CineFiles University of California Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive

Document Citation

Title	**Manifeste des Surréalistes a propos de L'age d'or**
Author(s)	
Source	*Publisher name not available*
Date	1930
Type	article
Language	French
Pagination	
No. of Pages	5
Subjects	Buñuel, Luis (1900-1983), Calanda, Spain Surrealism in motion pictures
Film Subjects	L'âge d'or (The golden age), Buñuel, Luis, 1930

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

MANIFESTE DES SURRÉALISTES A PROPOS DE L'AGE D'OR

Le mercredi 12 novembe 1930 et les jours suivants, devant quotidiennement prendre place dans une salle de spectacle plusieurs centaines de personnes guidées vers ce lieu par des aspirations très diverses, fortement contradictoires, allant comme sur une échelle plus vaste, des meilleures aux pires, ces personnes, en général, ne se connaissant pas et même, du point de vue social, tenant aussi peu que possible les unes aux autres, mais se conjurant, qu'elles le veuillent ou non, par la vertu de l'obscurité, de l'alignement insensible et de l'heure qui, pour toutes, est la même, pour faire aboutir ou échouer, avec *L'âge d'or* de Buñuel, un des programmes maxima de revendications qui se soient proposés à la conscience humaine jusqu'à ce jour, il sied peut-être, mieux que de s'abandonner au délice de voir enfin transgressées au suprême degré les lois décourageantes qui passaient pour rendre inoffensive l'œuvre d'art sous laquelle il y a un cri et devant laquelle, l'hypocrisie aidant, on s'efforce de ne reconnaître sous le nom de beauté qu'un bâillon, il sied même certainement de mesurer, avec quelque rigueur, l'envergure de cet oiseau de proie aujourd'hui totalement inattendu dans le ciel qui baisse, dans le ciel occidental qui baisse : *L'âge d'or*.

