qui se présente comme étant un habitant de Las Hurdes.

LECTURE DE LAS HURDES, ÉTUDE DE GÉOGRAPHIE HUMAINE / REFUS DE DALÍ

00:08:49 – 00:10:17

Buñuel se décide à lire la thèse de Legendre et se prend rapidement de passion pour ce nouveau projet.

À Cadaqués, Dalí refuse de participer à la production de *Terre sans pain*.

HUESCA, 1930

00:11:05 – 00:14:12

Le cinéaste retrouve à Huesca son ami Ramón Acín avec qui il évoque son nouveau projet. Ramón achète un billet de loterie et lance à Luis : « Si je gagne au loto, je finance ton documentaire. ».

RETOUR À PARIS

00:14:12 – 00:16:12

De retour à Paris, Buñuel erre dans les rues n'ayant pas les moyens de commencer son nouveau film. Il imagine alors la ville se transformer en univers dalinien.

LA CHANCE TOURNE

00:16:12 – 00:21:22

Buñuel est réveillé par un appel : Ramón a gagné à la loterie ; le tournage va pouvoir commencer ! Le cinéaste retrouve son ami au village de La Alberca où une fête célèbre les jeunes mariés qui doivent arracher la tête de coqs suspendus par les pattes. Pierre Unik et Eli Lotar répondent à l'appel de Buñuel et arrivent à leur tour. L'équipe commence à tourner et les images de *Terre sans pain* se mêlent aux images animées. « Ces derniers jours m'ont ouverts les yeux » confesse le cinéaste à Lotar.

DÉPART POUR LAS HURDES

00:25:02 – 00:29:34

L'équipe prend la route pour Las Hurdes et découvre avec étonnement les paysages. Après un trajet mouvementé, les quatre hommes sont accueillis au monastère de Las Batuecas par le frère Joaquín, dînent puis se mettent au lit. Dans un rêve, Buñuel se revoit enfant, organisant un spectacle avec la lanterne magique offerte par son père.

1ER JOUR DE TOURNAGE À LAS HURDES

00:29:34 – 00:34:43

Après un réveil à 4h30, un long trajet en voiture et deux heures de marche, les quatre hommes font une pause pour déjeuner mais décident rapidement de repartir en laissant derrière eux la nourriture aux quelques miséreux qui les observent. Arrivés au village de Martilandrán, l'équipe filme les habitants et l'intérieur d'une maison.

2ÈME JOUR DE TOURNAGE

00:34:43 – 00:43:03

Après avoir réveillé ses amis à 4h, Buñuel se rendort dans la voiture et sombre dans un terrible cauchemar : il voit son père l'étrangler ! Arrivé sur les lieux du tournage, le cinéaste souhaite filmer les chutes des chèvres telles que décrites par Legendre dans sa thèse et décide de donner un coup de pouce au destin en sortant son pistolet. En retournant à la voiture, l'équipe rencontre et filme des habitants de Las Hurdes atteints de crétinisme. De retour au monastère, les hommes s'endorment et le cinéaste est aussitôt happé par un nouveau rêve dans lequel il rencontre la Vierge Marie, une girafe et des poules !

3ÈME JOUR DE TOURNAGE

00:43:03 – 00:47:36

Le tournage se poursuit à l'école d'Aceitunilla où Buñuel est très touché par les enfants. Au détour d'une rue, l'équipe rencontre une petite fille allongée sur le sol, souffrante. Eli Lotar commence à filmer mais Buñuel lui demande d'arrêter. Le cinéaste aperçoit à nouveau, au loin, celui qu'il avait rencontré en haut du phare. Un orage se prépare, les quatre hommes sont obligés de quitter l'enfant.

TOURNAGE À L'ARRÊT

00:47:36 – 00:50:54

L'équipe est bloquée au monastère, le tournage étant interrompu par la pluie. L'argent commence à manquer et le ton monte entre Luis et Ramón. Au cours d'un nouveau cauchemar, Buñuel semble se réveiller, aperçoit une énorme fourmi dans sa main, des poules dans le lit de Ramón et retrouve, dans la maison de son enfance, son père qui arbore une moustache à la Dalí et lui reproche de n'être que le disciple du peintre.

4ÈME JOUR DE TOURNAGE

00:50:54 – 01:01:55

Ramón, Eli et Pierre sont dans la cuisine lorsqu'apparaît Buñuel, déguisé en sœur. Dispute entre le cinéaste et son ami Ramón qui ne tolère pas cette excentricité. Durant le trajet en voiture, l'atmosphère est glaciale. Le maire du village est scandalisé par la tenue de Buñuel. Ce dernier se dispute à nouveau avec Ramón qui lui reproche de « jouer aux artistes ». Ramón part de son côté lorsque Pierre le rattrape : il souhaite retrouver la confiance du maire. Buñuel finit par retirer son déguisement lorsqu'il rencontre deux hommes conduisant un âne sur le dos duquel sont accrochées des ruches. Il les filme puis achète l'animal et sa cargaison. Le cinéaste décide une nouvelle fois de forcer le destin afin de pouvoir filmer ce qu'il a lu. Il détruit les ruches, condamnant l'âne à une mort lente et douloureuse. Le cinéaste se remémore son enfance, lorsque son père l'avait conduit jusqu'à la dépouille d'un âne. Ramón revient avec le maire, s'énerve et met fin au tournage. En rentrant au village, Buñuel apprend la mort de la fillette rencontrée quelques jours auparavant. L'étrange habitant de Las Hurdes lui apparaît à nouveau : il décide de le suivre. Les deux hommes se retrouvent dans un univers cauchemardesque et sans horizon. Buñuel comprend qu'il a devant lui l'incarnation de la mort.

5ÈME JOUR DE TOURNAGE

01:01:55 – 1:08:39

Luis récupère la caméra sur laquelle Ramón s'était endormi, réveille Eli et Pierre : départ pour le village. Ramón achète un âne pour les rejoindre et les retrouve chez une femme qui semble avoir perdu son bébé. Un enterrement est organisé et Luis décide de filmer le cortège. Ramón, comme le spectateur, découvre bientôt qu'il s'agit d'une mise en scène. Luis et Ramón se réconcilient.

MADRID, 1933

1:08:39 – 1:09:37

Luis est en train de terminer le montage du film lorsque Ramón vient lui rendre visite. Les deux hommes portent un toast à l'achèvement du projet.

Analyse de séquence [1:04:01 – 1:07:45]

Un enterrement ? Une renaissance !

①



③



②



④



À l'issue d'une énième dispute entre Ramón et Luis, le cinéaste décide d'aller à l'encontre de la volonté du producteur – qui avait choisi de mettre un terme au tournage – et réveille de bon matin ses complices Eli et Pierre afin de retourner au village. Ramón, découvrant leur départ à son réveil, est obligé d'acheter un âne afin de les rejoindre.

Lorsqu'il arrive au village, Ramón est témoin d'une scène tout à fait tragique : une mère vient de perdre son enfant et Buñuel tente de la reconforter. « Madame, dites-vous que votre fils est au ciel, avec les anges, en train de jouer et de rire. Chaque fois que vous regarderez le ciel, vous le verrez, jouant dans les nuages. » [01:04:15]. La colère du producteur laisse place à l'étonnement et à l'émotion.

Dans un **montage alterné**, les images filmées en 1932 succèdent aux images animées de Salvador Simó. Ainsi, une fois encore, le spectateur découvre, grâce aux **raccords champ/contrechamp**, les coulisses du tournage.

Alors que Luis s'apprête à sortir de la maison, Ramón se retire avec hâte pour ne pas être aperçu. Tout au long de cette séquence, ce dernier ne sera qu'un simple spectateur qui, comme nous, assistera avec fascination à cette cérémonie d'adieu.