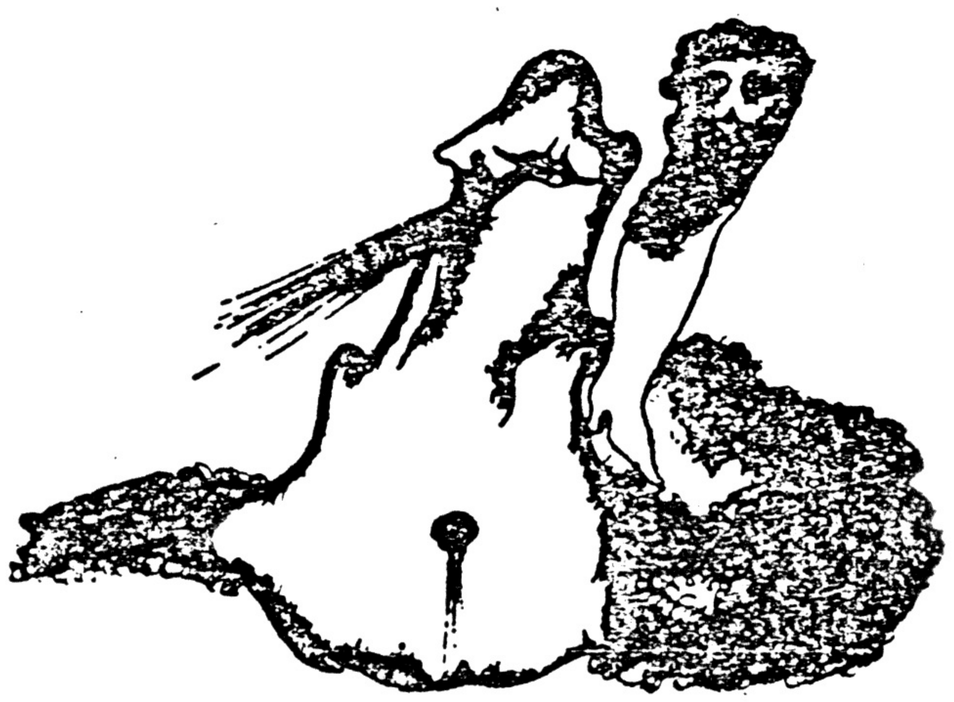
L'INSTINCT SEXUEL ET L'INSTINCT DE MORT

Ce serait peut-être trop peu demander aux artistes d'aujourd'hui que de s'en tenir à la constatation, d'ailleurs géniale, que l'énergie sublimée couvant en eux continuera à les livrer, pieds et poings liés, à l'ordre de choses existant et ne fera, à travers eux, d'autres victimes qu'eux-mêmes. Il est, pensons-nous, de leur devoir le plus élémentaire de soumettre l'activité qui résulte pour eux de cette sublimation, d'origine mystérieuse, à une critique aiguë et de ne reculer devant aucune outrance apparente dès lors qu'il s'agit avant tout de desserrer le bâillon dont nous parlions. Se livrer, avec tout le cynisme que cette entreprise comporte, au dépistement en soi et à l'affirmation de toutes les tendances cachées dont la résultante artistique n'est qu'un aspect assez frivole doit, non seulement leur être permis, mais encore être exigé d'eux. Il ne peut appartenir qu'à eux, au delà de cette sublimation dont ils sont l'objet et qui ne saurait être tenue sans mysticisme pour une fin naturelle, de proposer au jugement scientifique un autre terme, compte une fois tenu par eux de cette sublimation. On en est à attendre aujourd'hui de l'artiste qu'il sache à quelle machination fondamentale il *doit* d'être artiste et on ne peut lui donner acte de sa prétention à l'être qu'autant qu'on est sûr qu'il a pris parfaitement conscience de cette machination.

Or l'examen désintéressé des conditions dans lesquelles se résout — tend à se résoudre — le problème, nous apprend que l'artiste, Buñuel par exemple, ne parvient à être que le siège tout proche d'une série de combats que se livrent, dans le lointain, deux instincts associés cependant en tout homme : l'instinct sexuel et l'instinct de mort.

Etant donné que l'attitude hostile universellement adoptée qu'entraîne le second de ces instincts ne diffère en chaque homme que dans son application, que, d'autre part, des raisons purement économiques s'opposent, dans la société bourgeoise actuelle, à ce que cette attitude bénéficie de satisfactions autres que très partielles, ces mêmes raisons étant à elles seules une source intarissable de conflits dérivés de ceux qui pourraient être, et qu'il serait alors loisible d'examiner, on sait que l'attitude amoureuse, avec tout l'égoïsme qu'elle suppose et les chances de réalisation beaucoup plus appréciables qu'elle court, est celle qui, des deux, parvient à supporter le mieux la lumière de l'esprit. D'où le goût misérable du *refuge* qu'on flatte dans l'art depuis des siècles, d'où la très large tolérance dont on fait preuve à l'égard de tout ce qui, en échange de pas mal de pleurs et grincements de dents, aide pourtant à mettre cette attitude amoureuse au-dessus de tout.

Il n'en est pas moins vrai, dialectiquement, que l'une de ces attitudes ne peut humainement valoir qu'en fonction de l'autre, que ces deux instincts de *conservation*, a-t-on fort bien dit, tendant à rétablir un état qui a été troublé par l'apparition de la vie, s'équilibre chez tout homme d'une manière parfaite et que ce n'est qu'à la lâcheté sociale que l'anti-Eros doit, aux dépens d'Eros, de voir le jour. Il n'en est pas moins vrai qu'à la violence dont nous voyons la passion amoureuse animée chez un être nous pouvons juger de sa capacité de refus, nous pouvons, faisant bon marché de l'inhibition passagère, où son éducation le maintient ou non, lui prêter mieux qu'un rôle symptomatique du point de vue révolutionnaire.



YVES TANGUY.

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

Qu'une fois, et c'est le cas, cette passion amoureuse se montre assez éclairée sur sa propre détermination, qu'une fois elle se hérisse des épines dégouttantes du sang de ce que l'on veut aimer et de ce que, parfois, l'on aime, qu'une fois s'y mette la frénésie tant décriée, hors de laquelle nous, surréalistes, refusons de tenir pour valable aucune expression d'art, et nous connaîtrons la nouvelle et dramatique limite du compromis par lequel tout homme passe et par lequel, en acceptant d'écrire ou de peindre, nous sommes les premiers et les derniers à avoir, sans plus ample information — cette plus ample information étant *l'âge d'or* — consenti à passer.

C'EST LA MYTHOLOGIE QUI CHANGE

Au moment, à coup sûr, le plus propice à l'investigation psychanalytique tendant à déterminer l'origine et la formation des mythes moraux, nous croyons possible, par simple induction et en marge de toute précision scientifique, de conclure à la possibilité d'existence d'un critérium qui se dégagerait d'une façon précise de tout ce qui peut se synthétiser dans les aspirations de la pensée surréaliste en général et qui résulterait, au point de vue biologique, de l'attitude contraire à celle qui permet d'admettre l'existence des divers mythes moraux comme survivance des tabous primitifs. Tout à l'opposé de cette survivance, nous croyons (pour paradoxal que cela puisse paraître) que c'est dans le domaine de ce qu'on a coutume de réduire aux limites (!) du congénital que serait admissible une hypothèse dépréciative de ces mythes selon laquelle les divination et mythification de certaines représentations fétichistes à signification morale (telles que celles de la maternité, de la vieillesse, etc.) seraient un produit qui, par son rapport avec le monde affectif en même temps que par son mécanisme d'objectivation et de projection à l'extérieur, pourrait être considéré comme un cas, sûrement très compliqué, de transfert collectif dans lequel le rôle démoralisateur serait joué par un puissant et profond sentiment d'ambivalence.

Les possibilités psychologiques individuelles d'anéantissement souvent complet d'un vaste système mythique coexistent avec la non moins fréquente possibilité bien connue de retrouver en des temps ultérieurs, par un processus de régression, des mythes archaïques déjà existants. Cela signifie, d'une part, l'affirmation de certaines constantes symboliques de la pensée inconsciente, d'autre part, le fait que cette pensée est indépendante de tout système mythique. Tout revient donc à une question de langage : par le langage inconscient, nous pouvons retrouver un mythe, mais nous sommes bien conscients que les mythologies changent et qu'une nouvelle faim psychologique à tendance paranoïaque dépasse à toute occasion nos sentiments souvent misérables.

Il ne faut pas se fier à l'illusion qui peut résulter du manque de comparaison, illusion pareille à l'illusion de la marche du train arrêté quand un autre train passe devant la fenêtre du wagon et, dans le cas éthique, pareille à celle de la translation des faits vers le mal : tout se passe comme si, contrairement à la réalité, ce qui est changeant n'était pas précisément les événements, mais, plus gravement, la mythologie.

Dans les prochaines mythologies morales prendront place, d'une manière usuelle, les reproductions sculpturales de diverses allégories parmi lesquelles se signaleront comme les plus exemplaires celle d'un couple d'aveugles s'entredévorant et celle d'un adolescent au regard nostalgique « crachant par pur plaisir sur le portrait de sa mère ».

LE DON DE LA VIOLENCE

Menant la lutte la plus acharnée contre tous les artifices, qu'ils soient subtils ou grossiers, la *violence*, dans ce film, débarrasse la solitude de tout ce dont elle se pare.

Dans la solitude, chaque objet, chaque être, chaque habitude, chaque convention, chaque image aussi, préméditée de retourner à sa réalité sans devenir, de ne plus avoir de secret, d'être défini tranquillement, inutilement par l'atmosphère qu'il crée. Mais voici que l'esprit *qui n'accepte pas* reste seul et qu'il veut se venger de tout ce qui s'empare ainsi du monde qui lui est imposé.

Dans ses mains, du sable, du feu, de l'eau, des plumes, dans ses mains, l'aride jouissance de la privation, dans ses yeux, la colère, dans ses mains, la violence. Après avoir été si longtemps victime de tous les bouleversements, l'homme répond au calme qui va le couvrir de cendres.

Il brise, il impose, il terrifie, il saccage. Les portes de l'amour et de la haine sont ouvertes et livrent passage à la violence. Inhumaine, elle met l'homme debout et ne retient pas, de ce dépôt sur la terre, la possibilité d'une fin.

L'homme sort de son abri et, face à face avec la vaine disposition des charmes et des désenchantements, s'enivre de la force de son délire. Qu'importe la faiblesse de ses bras puisque la tête elle-même est si soumise à la rage qui la secoue.