C'est alors que la **musique de fosse** entre en scène, à l'instant même où Pierre demande à Luis s'il pleure [01:04:40]. Cette dernière, par son originalité, insiste à sa manière sur l'importance de cette séquence. En effet, le compositeur Arturo Cardelús choisit ici de ne pas réutiliser ce thème récurrent que nous aurions pu appeler « **leitmotiv** de l'espoir » et qui intervenait lors de la séquence de lecture de la thèse de Legendre, ou lors de l'achat du ticket de loterie, ou encore lors de l'arrivée de Buñuel à La Alberca... Il ne choisit pas non plus de réutiliser ce leitmotiv plus triste, presque nostalgique, qu'il avait composé pour la séquence chez Ramón, pour la séquence

à l'école ou pour la séquence finale. Ici, la musique qui accompagne le cortège est entraînante, solennelle, et ce notamment par la présence d'un chœur de femmes venant s'ajouter à l'orchestre symphonique. D'une certaine façon, elle semble relever du sacré et décuple ainsi l'émotion produite par les images.

Lorsque Buñuel, Lotar et Unik sont installés à l'extérieur afin de filmer le cortège qui prend forme, **la caméra panote** afin de dévoiler Ramón, toujours à distance, caché.

Les images en prise de vue réelle alternent une fois de plus avec les images animées et laissent apercevoir un rapide regard caméra de cet homme qui, portant le corps de l'enfant, passe devant l'objectif... un regard caméra qui apporte de l'authenticité à cette séquence qui semble alors presque « prise sur le vif ».

Perché en hauteur, le cinéaste espagnol lance des ordres aux habitants et, à travers cette « direction d'acteurs », révèle sa volonté de mise en scène.

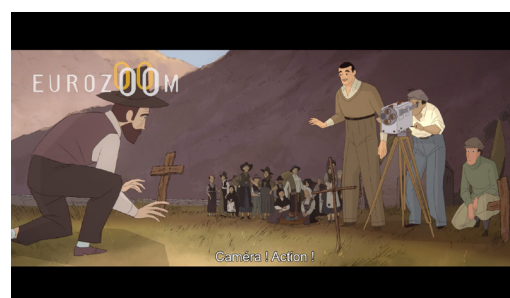
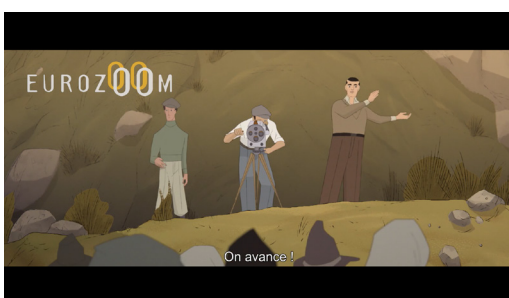
Ramón, toujours très discret, se montre extrêmement attentif à ce qu'il observe, au point de s'accrocher aux buissons et de manquer de tomber.

Outre ses directives à l'attention des habitants, Buñuel indique également à Eli Lotar ce qu'il doit filmer.

À travers un magnifique **raccord par analogie** et un subtil **fondus enchaînés**, le bleu de l'eau laisse place au bleu du ciel lorsque les habitants arrivent enfin au cimetière. Un homme attend le feu vert du cinéaste, ce fameux « action », pour signaler devant la caméra l'emplacement des sépultures.

Après avoir filmé cet ultime plan, Buñuel remercie les habitants comme un cinéaste remercierait son équipe. Étrangement, suite à ces remerciements, la mère reprend dans ses bras son bébé. Est-il vraiment mort ?

C'est alors que Ramón interpelle Luis : son ton



de voix nous laisse penser qu'il est encore en colère. En quelques secondes, Salvador Simó plonge le spectateur dans l'univers du western : les deux hommes se font face comme s'il s'agissait d'une confrontation à la Sergio Leone et, le fait que cette scène se passe dans un cimetière, rajoute au clin d'œil cinématographique.

Par un rétrécissement du **cadre**, Salvador Simó choisit de se rapprocher de ses deux personnages principaux alors même que la distance qui séparait ces derniers semble disparaître : Luis prend dans ses bras Ramón et s'excuse. **Le plan d'ensemble** est ainsi abandonné au profit d'un **plan rapproché taille**, puis d'un **plan rapproché poitrine**.

Une modification du cadre pensée par Salvador Simó pour venir faire écho à une autre séquence. En effet, au début du film, lorsque Buñuel discute avec Ramón dans l'atelier de ce dernier, Simó choisissait de se rapprocher des personnages en passant d'un **plan rapproché poitrine** à un **gros plan**.

Outre le cadrage, cette similitude se retrouve également dans les dialogues. Alors que le cinéaste affirmait au début du film au sujet de son projet de documentaire : « Je dois le faire Ramón. C'est une occasion magnifique. » [00:12:35], le voici à présent beaucoup plus humble et moins opportuniste (« occasion » traduisant le terme « oportunidad » utilisé dans la version originale). Ainsi, lorsque Ramón reprend ses mots en disant « Oui, je sais, une occasion magnifique » [01:07:18], celui-ci le corrige et annonce : « Non. C'est la seule qui se présentera à ces gens. » [01:07:19].

Cette séquence révèle également une fois de plus l'humour si caractéristique de Buñuel qui, répondant aux interrogations de Ramón, le charrie en annonçant : « J'ai acheté le bébé avec ton argent. Il est à toi ! » [01:07:32]. Nous pourrions ici citer un grand ami et collaborateur du cinéaste, le scénariste Jean-Claude Carrière, qui se

remémorait Buñuel comme étant celui qui « répétait autrefois qu'une journée sans rire n'était qu'une journée de perdue »¹.

Un dernier **plan moyen** sur la mère et son enfant révèle au spectateur que celui-ci est en fait bien vivant puisqu'il bouge et gazouille. Nous comprenons alors que les mots de Buñuel adressés à la mère au début de la séquence n'avaient pas pour objectif de la réconforter mais, déjà, de diriger en donnant des indications de jeu.

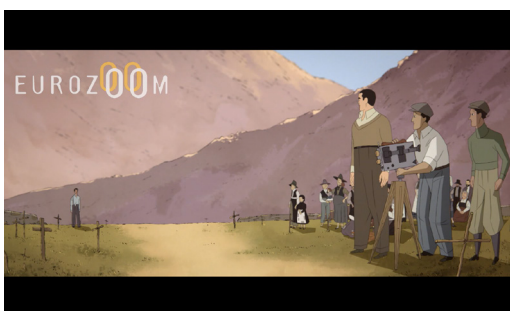
Ainsi mise en scène par Salvador Simó, cette séquence si connue du documentaire *Terre sans pain* (certainement aussi célèbre que l'épisode des chèvres ou de l'âne) se révèle être tout à fait éclairante dans la compréhension de son auteur, Luis Buñuel, alors en pleine évolution.

Tandis que le cinéaste se montrait opportuniste, voire même carriériste, au début du film, le spectateur assiste au cours du film, et tout particulièrement au cours de cette séquence, à un véritable changement chez ce dernier. Il avait déjà à Eli Lotar, après quelques temps passés à La Alberca : « Ces derniers jours m'ont ouverts les yeux » [00:24:18]. Cependant, le cinéaste restait encore fidèle à lui-même et, en bon surréaliste, ne cherchait qu'à « secouer les consciences » [00:12:18]. Son attitude même lors du tournage laissait transparaître chez cet homme de trente ans une certaine puérilité, un malin plaisir à choquer. Un comportement que lui reprocha d'ailleurs Ramón : « Tu es resté un gosse de riche » [00:58:33]. Dans un sens, nous pouvions parfois nous demander si la réalisation de ce documentaire sur Las Hurdes n'était pas qu'un simple prétexte pour, une fois de plus, faire scandale.

Cette séquence d'enterrement vient mettre un terme aux questionnements que nous pouvions encore

¹ Jean-Claude Carrière, *Le réveil de Buñuel*, Paris, éditions Odile Jacob, 2011, p.29

⑨



⑩



avoir en révélant une véritable prise de conscience de la part du cinéaste (prise de conscience certainement due en partie à cette apparition mortifère quelques minutes plus tôt dans le film). Ce dernier semble cette fois résolu : son art doit être au service de cette population.

Notons enfin que cette évolution est d'autant plus importante que c'est à travers elle que Buñuel pourra s'affranchir de son ancien ami, Salvador Dalí. Un artiste qui restera toujours fidèle à ses principes, ce que lui reprochera d'ailleurs gentiment le cinéaste dans son autobiographie tout en ne manquant pas de reconnaître le talent de ce dernier : « Même si certains aspects de sa personnalité sont abominables, la manie de la publicité personnelle, de l'exhibitionnisme, la recherche forcenée de gestes ou de phrases originales qui pour moi sont aussi vieilles que « Aimez-vous les uns les autres », il est un authentique génie, un écrivain, un causeur, un penseur sans pareil. »². Pour sa part, Buñuel révèle dans cette séquence, à travers notamment les paroles adressées à Ramón, qu'il s'oriente désormais vers une autre voie : « On peut scandaliser le public. Pas emmerder ses amis. Ça, je le laisse à Dalí. » [01:07:06].

Assurément, Luis Buñuel a changé et cet enterrement mis en scène se révèle finalement être le symbole de sa renaissance.

* Vocabulaire

- **Montage alterné** : montage qui fait se succéder des séries d'images qui ont une liaison de simultanéité temporelle entre elles.
- **Raccord champ/contrechamp** : figure de montage qui consiste à faire alterner un champ donné et un champ spatialement opposé. Elle est souvent utilisée pour mettre en scène un dialogue.
- **Musique de fosse** : musique qui ne peut provenir d'aucune source identifiable dans le champ (à l'intérieur du cadre) ou le hors-champ (à l'extérieur du cadre). C'est donc **un son off**. C'est comme si cette musique était jouée par un orchestre situé dans la fosse : cette musique est donc audible par les spectateurs du film mais pas par les personnages.
- **Leitmotiv** : motif ou thème assez caractéristique, destiné à rappeler, dans un ouvrage musical, une idée, un sentiment, un état ou un personnage.
- **Panoter** : effectuer un panoramique.
- **Regard caméra** : lorsqu'un personnage regarde en direction de la caméra et en fixe l'objectif.
- **Raccord par analogie** : raccord entre deux images qui présentent une analogie de formes ou de couleurs.
- **Fondu enchaîné** : disparition progressive d'une image pendant qu'apparaît la suivante, en surimpression.
- **Cadre** : limite spatiale d'une scène de film.
- **Plan d'ensemble** : il montre un groupe ou un personnage placé dans une partie du décor.
- **Plan rapproché taille** : personnage cadré jusqu'à la taille.
- **Plan rapproché poitrine** : personnage cadré jusqu'à la poitrine.
- **Gros plan** : isole une partie du personnage ou du décor : visage, main, porte...
- **Plan moyen** : il montre un personnage de la tête aux pieds.

Luis Buñuel

* Jeunesse¹

Luis Buñuel est né le 22 février 1900 dans le village de Calanda, au nord-est de l'Espagne. Son père, après avoir fait fortune à Cuba en fondant une quincaillerie, rencontra et épousa, à son retour à Calanda, la mère de Luis : il avait quarante-trois ans, elle en avait dix-huit. Aîné de la famille, Luis fut bientôt rejoint par quatre sœurs et deux frères. Quatre mois après la naissance de son fils aîné, le patriarche décida d'emménager avec sa famille à Saragosse.

Après une éducation chez les Jésuites, Luis quitta sa famille à l'âge de dix-sept ans pour poursuivre ses études à Madrid. Sur les conseils de son père, Buñuel renonça ainsi à partir étudier à Paris le métier de compositeur et accepta de se rendre à la capitale espagnole pour y apprendre le métier d'ingénieur agronome. Malgré les difficultés rencontrées par Buñuel en mathématiques, celui-ci accepta peu de temps après, toujours pour plaire à son père, de se tourner vers un diplôme d'ingénieur industriel. Heureusement pour lui, deux de ses amis, constatant son profond ennui et son dégoût pour ses études, eurent une influence suffisante sur son père pour convaincre ce dernier d'autoriser son fils à étudier les sciences naturelles. Après une année passée au Muséum d'histoire naturelle, Luis Buñuel décida une fois de plus de changer de cursus et se tourna vers un diplôme de philosophie qu'il obtint au début des années 20.

La mort de son père en 1923 des suites d'une pneumonie ne fit qu'augmenter chez Buñuel cette envie d'ailleurs. Il eut finalement l'occasion de partir pour Paris en 1925, laissant derrière lui ses amis d'alors, rencontrés à la Résidence pour étudiants de Madrid : Rafael Alberti, Federico Garcia Lorca, Salvador Dalí... Il eut tôt fait de rejoindre là-bas les surréalistes qui se réunissaient alors régulièrement dans différents cafés parisiens afin d'échanger et de débattre, comme nous pouvons le voir dès les premières minutes de *Buñuel, après l'âge d'or*.

* *Un Chien andalou* : premier film, premier succès

Luis Buñuel réalisa en 1929 son premier film, *Un chien andalou*, grâce au soutien financier de sa mère. « Ce film naquit de la rencontre de deux rêves. En arrivant chez Dalí, à Figuras, invité à passer quelques jours, je lui racontai que j'avais rêvé, peu de temps auparavant, d'un nuage effilé coupant la lune et d'une lame de rasoir fendait un œil. De son côté, il me raconta qu'il venait de voir en rêve, la nuit précédente, une main pleine de fourmis. Il ajouta : "Et si nous faisons un film, en partant de ça ?" [...] Le scénario fut écrit en moins d'une semaine selon une règle très simple adoptée d'un commun accord : n'accepter aucune idée, aucune image qui pût donner lieu à une explication

rationnelle, psychologique ou culturelle. Ouvrir toutes les portes à l'irrationnel. N'accueillir que les images qui nous frappaient, sans chercher à savoir pourquoi. [...] Dalí et moi, en travaillant sur le scénario d'*Un chien andalou*, nous pratiquions une sorte d'écriture automatique, nous étions surréalistes sans l'étiquette. »².



Suite à la sortie de ce premier film qui connut un certain succès, le cinéaste eut la chance d'être présenté aux Noailles, un couple d'aristocrates français dont la générosité en tant que mécènes ne faisait plus de doute. Charles et Marie-Laure de Noailles proposèrent à Buñuel, à l'issue d'un dîner, de financer

son prochain film. Après avoir tenté, en vain, d'écrire le scénario avec son ami Dalí, Buñuel abandonna le peintre qui, lui semblait-il, était désormais sous l'influence de Gala, et partit travailler dans la maison des Noailles à Hyères. Les scènes d'intérieur de *L'Âge d'or* furent tournées aux studios de Billancourt tandis que les scènes d'extérieur se déroulèrent en Catalogne, près de Cadaqués, et dans les environs de Paris. À sa sortie en 1930, le film fit scandale et fut censuré en France jusqu'en 1981. « Après l'avoir comparé à un film américain (pour la technique sans doute), Dalí, dont j'ai conservé le nom au générique, écrivit plus tard quelles étaient ses intentions, en composant le scénario : mettre à nu les ignobles mécanismes de la société actuelle. Pour moi il s'agissait aussi – et surtout – d'un film d'amour, 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. »³.

* Thématiques, symboles et cibles

Cette thématique sera récurrente chez Buñuel qui confiait ainsi dans son autobiographie : « Impossibilité inexplicable de satisfaire un désir simple. Cela arrive assez souvent dans mes films. Dans *L'Âge d'or*, un couple veut s'unir sans y parvenir. Dans *Cet obscur objet du désir*, il s'agit du désir sexuel d'un homme vieillissant, qui jamais ne se satisfait. Les personnages du *Charme discret de la bourgeoisie* veulent à toute force dîner ensemble et n'y parviennent pas. Peut-être pourrait-on trouver d'autres exemples. »⁴.