L'AMOUR ET LE DEPAYSEMENT

Nous ne sommes pas loin du jour où l'on s'apercevra que, malgré toutes les scories et les déchirements qui nous mordent comme l'acide, et à la base de cette activité libératrice ou ténébreuse qui est l'essai d'une vie plus propre au cœur même du mécanisme où l'ignominie industrialise la cité,

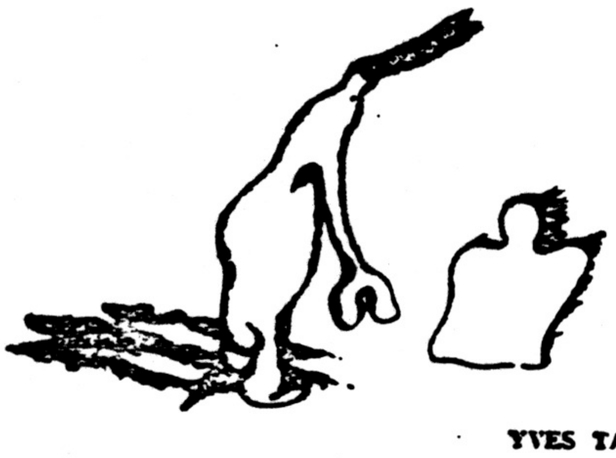
L'AMOUR

reste seul en dehors des limites imaginables et domine de la profondeur du vent, du puits de diamant, les constructions de l'esprit et la logique de la chair.

Le problème de la faillite des sentiments, intimement lié à celui du capitalisme, n'est pas encore résolu. On voit dans tous les domaines une recherche de nouvelles conventions qui aideraient à vivre jusqu'au moment d'une libération encore illusoire. La psychanalyse a créé le plus de préjugés dans ce domaine, car le problème même de l'amour est resté en dehors des manifestations qui l'accompagnent. C'est le mérite de *L'âge d'or* d'avoir montré l'irréalité et l'insuffisance d'une pareille conception. Buñuel a formulé une hypothèse sur la révolution et l'amour qui touche au plus profond de la nature humaine, par le plus pathétique des débats, et fixé à travers une profusion de bienfaisantes, cruautés, ce moment unique où, les lèvres serrées, on suit la voix la plus éloignée, la plus présente, la plus lente, la plus pressante, jusqu'au hurlement si fort qu'à peine on peut l'entendre :

AMOUR... AMOUR... Amour... amour...

Il est inutile d'ajouter qu'un des points culminants de la *pureté* de ce film nous semble cristallisé dans la vision de l'héroïne dans les cabinets, où la puissance de l'esprit arrive à sublimer une situation généralement baroque en un élément poétique de la plus pure noblesse et solitude.