Le cinéma du réalisateur aragonais est également habité par le monde animal. « Rares sont les réalisations où Buñuel ne fait pas appel au monde animal. Il intègre dans ses films les animaux familiers tels que des chiens, des poules, des abeilles, des fourmis, des ânes ou encore des chèvres. La présence de ces bêtes nous renvoie à un monde instinctif, permettant à Buñuel d'accentuer le bestial, en établissant une ressemblance avec le comportement humain. Les animaux permettent ainsi d'illustrer brutalement les pulsions des personnages, leurs sentiments à l'état brut. »⁵.

1 Les éléments qui constituent ce chapitre sont issus de l'autobiographie du cinéaste et de la vidéo Luis Buñuel en 9 minutes conçue par le web-magazine d'Arte, « Blow Up » : <https://www.youtube.com/watch?v=U9rHa8N5Ufc>

2 Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, op.cit., pp.125-127

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 <https://www.unige.ch/gsi/files/3914/0351/6364/reycfastroin.pdf>

« La furie de comprendre et par conséquent de rapetisser, de médiocriser – toute ma vie on m’a harcelé de questions imbéciles : pourquoi ceci ? Pourquoi cela ? – est un des malheurs de notre nature. Serions-nous capable de remettre notre destin au hasard et d’accepter sans défaillance le mystère de notre vie, un certain bonheur pourrait être proche, assez semblable à l’innocence. »¹

1 Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, p.215



Fréquemment présentes dans la filmographie du cinéaste, les poules, qui font également irruption à plusieurs reprises dans *Buñuel, après l’âge d’or*, sont utilisées par le cinéaste « comme symbole de la mort, de mauvais augure ou de trahison »⁶.



Bien qu’ayant dépassé avec *Terre sans pain*, comme le fit remarquer Salvador Simó dans une interview, « le surréalisme théorique et visuel de Dalí »⁷, Buñuel n’en abandonna pas pour autant les cibles principales de ce mouvement qui lui resta cher jusqu’au bout : la bourgeoisie et l’Eglise. La bourgeoisie est ainsi tournée en dérision dans *L’Ange exterminateur*, *Journal d’une femme de chambre*, *Le Charme discret de la bourgeoisie*... tandis que l’Eglise, souvent décrite comme un carcan, est présente dans *Viridiana*, *Simón du désert*, *La Voie lactée*...

Outre ces cibles si caractéristiques, Buñuel s’est également montré surréaliste tout au long de sa carrière à travers des narrations imbriquées et, plus particulièrement, des rêves racontés ou, plus simplement montrés ; de sorte que le spectateur n’est parfois plus à même de déceler le rêve de la réalité. Le cinéaste raconta d’ailleurs à ce sujet : « Plus tard, j’ai introduit des rêves dans mes films, en essayant d’éviter l’aspect rationnel et explicatif qu’ils ont la plupart du temps. J’ai dit un jour à un producteur mexicain qui n’a guère apprécié cette plaisanterie : “Si le film est trop court, j’y mettrai un rêve.” »⁸.

Le cinéaste est également connu pour son fétichisme. Fétichisme de l’œil bien sûr, et ce dès les premières minutes célebrissimes d’*Un Chien andalou*, mais aussi fétichisme des jambes et des pieds, en témoignent les très nombreux gros plans qui jalonnent toute la filmographie de Buñuel.

* « Un regard décalé sur le monde »

En cinquante ans de carrière, le cinéaste réalisa pas moins de 32 films, dont 20 furent tournés au Mexique, un pays dont il devint citoyen en 1949 et où il décédera le 29 juillet 1983. Mondialement connu et reconnu, Buñuel reçut, entre autres, une Palme d’or à Cannes en 1961 pour *Viridiana*, un Lion d’or à Venise en 1967 pour *Belle de jour* et un Oscar du meilleur film étranger en 1972 pour *Le Charme discret de la bourgeoisie*.

Enfin, on ne saurait parler de Buñuel sans conclure sur son « humour agressif, [son] imagination malicieuse [qui] nous révèlent tout autant la réalité humaine qu’ils nous indiquent une voie pour la dépasser »⁹. Luis Buñuel est ce cinéaste qui, dès son premier film, et à travers l’apparente absurdité de certaines séquences des films qui suivirent, invitait le spectateur, simplement, à « voir d’un autre œil »¹⁰. Une caractéristique essentielle de l’homme que le réalisateur Salvador Simó traduisit dans le regard si particulier de son personnage principal qui, à travers une légère asymétrie véridique, dénote « un regard décalé sur le monde »¹¹.

9 Gérard de Cortanze, *Le Monde du surréalisme*, 2005, Bruxelles, éditions Complexe, p.83

10 <https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-18-aout-2013>, 15’40’’

11 <http://www.baz-art.org/archives/2019/08/22/37582942.html>

6 https://fantoniogargallo.unizar.es/sites/fantoniogargallo.unizar.es/files/users/jlatorre/estacion_Buñuel_2016.pdf

7 <http://www.baz-art.org/archives/2019/08/22/37582942.html>

8 Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, op.cit., p.111

Le surréalisme : « On est sûrs d'être réveillés ? »



* Le mouvement Dada¹

Au début du XX^{ème} siècle, les premiers « symptômes du malaise de la civilisation » prennent forme à travers différents mouvements artistiques tel que le futurisme ou le cubisme qui ne cessent de remettre en cause un art dit « classique ». Alors que les futuristes s'attachent à « rendre le mouvement dans leurs œuvres »² et « repens[er] l'homme dans sa confrontation avec la machine, la vitesse et la technologie »³, les cubistes proposent « une nouvelle manière de voir » et révolutionnent « la représentation par la géométrisation »⁴.

À la fin de la première guerre mondiale, l'atmosphère de malaise et de révolte s'en trouve amplifiée. Aux yeux de nombreux artistes, la guerre a signé « la faillite des civilisations, de la culture et de la raison ». Chacun tente alors, à sa façon, de redéfinir l'homme et le monde.

C'est dans ce contexte que le mouvement Dada, apparu à Zurich en 1916, prend petit à petit de l'ampleur. « Les Dadas libèrent l'art de la soumission à un sens préétabli, ils libèrent les matériaux, la langue et toutes les formes d'expression plastique et verbale. »⁵. Chef de file de ce mouvement, Tristan Tzara écrit ainsi dans le manifeste de 1918 : « Il nous faut des œuvres fortes, droites, précises et à jamais incomprises. »⁶. Un non-sens que l'on retrouve jusqu'à dans le nom même du mouvement qui, selon la légende, « aurait été cueilli au hasard dans le Petit Larousse ou, à l'aide d'un coupe-papier, dans les pages d'un dictionnaire franco-allemand ». Tzara est bientôt rejoint par de nombreux artistes : Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray... mais aussi André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon, fondateurs en 1919 de la revue *Littérature* qui deviendra plus virulente sous l'influence du dadaïsme.

Un événement va pourtant faire date en provoquant une scission au sein du mouvement. « Le 13 mai 1921, un groupe de jeunes gens, apparentés au groupe Dada, organise un procès en bonne et due forme, qui doit aboutir à juger l'écrivain Maurice Barrès. Cette idée semble avoir surgi au cours de l'une de ces innombrables séances de discussions au café, où l'on débattait sur des sujets divers et variés, la politique, les faits divers, les arts et la littérature. [...] C'est donc un sujet moral et politique qui prend une acuité d'autant plus vive que l'influence de Barrès sur les jeunes gens est très grande et que son évolution les oblige à s'interroger sur ce qu'est la trahison, de ses engagements, de ses idéaux »⁷.

L'idée de ce « procès Barrès » est cependant davantage une émanation des futurs chefs de file du surréalisme que des dadaïstes eux-mêmes, comme le confiera en 1952 André Breton : « Cette initiative appartient en propre à Aragon et à moi. Le problème soulevé, qui est en somme d'ordre éthique, peut sans doute intéresser plusieurs autres d'entre nous, pris individuellement, mais Dada, de par son parti pris d'indifférence déclaré, n'a rigoureusement rien à y voir. Le problème est celui de savoir dans quelle mesure peut être tenu pour coupable un homme que la volonté de puissance porte à se faire le champion des idées conformistes les plus contraires à celles de sa jeunesse. »⁸.

C'est ce « parti pris d'indifférence déclaré », ce manque de considération des dadaïstes vis-à-vis de ce procès, pourtant si important aux yeux d'André Breton et de bien d'autres, qui conduisit de nombreux artistes à se détacher du mouvement Dada. La transcription du « procès » parue dans le numéro 20 de la revue *Littérature* en août 1921 rend compte des propos provocateurs de Tristan Tzara, cité comme témoin, qui alla jusqu'à conclure son intervention par une chanson de son cru !⁹

Les « dissidents », Breton, jadis « président » lors

1 Les citations non notées sont issues de <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/95026>

2 <https://www.grandpalais.fr/fr/article/le-futurisme>

3 <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio-essais/Qu-est-ce-que-le-futurisme-suivi-de-Dictionnaire-des-futuristes>

4 <https://www.grandpalais.fr/fr/article/le-cubisme-0>

5 <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dada/ENS-dada.htm>

6 <https://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-Dada-Tzara-1918.pdf>

7 Nathalie Piégay-Gros, « L'affaire Barrès : le théâtre du procès », dans *Les Cahiers de la Justice*, 2012/4 (N° 4), pages 43 à 52 : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2012-4-page-43.htm>

8 André Breton, *Entretiens*, 1952, Paris, Gallimard, « Idées », p.73 :

9 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, 2005, Paris, CNRS éditions, pp.221-232

du « procès Barrès », et ses amis Aragon et Soupault, s'organisent et fondent officiellement le mouvement surréaliste en 1924, en hommage à Guillaume Apollinaire qui fut le premier à utiliser ce néologisme en 1917 en qualifiant sa pièce de théâtre *Les Mamelles de Thirésias* de « drame surréaliste en deux actes et un prologue »¹⁰.

* Le mouvement surréaliste ; expérimentations

Cette même année paraît le *Manifeste du surréalisme*. Breton prend la plume et définit en ces mots ce nouveau concept : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. »¹¹.

En 1924 toujours, les surréalistes inaugurent en octobre leur « Bureau central de recherches surréalistes », une permanence située au 15, rue de Grenelles, où le public est invité à venir participer aux activités du groupe¹², tout en conservant leurs rendez-vous réguliers dans les cafés. Deux mois plus tard paraît le premier numéro de leur revue, *La Révolution surréaliste*¹³, qui deviendra *Le Surréalisme au service de la Révolution* à partir de 1930.

Le mouvement s'agrandit peu à peu et compte désormais de nouveaux adeptes, la plupart issus du mouvement Dada : Paul Eluard, Robert Desnos, Pierre Unik, Man Ray, Francis Picabia...

Afin de mettre en pratique les théories édictées dans le manifeste, les surréalistes s'adonnent à différentes techniques : l'écriture automatique, les jeux d'écriture collectifs tel que le cadavre exquis, le sommeil hypnotique... Ainsi, déjà fin 1922, « selon Aragon, " une épidémie de sommeil s'abat sur les surréalistes. Ils sont sept ou huit qui ne vivent plus que pour ces instants d'oubli où, les lumières éteintes, ils parlent sans conscience, comme des noyés en plein air. " »¹⁴. Impossible ici de ne pas penser à cette réplique amusante d'Eli Lotar dans *Buñuel après l'âge d'or* : « On est sûrs d'être réveillés ? »¹⁵.



* Contestation sociale et scandales

L'art, tout en étant un « territoire d'expérimentation », devient également un « instrument de contestation sociale »¹⁶ ; ce que Buñuel expliquera en ces mots : « Les surréalistes, qui ne se considéraient pas comme des terroristes, des activistes armés, luttèrent contre une société qu'ils détestaient en utilisant comme arme principale le scandale. Contre les inégalités sociales, l'exploitation de l'homme par l'homme, l'emprise abrutissante de la religion, le militarisme grossier et colonialiste, le scandale leur parut pendant longtemps le révélateur tout-puissant, capable de faire apparaître les ressorts secrets et odieux du système qu'il fallait abattre. »¹⁷.

Ainsi iront-ils jusqu'à écrire à la mort de l'écrivain Anatole France, en 1924, leur pamphlet bien nommé « Un cadavre » : « Avec France, c'est un peu de la servilité humaine qui s'en va. Que ce soit fête le jour où l'on enterre la ruse, le traditionalisme, le patriotisme, l'opportunisme, le scepticisme, le réalisme et le manque de cœur ! »¹⁸.

Autre scandale dont se souviendra encore Buñuel bien des années après : « Un jour, en 1930, Georges Sadoul et Jean Caupenne, désœuvrés, lisent la presse dans un café, quelque part dans une ville de province. Ils tombent tout à coup sur les résultats du concours de l'académie militaire de Saint-Cyr. Le premier, le major de sa promotion, est un nommé Keller. [...] Ils demandent de quoi écrire au garçon et ils composent une des plus belles lettres d'insultes de l'histoire du surréalisme. [...] On y trouve des phrases inoubliables telles "Nous crachons sur les trois couleurs. Avec vos hommes soulevés, nous mettrons au soleil les tripes de tous les officiers de l'armée française. Si on nous oblige à faire la guerre, nous servirons du moins sous le glorieux casque à pointe allemand..." Le nommé Keller reçut la lettre, la transmit au directeur de Saint-Cyr, lequel à son tour la transmit au général Gouraud, tandis que *Le Surréalisme au service de la révolution* la publiait. L'affaire fit un bruit considérable. »¹⁹.

S'apercevant rapidement de la vanité de leurs actions, les surréalistes décident de se tourner vers la politique. Plusieurs artistes adhèrent ainsi au parti communiste, ce qui n'empêche cependant pas le mouvement de garder son autonomie.

* « Triomphé dans l'accessoire et échoué dans

10 Brigitte Salino, « Et Apollinaire inventa le surréalisme », dans *Le Monde*, 31 juillet 2017 : https://www.lemonde.fr/festival/article/2017/07/31/et-apollinaire-inventa-le-surrealisme_5166788_4415198.html

11 André Breton, (1924), « Manifeste du surréalisme » in *Manifestes du surréalisme*, Folio, Essais, (1985), p.36

12 Gérard de Cortanze, *Le Monde du surréalisme*, 2005, Bruxelles, éditions Complexe, p.84

13 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844543r?rk=21459;2>

14 Nathalia Brodskaja, *Le surréalisme, genèse d'une révolution*, 2009, New York, éditions Parkstone International, p.45

15 *Buñuel, après l'âge d'or*, 51'25"

16 <http://www.cosmovisions.com/art20Chrono.htm>

17 Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, op. cit., p.129

18 <https://www.andrebretton.fr/work/56600100143070>

19 Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, op. cit., p.145

l'essentiel »

À partir des années 30, rebutés par l'autoritarisme exercé par Breton, plusieurs surréalistes quittent le mouvement tandis que d'autres en sont purement et simplement exclus. « Dans le *Second Manifeste du surréalisme* [...], Breton s'en prend aux "déviationnistes" qui s'écartent de la "voie royale" du surréalisme : Desnos, pour "trop grande complaisance envers soi-même" ; Pierre Naville, pour "passage inconditionnel à l'activité politique" ; Limbour, pour "scepticisme, coquetterie littéraire". »¹.

Buñuel, qui eut droit lui aussi à son « procès en règle » à la suite de la sortie de son premier film, fit part aux lecteurs de son autobiographie de cette douloureuse expérience : « Aragon tenait avec autorité le rôle de procureur et m'accusait en termes violents d'avoir cédé mon scénario à une revue bourgeoise. En outre, le succès commercial d'*Un chien andalou* commençait à paraître suspect. Comment un film aussi provocant pouvait-il faire salle comble ? Quelle explication pouvais-je donner ? Seul en face de tout le groupe, j'essayais difficilement de me défendre. J'entendis même Breton me demander : "Êtes-vous avec la police ou avec nous ?" »². Buñuel échappa finalement de peu à l'exclusion.