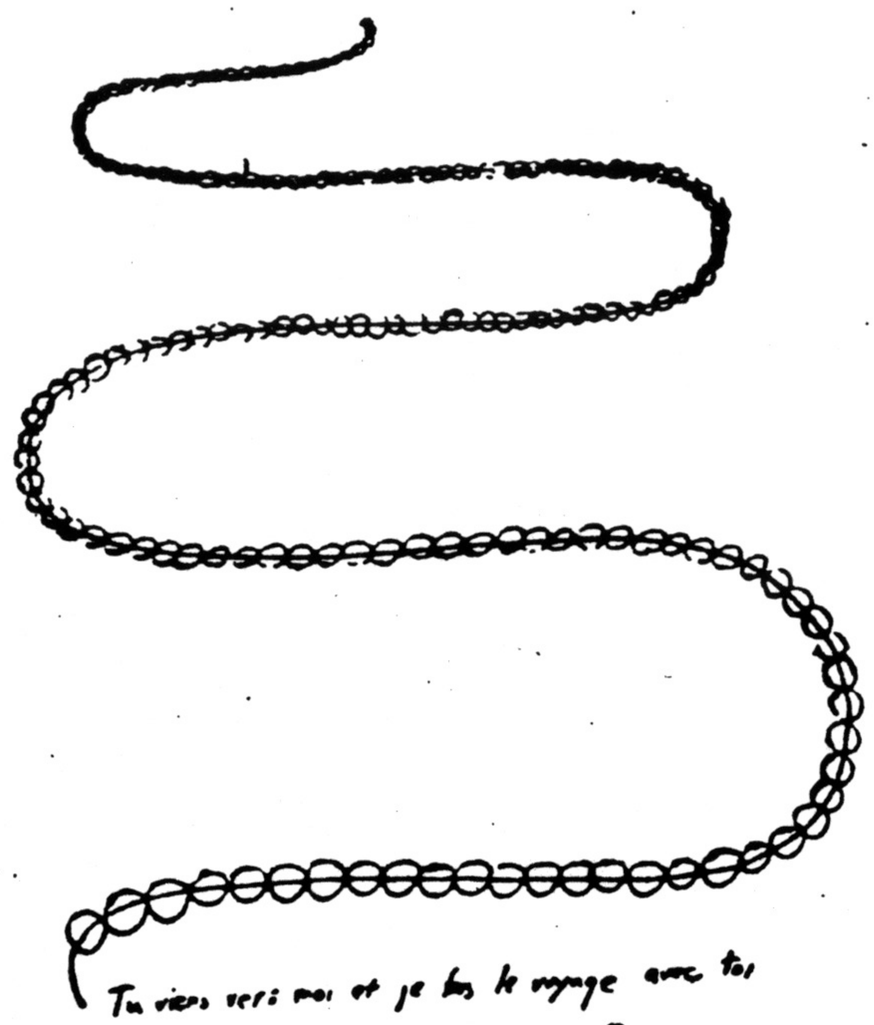


YVES TANGUY.

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

SITUATION DANS LE TEMPS

A rien ne sert plus, aujourd'hui, qu'une chose très pure et très inattaquable soit l'expression de ce qu'un homme porte en lui de plus pur et de plus inattaquable puisque, quoi qu'il fasse, quoi que nous fassions, pour soustraire son ouvrage à l'injure, à l'équivoque — et, par là, nous n'entendons désigner que la pire de toutes qui réside dans le détournement de cette pensée au profit d'une autre sans commune mesure avec la première — quoi qu'il fasse, disons-nous, c'est en vain qu'il le tente. Tout semble, à l'heure actuelle, indifféremment utilisable à des fins que nous avons trop dénoncées et réprouvées pour que nous puissions passer outre chaque fois qu'on nous les oppose, et, par exemple, lorsque nous avons lu dans « *Les Annales* » une déclaration où le dernier des clowns se livrait à des commentaires délirants sur *Un Chien Andalou* et s'autorisait de son admiration pour découvrir une identité entre l'inspiration de ce film et *sa* poésie *à lui*. La confusion, pourtant, n'est aucunement possible. Mais, de quelque clôture qu'on entoure un domaine, apparemment bien défendu déjà, on voit l'ordure la couvrir aussitôt. Bien qu'il suffise à peine, maintenant, qu'un



MAX RAY.

livre, un tableau, un film contienne en lui-même ses moyens d'agression propres à décourager l'escroquerie, nous continuons malgré tout à penser que la provocation est une précaution comme une autre et, sur ce plan, rien ne manque à *L'âge d'or* pour décevoir quiconque espère y trouver commodément sa pâture. Si l'esprit de scandale que Buñuel y a manifesté, non par un caprice délibéré, mais pour des raisons qui, d'une part, lui sont personnelles et qu'implique, d'autre part, la volonté d'écarter à jamais les curieux, les amateurs, les plaisantins, les exégètes qui chercheront là une occasion d'exercer leur plus ou moins grande faculté de discourir, si un tel esprit a réussi cette fois, dans le dessein auquel il tend, nous pourrions le tenir quitte de toute autre ambition. C'est affaire aux professionnels de la critique d'en demander davantage et, à propos de ce film, de se poser des questions sur le scénario, la technique, l'intervention de la parole. Qu'on n'attende pas de nous que nous leur fournissions les arguments destinés à alimenter leur débat sur l'opportunité du silence ou du bruit et que nous entretenions ainsi une querelle aussi vaine, aussi résolue que celle du vers classique ou du vers libre. Nous serons toujours trop sensibles à ce qui, dans une œuvre ou un être, *laisse à désirer*, pour nous intéresser beaucoup à la perfection, à une idée de la perfection, d'où qu'elle vienne, de quelque progrès qu'elle paraisse procéder. Et, vraiment, ce n'est pas là qu'est le problème auquel Buñuel s'est attaché, et peut-on parler de problème à l'égard d'un



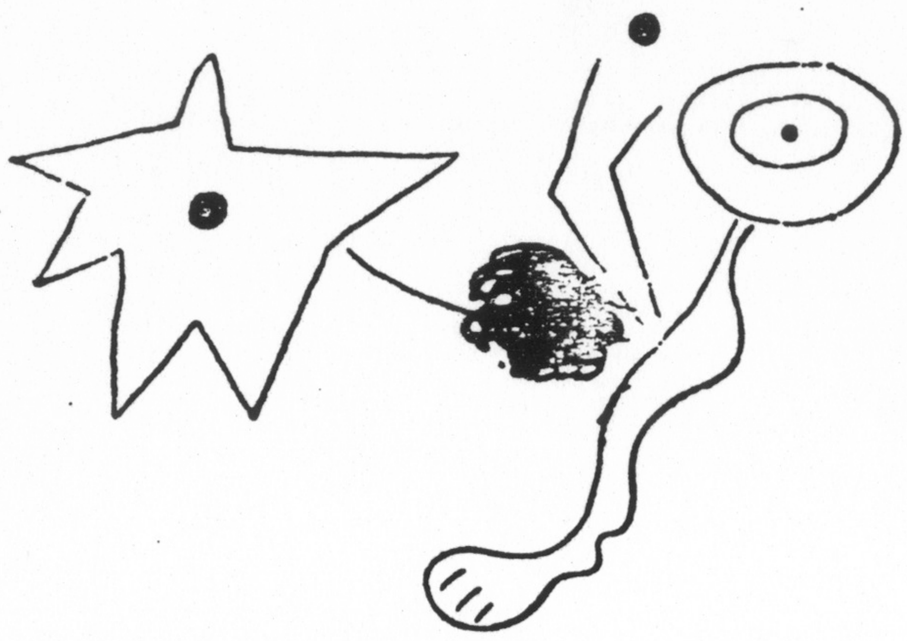
MAX ERNST.

film où rien de ce qui nous agite n'est éludé et ne reste en suspens ? De l'interminable bobine de pellicule proposée jusqu'ici à nos regards et aujourd'hui dissoute, dont certains fragments ne furent guère que le divertissement d'une soirée à tuer ; certains autres, un sujet d'accablement ou d'incroyable crétinisation ; certains autres, le motif d'une brève et incompréhensible exaltation, que retenons-nous, sinon la voix de l'arbitraire perçue dans quelques comédies de Mack-Sennett, celle du défi dans *Entr'acte*, celle d'un amour sauvage dans *Ombres blanches*, celle d'un espoir et d'un désespoir également illimités dans les films de Chaplin ? A part cela, rien hors l'irréductible appel à la révolution du *Cuirassé Potemkine*. Rien hors d'*Un Chien Andalou* et de *L'âge d'or* qui se situent au delà de tout ce qui existe.



MAX RAY.

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)



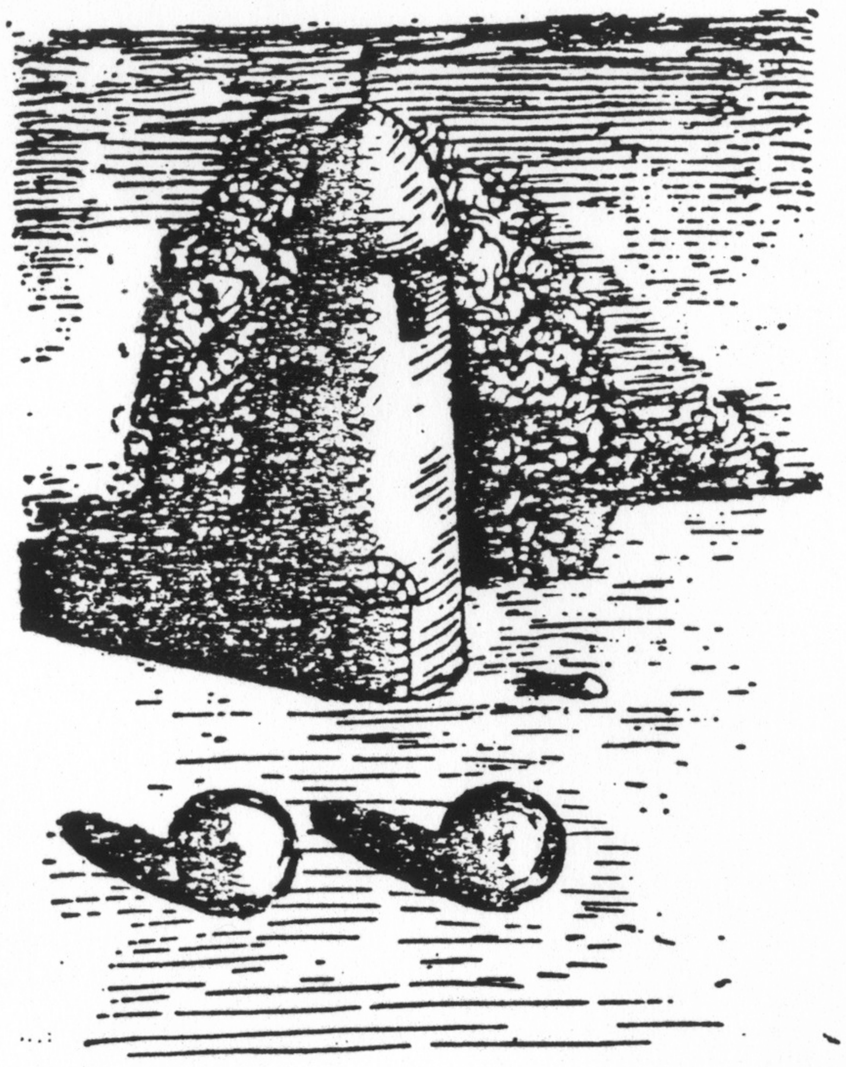
JEAN MIRO.