Breton poursuit alors son œuvre en solitaire et le mouvement s'exporte à l'étranger, notamment aux États-Unis, durant la seconde guerre mondiale. Après la libération, un groupe surréaliste se reforme à Paris, encore et toujours autour de la personne d'André Breton, et exprime ses idées à travers des expositions et des revues. À la mort de Breton en 1966, l'activité s'arrête ; seul l'esprit surréaliste demeure.

Un an avant sa mort, en 1982, Buñuel raconte : « On me demande assez souvent ce qu'est devenu le surréalisme. Je ne sais pas très bien ce que je dois répondre. Je dis quelquefois que le surréalisme a triomphé dans l'accessoire et échoué dans l'essentiel. André Breton, Eluard, Aragon, sont parmi les meilleurs écrivains français du XXe siècle, en bonne place dans toutes les bibliothèques. Max Ernst, Magritte, Dalí, sont parmi les peintres les plus chers, les plus reconnus, en bonne place dans tous les musées. Réussite artistique, succès culturel, qui furent précisément les choses qui importaient le moins à la plupart d'entre nous. Le mouvement surréaliste se souciait peu d'entrer glorieusement dans les histoires de la littérature et de la peinture. Ce qu'il souhaitait avant tout, souhait impérieux et irréalisable, c'était transformer le monde et changer la vie. Sur ce point – l'essentiel – un bref regard autour de nous montre clairement notre échec. »³.



* À la découverte d'œuvres surréalistes

De nombreux passages dans *Buñuel après l'âge d'or* s'inscrivent dans ce mouvement surréaliste.

Quels sont ceux qui ont le plus marqué les élèves ? D'après eux, en quoi ces passages peuvent-ils être considérés comme surréalistes ? Qu'apportent-ils au film ? Que traduisent-ils de l'état d'esprit de Buñuel ?

Des séquences surréalistes en hommage à des œuvres surréalistes :

Il sera également intéressant de voir qu'à travers ces séquences surréalistes, la plupart correspondant aux passages oniriques du film, Salvador Simó rend hommage à plusieurs œuvres, elles aussi surréalistes : *Les Éléphants* et *Les Montres molles* de Dalí (séquence « retour à Paris »), *Girafe*, une œuvre créée par Buñuel et Alberto Giacometti à la demande de Charles et Marie-Laure de Noailles en 19321 (séquence « 2ème jour de tournage »), *Un Chien andalou* et son plan rêvé par Dalí dans lequel des fourmis s'échappent d'une main (séquence « Tournage à l'arrêt »)...

1 <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/95026>

2 Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, op. cit., p.131

3 *Ibid.* p.149

Le documentaire : « la réalité sans fard » ?



* Les débuts du documentaire

De même que le cinéma voit le jour en 1895, le documentaire fait ses premiers pas à la fin du XIX^{ème} siècle. D'ailleurs, qu'est-ce que *Sortie d'usine*, premier film projeté par les frères Lumière, si ce n'est déjà une succession d'images prises sur le vif ?

Le succès du Cinématographe est immédiat et les journalistes rendent compte de cette nouvelle invention : « L'objet de l'appareil est, en fait, de reproduire la vie, le mouvement, avec toutes leurs apparences : la rue qui s'agite, l'ouvrier qui travaille, l'enfant qui sourit, le bicycliste qui passe, la cigarette aux lèvres et les mains sur les hanches. »¹.

Suivront ensuite de nombreuses autres « vues Lumière » à mesure que les deux frères enverront des opérateurs aux quatre coins du monde. Au premier regard, ces très courts films, constitués d'un seul plan fixe, semblent on ne peut plus neutres et objectifs. Et pourtant, par le simple choix du cadrage ou des éléments constitutifs de ce dernier, le réel est dès lors déjà mis en scène. La vue prise sur le vif laisse rapidement place à ce que le critique et documentariste François Niney appellera la « vue posée »².

Le début du XX^{ème} siècle sera marqué par la création d'images toujours plus sensationnelles ; qu'il s'agisse des actualités Pathé/Gaumont qui constitueront, dès 1909, les premières parties de séance ou des « images exotiques teintées d'idéologie colonialiste »³ rapportées par quelques cinéastes explorateurs.

* De Flaherty au documentaire social

Cette attirance pour l'étranger conduira ainsi le réalisateur Robert Flaherty jusque chez les Inuits où il réalisera en 1922 son documentaire devenu célèbre : *Nanouk l'esquimau*. Afin de sensibiliser au mieux le public aux

conditions de vie de cette population jusqu'alors méconnue, Flaherty ira jusqu'à scénariser certaines séquences afin de procéder à une reconstitution ; entendons ici « rejouer l'ordinaire », le quotidien⁴.

C'est ainsi que le spectateur assiste par exemple à « la reconstitution par Nanouk de la pêche au phoque pour la caméra de Flaherty »⁵, alors même que les Inuits ne pêchaient déjà plus de cette façon à l'époque du tournage⁶. Une pratique qui conduira Niney à parler de « joué autochtone »⁷. Au premier abord simplement scientifique, ce documentaire s'est ainsi très vite révélé être également narratif, aspect tout à fait novateur à cette époque.

Au début des années trente, de jeunes cinéastes appartenant pour la plupart à divers mouvements d'avant-garde (surréalisme, dadaïsme, futurisme...) se lancent dans la réalisation de films afin de dénoncer la misère ouvrière et paysanne. C'est la naissance du documentaire social auquel se rattache *Terre sans pain* de Luis Buñuel.

* Dépasser la dualité fiction / documentaire

Face au documentaire et à ses ambiguïtés quant à sa prise de position vis-à-vis du réel, le philosophe Etienne Souriau distingue au début des années cinquante l'« afilmique » du « profilmique ». Il définit ainsi l'afilmique comme étant tout ce « qui existe indépendamment des faits cinématographiques »⁸ (exemple : le documentariste décide de filmer un homme assis à une table). Une définition à laquelle s'oppose celle de profilmique : « tout ce qui existe réellement dans le monde [...] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule. »⁹.

L'écrivain André Gardies précisera en 1992 : « on

1 Dr Servet de Bonnières, « La Semaine scientifique », *Le Monde illustré*, 25 janvier 1896

2 François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, 2009, éditions Klincksieck, p.44

3 <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-documentaire>

4 François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p.47
5 *Ibid.*

6 Jacques Mandelbaum, « Robert Flaherty, le poète ethnologue », *Le Monde*, 16 novembre 2006

7 François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op.cit., p.44

8 Étienne Souriau, « La Structure de l'univers filmique », *Revue internationale de filmologie*, no7-8, 2e trimestre 1951, p.240

9 Étienne Souriau (dir.), *L'Univers filmique*, Paris, éditions Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1953, p.8

peut appeler “profilmique” tout ce qui a été effectivement organisé, arrangé ou mis en scène pour être filmé »¹ (exemple : le documentariste décide de filmer un homme assis à une table mais choisit de placer un vase sur cette dernière pour que cela soit plus joli).

Contrairement à ce que l’on pourrait penser, le « profilmique » et le documentaire ne sont pas antinomiques. L’approche documentaire est une pratique de production d’images qui conduit à produire du réel et non à le reproduire. D’ailleurs, « si les reporters ne jurent que par l’objectivité pour gagner l’adhésion du téléspectateur, peu de documentaristes prétendent encore, dans les années 1970, accéder à une vérité absolue. »². Retenons ainsi cette phrase de François Niney : « Qui dit cinéma même documentaire dit mise en scène (profilmique + cadrage + montage). »³.