Place donc à cet homme qui, d'un bout à l'autre du film, le traverse, portant sur ses vêtements les traces de poussière et de plâtras, indifférent à tout ce qui n'est pas uniquement la pensée de l'amour qui l'occupe et le conduit, et autour de qui s'organise et gravite le monde, ce monde-ci, avec lequel il n'est pas d'accommodement et auquel, une fois de plus, nous n'appartenons que dans la mesure où nous nous élevons contre lui.

ASPECT SOCIAL — ELEMENTS SUBVERSIFS

Il faudra chercher un cataclysme déjà lointain pour trouver à quoi comparer les temps modernes. Il faudra sans doute se reporter à l'écroulement du monde ancien.

La curiosité qui nous pousse vers ces époques de grand trouble assez semblables, toutes réserves faites, à celle où nous vivons, aimerait à retrouver de ce temps-là autre chose que l'histoire. Hélas ! le christianisme a tout rempli de son ciel où il n'y a rien que nous n'ayons déjà vu au plafond du Ministère de l'Intérieur ou sur les rochers au bord de la mer. C'est pourquoi les traces authentiques laissées sur la rétine humaine par l'aiguille d'un grand sismographe mental revêtiront toujours, à moins de disparaître avec tout le reste dans l'anéantissement de la société capitaliste, une importance exceptionnelle pour ceux à qui il importe avant tout de déterminer le point critique où les « simulacres » prenant la place des réalités. Il y va de la volonté des hommes que le soleil se couche une fois pour toutes. Projeté à un moment où les banques sautent, où les révoltes éclatent, où les canons commencent à sortir de l'arsenal, *L'âge d'or* devrait être vu de tous ceux que n'inquiètent pas encore les nouvelles que la censure laisse imprimer dans les journaux. C'est un complément moral indispensable aux alarmes boursières, dont l'effet sera très direct justement à cause de son caractère surréaliste. Il n'y a pas, en effet, d'affabulation dans la réalité. Les premières pierres se posent, les convenances prennent figure de dogme, les flics cognent comme il se fait tous les jours, comme tous les jours aussi, différents accidents se produisent au sein même de la société bourgeoise, accueillis par la complète indifférence. Ces accidents à propos desquels on remarquera que, dans le film de Buñuel, ils apparaissent philosophiquement purs, affaiblissent la capacité de résistance d'une société en putréfaction qui essaie de se survivre en utilisant les prêtres et les policiers comme seuls matériaux de soutien. Le pessimisme final issu du sein même de la classe dirigeante par la désintégration de son optimisme devient à son tour une puissante force de décomposition de cette classe, prend la valeur d'une négation en s'affirmant aussitôt dans l'action antireligieuse, donc révolutionnaire puisque *la lutte contre la religion est aussi la lutte contre le monde*. Le passage du pessimisme de l'état à l'action est déterminé par l'Amour, principe du mal dans la démonologie bourgeoise, qui demande qu'on lui sacrifie