Aujourd’hui, les théoriciens s’accordent à dire que le documentaire d’auteur, aussi appelé documentaire de création, participe d’une démarche expérimentale. Par cette expérimentation, le documentariste, tel un scientifique, ne se contente pas d’observer, il sollicite la production de faits et intervient sur le réel dans le but de parvenir à une certaine connaissance de ce dernier. L’approche documentaire ne consiste pas à filmer une réalité qui existe indépendamment du film mais filme une réalité manipulable pour aboutir à certains effets et révélations.

* Exemples contemporains

On comprendra donc que les formes adoptées par le documentaire peuvent être diverses en fonction du sujet et de la subjectivité de l’auteur. Certains documentaristes usent ainsi d’images d’archives pour construire leur film, c’est le cas par exemple d’Isabelle Clarke et Daniel Costelle pour leur série documentaire *Apocalypse*. D’autres s’appuient sur des images contemporaines à leur film qui, accompagnées d’une voix off, permettent aux spectateurs d’imaginer ce qui leur est raconté, une approche assez fréquente dans les documentaires de Claude Lanzmann (*Shoah*, *Sobibor*, *14 octobre 1943*, *16 heures...*). Certains documentaristes construisent leur film principalement sur des interviews face caméra : Tom Donahue avec *Tout peut changer, et si les femmes comptaient à Hollywood ?*, Anastasia Mikova et Yann Arthus-Bertrand avec *Woman...* D’autres se contentent de suivre leurs « protagonistes » en limitant au maximum leurs interventions ; citons par exemple Raymond Depardon qui pose simplement sa caméra dans différents lieux institutionnels (*Délits flagrants*, *12 jours...*)... Autant de dispositifs propres au cinéma documentaire que peuvent facilement s’approprier d’autres cinéastes afin de crédibiliser leur récit fictionnel ; l’exemple le plus marquant étant certainement le film *Documenteur* d’Agnès Varda.

Pour résumer, « Au bout de la ligne, il y a toujours un peu de fiction dans le documentaire (ne serait-ce que la transformation du temps en récit par le montage), et un peu de documentaire dans la fiction (ne serait-ce que l’emprise du temps passé dans et depuis le tournage). Entre les deux, les mille variations possibles qui nous font dire, suivant proportion, que tel film est un documentaire, tel

autre plutôt une fiction, tel autre un faux-documentaire, tel autre une fiction à demi (par exemple *Nick’s Movie* de Wim Wenders et Nicholas Ray), tel autre un documentaire fictionné (*La Terre tremble* de Visconti, 1949)... »⁴.



* Documentaire VS Reportage

Il pourra être intéressant d’interpeller les élèves sur les différences qui existent entre le documentaire et le reportage. D’après eux, qui en est l’auteur respectif : un artiste ou un journaliste ?

Selon qu’il s’agisse d’un documentaire ou d’un reportage, comment le sujet est-il traité : de façon subjective ou objective ?

Où le documentaire est-il généralement diffusé : en salle de cinéma ou à la télévision ? Et le reportage ?

Un journaliste pourrait-il se permettre aujourd’hui de mettre en scène le réel comme le fait Buñuel ?

1 André Gardies, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, éditions du Cerf, 1992, pp.171-172

2 <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-documentaire>

3 François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p.53

4 Ibid. p.45

Terre sans pain : un film à la croisée des chemins



La découverte du film *Buñuel après l'âge d'or* a ceci d'essentielle qu'elle permet au spectateur de découvrir les coulisses d'un documentaire et, pourquoi pas, de s'interroger sur les idées et a priori qu'il se faisait de ce genre cinématographique. Car oui, *Terre sans pain* est bien un documentaire.

En témoigne d'ailleurs l'intention de Buñuel que Salvador Simó a choisi de traduire dans son film à travers plusieurs répliques. Lorsque Ramón découvre le scénario du film à son arrivée à La Alberca, Buñuel lui explique son projet : « Ce n'est pas un film classique mais la réalité sans fard. » [00:18:10]. Lorsque, coincés au monastère à cause de la pluie, les deux hommes se disputent et que Ramón reproche à Buñuel de perdre son temps en « trafiqu[ant] ce qu'[il] voi[t] », ce dernier lui répond, dans la version proposée par la traduction : « Je ne fais que créer

à partir du réel ». La version originale paraît cependant beaucoup plus riche : « ¡Esto no es una farsa! ¡Es una recreación dramática de lo que ocurre! » [00:48:56] ; « Ceci n'est pas une farce ! C'est une représentation/reconstitution dramatique de ce qui se passe ! ». Enfin, lors d'une autre dispute, Buñuel, déguisé en nonne, explique cette fois-ci à Ramón : « Il s'agit de peindre le visage authentique de la réalité. » [00:53:26]

Comme nous l'avons vu « le documentaire cherche, non pas le réel, mais la vérité et a besoin de manipuler pour accéder à cette vérité »¹. Le spectateur pourra alors se questionner : quelle était cette vérité, cette « réalité sans fard » que souhaitait montrer Buñuel ? Celle qu'il découvrait alors sur place ou celle décrite par Legendre ? Ce projet se révèle en effet rapidement être un « projet d'adaptation d'un essai scientifique »². Le critique Stéphane Goudet eut d'ailleurs cette formule marquante : Buñuel « adapte ce qu'il a lu à coups de fusil »³. *Buñuel après l'âge d'or* est donc l'adaptation d'un livre ayant pour sujet un film lui-même adapté d'un livre... un enchâssement non sans rappeler le procédé de mise en abyme.

À la manière de Flaherty reconstituant la pêche aux phoques, Buñuel reconstituait, à partir des observations faites par le chercheur français pour sa thèse en 1927, la chute des chèvres, la mort de l'âne... Lui qui manquait alors de temps et d'argent n'avait pas le choix et devait recourir à la reconstitution. D'une certaine façon, « la fin justifie les moyens »⁴... Même si cela signifie alors mettre de côté son amour pour les animaux, ce qui ne manquait pourtant pas chez Buñuel d'après le témoignage de sa sœur : « Presque tous les animaux énumérés ont été la propriété de mon frère Luis et je n'ai jamais vu d'êtres mieux traités ni soignés chacun selon ses propres nécessités biologiques. Aujourd'hui encore il continue d'aimer les animaux [...]. »⁵.

Le documentariste Jean-Louis Comolli expliquait en 1996 au sujet de *Terre sans pain* : « Faire un film c'est forcément mettre en scène, faire en sorte que la réalité soit transformée en réalité filmable. »⁶. Une nécessité de mise en scène que Georges Rouquier, réalisateur notamment du documentaire *Farrebique*, expliquait également en ces mots : « La vérité, vous la surprenez par petits morceaux mais pas constamment pour faire un film d'1h30 qui se tienne debout. Quand on ne peut pas avoir la vérité, on la recrée. La question, c'est de la recréer avec le maximum de vérité possible. »⁷.

On comprendra dès lors que la réalisation d'un documentaire implique de cadrer, de sectionner, de tricher, de remonter, d'user même parfois de la voix-off comme le fait Buñuel, de déplacer... « et le déplacement est évidemment un geste fondamental, et du rêve et du cinéma dit surréaliste »⁸ comme le faisait si bien remarquer Stéphane Goudet. Le film est d'ailleurs entièrement composé d'images réelles (la séquence de fête à La Alberca, la séquence à l'école...) au milieu desquelles surgissent des images surréalistes (le gros plan sur la tête de l'âne...) ⁹.

Fidèle à lui-même, Buñuel décide ainsi au début des années trente de réaliser un documentaire... mais un documentaire social, et donc fondamentalement choquant et à même de heurter le spectateur. Un impact qu'il parvient à obtenir dans un premier temps par le choix de son sujet qu'il sait dérangeant. En effet, en 1932, lorsque le cinéaste prend la décision de rentrer en Espagne pour mettre en exergue la misère omniprésente d'une campagne abandonnée, le pays est profondément divisé. La Seconde République peine à trouver sa place et parvient difficilement à faire accepter à une large partie de la population très conservatrice, bientôt partisane du régime franquiste, les mesures mises en œuvre afin de moderniser le pays et de le remettre à niveau par rapport au reste de l'Europe.

Enfin, cette intention de bousculer le spectateur, initiée par le fond, est décuplée par les choix de mise en scène du cinéaste à travers lesquels, comme nous l'avons vu, il parvient à donner à son documentaire une forme non-conventionnelle. Une idée résumée par Stéphane Goudet : « Ce qui est impressionnant, c'est que le cinéma de Buñuel est une invitation sans cesse à surprendre la morale classique et traditionnelle, y compris sur les pratiques cinématographiques elles-mêmes et pas seulement sur les conventions sociales et bourgeoises. ».

1 <https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-18-aout-2013,33'24''>

2 Ibid. 25'30''

3 Ibid. 32'48''

4 Ibid. 32'34''

5 Souvenirs de Conchita, cités par son frère dans son autobiographie : Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, op. cit. p.47

6 François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2ème édition, Bruxelles, 2004, éditions de De Boeck Université, p.120

7 Guy Gauthier, *Un siècle de documentaires français*, 1ère édition, Malakoff, 2004, éditions Armand Colin, chapitre 5, « Le documentaire social »

8 <https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-18-aout-2013,33'45''>

9 Ibid., 24'56''

Informations

* Outils pédagogiques

- Activités et dossier pédagogique sur le site de Zéro de conduite : <https://www.zerodeconduite.net/film/5169>
- Site du distributeur Eurozoom : <https://sites.google.com/view/bunuel>
- Vidéo *Luis Buñuel en 9 minutes* conçue par le web-magazine d'Arte, « Blow Up » : <https://www.youtube.com/watch?v=U9rHa8N5Ufc>
- Histoire du cinéma documentaire à retrouver dans son intégralité sur le site d'UPOPI, université populaire des images : <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-documentaire>
- La guerre civile espagnole expliquée aux collégiens : http://www.ac-grenoble.fr/college/pagnol.valence/file/HDA/Es-pagnol/la_guerre_civile_espagnole.pdf

* Bibliographie

Sur Luis Buñuel

Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris, éditions Robert Laffont, 1982

Jean-Claude Carrière, *Le réveil de Buñuel*, Paris, éditions Odile Jacob, 2011

Jacky Bornet, « «Buñuel après l'âge d'or» : le réalisateur surréaliste dans un film d'animation original et inattendu », sur France info, le 19 juin 2019 : https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/sorties-de-films/Buñuel-apres-l-age-dor-le-realisateur-surrealiste-dans-un-film-danimation-original-et-inattendu_3495933.html

Sur le mouvement surréaliste

André Breton, *Entretiens*, 1952, Paris, Gallimard, « Idées », p.73 : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2012-4-page-43.html>

André Breton, (1924), « Manifeste du surréalisme » in *Manifestes du surréalisme*, Folio, Essais, (1985), p.36 : <https://www.cairn.info/revue-topique-2011-2-page-113.html>

Nathalia Brodskaja, *Le surréalisme, genèse d'une révolution*, 2009, New York, éditions Parkstone International, : https://books.google.fr/books?id=if3tP_54CiIC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false

Gérard de Cortanze, *Le Monde du surréalisme*, 2005, Bruxelles, éditions Complexe : https://books.google.fr/books?id=dYHP_76nV4YC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false

Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, 2005, Paris, CNRS éditions, pp.221-232 : <https://books.openedition.org/editions-cnrs/8818?lang=fr>

Nathalie Piégay-Gros, « L'affaire Barrès : le théâtre du procès », dans *Les Cahiers de la Justice*, 2012/4 (N° 4), pages 43 à 52 : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2012-4-page-43.html>

Brigitte Salino, « Et Apollinaire inventa le surréalisme », dans *Le Monde*, 31 juillet 2017 : https://www.lemonde.fr/festival/article/2017/07/31/et-apollinaire-inventa-le-surrealisme_5166788_4415198.html

Sur le documentaire

André Gardies, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, éditions du Cerf, 1992

Guy Gauthier, *Un siècle de documentaires français*, 1ère édition, Malakoff, 2004, éditions Armand Colin, chapitre 5, « Le documentaire social » : https://books.google.fr/books?id=BHmdAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=vous%20la%20surprenez&f=false

François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2ème édition, Bruxelles, 2004, éditions de De Boeck Université

François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, 2009, éditions Klincksieck

Étienne Souriau, « La Structure de l'univers filmique », *Revue internationale de filmologie*, no7-8, 2e trimestre 1951

Étienne Souriau (dir.), *L'Univers filmique*, Paris, éditions Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1953

Articles
Jacques Mandelbaum, « Robert Flaherty, le poète ethnologue », *Le Monde*, 16 novembre 2006 : https://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/11/16/robert-flaherty-le-poete-ethnologue_835214_3476.html

Sur le film *Buñuel après l'âge d'or*

Casting et informations techniques :

https://www.imdb.com/title/tt7336470/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-254263/casting/>

https://www.imdb.com/title/tt7336470/technical?ref=tt_dt_spec

https://www.imdb.com/title/tt7336470/releaseinfo?ref=tt_dt_dt

https://www.imdb.com/title/tt7336470/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast

Les trois entretiens complets convoqués dans la partie « Entretien avec le réalisateur »

https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18682181.html

<https://decine21.com/entrevistas/117731-entrevista-con-salvador-simo-director-de-bunuel-en-el-laberinto-de-las-tortugas>

<https://cineconene.es/salvador-simo-entrevista-bunuel-laberinto-tortugas/>

Autre entretien avec le réalisateur

<http://www.baz-art.org/archives/2019/08/22/37582942.html>

Sur Luis Buñuel

<https://www.unige.ch/gsi/files/3914/0351/6364/reycfastroin.pdf>

<https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-18-aout-2013>

Sur le mouvement surréaliste

<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/95026>

<https://www.grandpalais.fr/fr/article/le-futurisme>

<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio-essais/Qu-est-ce-que-le-futurisme-suivi-de-Dictionnaire-des-futuristes>

<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/cubisme/38918>

<https://www.grandpalais.fr/fr/article/le-cubisme-0>

https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mouvement_dada/115416

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dada/ENS-dada.htm>

<https://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-Dada-Tzara-1918.pdf>

https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mouvement_dada/115416

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844543r?rk=21459;2>

<https://www.andrebretton.fr/work/56600100143070>

Autre

Définition du roman graphique : <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Roman%20graphique/fr-fr/>

Cinéaste en perdition

Lorsque Luis Buñuel dévoile son deuxième film *L'Âge d'or* au public en 1930, le succès est loin d'être au rendez-vous... Les portes se ferment une à une devant le cinéaste aragonais, de plus en plus en proie à de nombreux cauchemars. Alors que sa carrière est à l'arrêt, son ami Ramón Acín le contacte pour lui annoncer ce qui semble relever du miracle : il vient de gagner à la loterie et décide, comme promis, de produire son nouveau film ; un documentaire sur la région des Hurdes en Estrémadure !

À travers cette histoire universelle d'amitié entre deux hommes, le réalisateur Salvador Simó nous invite à remonter le temps pour découvrir les coulisses d'un film qui fit date dans la carrière de Luis Buñuel : *Terre sans pain*. Plongés dans une Espagne miséreuse aux portes du franquisme, nous découvrons un homme empli de doutes, loin d'être alors le grand cinéaste renommé que nous connaissons aujourd'hui. Arpentant le labyrinthe formé par les ruelles étroites du village de Martilandrán, Buñuel tente de trouver sa voie dans un labyrinthe plus inextricable encore ; un labyrinthe où se mêlent convictions personnelles et influences surréalistes.

 **Collège au cinéma**
en Drôme et Ardèche

est un dispositif porté et soutenu par

 **Les Ecrans**



LE DÉPARTEMENT

ardèche
LE DÉPARTEMENT