SALVADOR DALI.

tout : situation, famille, honneur, mais dont l'échec dans l'organisation sociale introduit le sentiment de révolte. Un processus semblable peut s'observer dans la vie et l'œuvre du marquis de Sade, contemporain de *l'âge d'or* de la monarchie absolue, interrompues par l'implacable répression physique et morale de la bourgeoisie triomphante. Ce n'est donc pas par hasard que le film sacrilège de Buñuel est un écho des blasphèmes hurlés par le divin marquis à travers les grilles de ses prisons. Il reste évidemment à montrer le devenir de ce pessimisme dans la lutte et dans le triomphe du prolétariat qui est la décomposition de la société en tant que classe particulière. A l'époque de la « prospérité », la valeur d'usage sociale de *L'âge d'or* doit s'établir par la satisfaction du besoin de destruction des opprimés et, peut-être aussi, par la flatterie des tendances masochistes des oppresseurs. En dépit de toutes les menaces d'étouffement, ce film servira très utilement, pensons-nous, à crever des cieux toujours moins beaux que ceux qu'il nous montre dans un miroir.

MAXIME ALEXANDRE, ARAGON, ANDRÉ BRETON, RENÉ CHAR, RENÉ CREVEL, SALVADOR DALI. PAUL ELUARD, BENJAMIN PÉRET. GEORGES SADOUL, ANDRÉ THIRION, TRISTAN TZARA, PIERRE UNIK, ALBERT VALENTIN.

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

No object is so attached to its name that another cannot be found which suits it better :



There are objects that get by without a name :



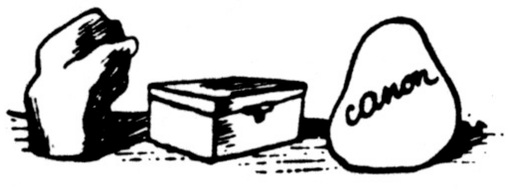
Sometimes a word does no more than designate itself :



An object comes in contact with its image, an object comes in contact with its name. This object's image and name happen to come in contact with each other :



Sometimes the name of an object stands in for an image :



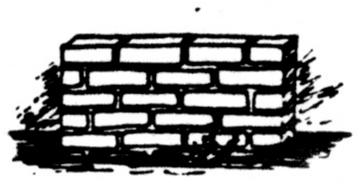
A word can take the place of an object in reality :



An image can take the place of a word in a proposition :



An object leads us to suppose there are others behind it :



Everything tends to suggest that there is little relation between an object and that which represents it :



The words used to designate two different objects do not show what can separate these objects from each other :



In a picture, words have the same substance as images :



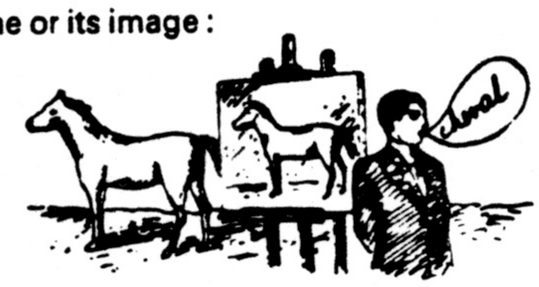
Images and words are seen differently in a picture :



A nondescript form can replace the image of an object :



An object never does the same job as its name or its image :



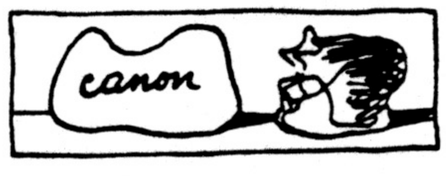
Now, the visible outlines of objects in reality touch as if forming a mosaic :



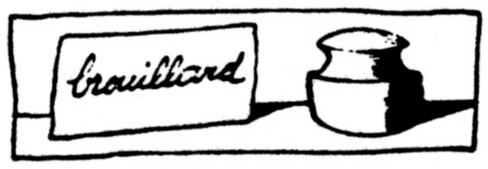
Indefinite figures have as necessary and perfect a significance as precise ones :



Sometimes the names written in a picture designate precise things and the images indefinite things :



Or else the contrary :



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)