

## **L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27**

**Joana Matos Frias**  
Université du Porto

**Mots-clé :** Cinéma; Poésie; Modernisme; Génération de 27; *presença*.

**Résumé :** En liant les points de vue sur la Génération Présentiste portugaise et la Génération de 27 espagnole, ce texte veut mettre en évidence la façon dont les deux générations mûres des modernismes portugais et espagnol ont exprimé — poétiquement, critiqueusement et théoriquement — leur réaction esthétique devant l’art cinématographique naissante, en ce qui concerne la réalisation, l’actuation, l’argument et le discours.

**Palavras-chave:** Cinema; Poesia; Modernismo; Geração de 27; *presença*.

**Resumo :** Com base numa perspectiva articulada entre a Geração presencista e a Geração de 27, este texto visa evidenciar o modo como as duas gerações maduras dos modernismos português e espanhol manifestaram — poética, crítica e teoricamente — a sua reacção estética à arte cinematográfica emergente, nos planos da realização, da actuação, do argumento e do discurso.

*Cinema!  
Mais do que tudo, nos dá  
o sonho que das almas sobe  
nas imagens dos poetas!*

Edmundo de Bettencourt

*Al principio nada fue.  
Sólo la tela blanca, nada ...  
Por todo el aire clamaba,  
muda, enorme,  
la ansiedad de la mirada.*

Pedro Salinas

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Après 1895, l’année de sa naissance, 1927 est l’*annus mirabilis* du cinéma: en 1927, le premier film sonore fut produit — *The Jazz Singer*, réalisé par Alan Crosland —; en 1927, fut créée aux Etats-Unis l’Academy of Motion Picture Arts and Sciences, qui, deux ans après, attribuera les premiers oscars aux films de 1927; en 1927, le cinéma comique s’est enrichi grâce à la première apparition du pair Laurel and Hardy; et 1927 est aussi l’année de films si décisifs pour l’histoire du cinéma que *Metropolis*, de Fritz Lang, *Napoléon*, d’Abel Gance, *Octobre*, de S. Eisenstein, *La Passion de Jeanne d’Arc*, de Carl Theodor Dreyer, et *Aurore*, de F.W. Murnau. C’est-à-dire, en résumant, que 1927 est l’année où le cinéma se consolide définitivement sur les plans technique, industriel et celui de la légitimation commerciale, aussi bien que dans les plans esthétique et artistique — ce qui est flagrant, d’ailleurs, avec l’apparition, cette année-là, du périodique *Close Up*, publié par un romancier (Bryher) et par une poète (H. D.), en ayant comme but réfléchir sur les possibilités esthétiques ouvertes par le cinéma. Et tout ça pourra peut-être expliquer que les deux générations mûres des Modernismes espagnol et portugais, dont la naissance date de 1927, aient consacré au cinéma un discours poétique, critique et théorique très déterminant dans la déjà longue et complexe histoire des relations entre le monde littéraire et le monde cinématographique.

En 1927, ont été publiés les premiers numéros de *presença* — revue officielle de la seconde génération moderniste au Portugal, laquelle a survécu jusqu’à 1940 —, dirigée par José Régio, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca et Adolfo Casais Monteiro, et de *La Gaceta Literaria* — revue officielle elle aussi, mais beaucoup plus à

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

l’avant-garde, de la Génération de 27 espagnole, publiée jusqu’à 1931 —, dirigée par Ernesto Giménez Caballero et actionnée par Ramon Gomez de la Serna. *La Gaceta* a

accompli la même tâche que *presença*, en établissant un lien avec les générations modernistes précédentes: dans le cas portugais, celle d’*Orpheu*, dans le cas espagnol, celles de 98 et de 14. Chez les deux, l’attitude cultivée par la direction et par tous ses collaborateurs a toujours été une attitude cumulative, pas monolithique, fondée sur le principe d’exclure toute exclusion, selon les paroles d’Ortega y Gasset, écrites dans l’éditorial du premier numéro de *La Gaceta* (*apud* Gubern, 1999: 202). Dû a des raisons historiques et de conjoncture aisément explicables, soit la génération d’*Orpheu*, dont les protagonistes ont été Fernando Pessoa, Sá-Carneiro et Almada Negreiros, soit la Génération de 98, celle de Antonio Machado et de Juan Ramón Jimenez, n’ont pas exprimé de réactions systématiques ni structurées devant le surgissement et l’évolution du cinématographe: pour la plupart de ces écrivains là, le cinématographe n’était qu’une distraction de kermesse. Fernando Pessoa, par exemple, le poète le plus emblématique du premier modernisme portugais, jamais ne s’est montré intéressé par le nouvel art. A l’exception de quelques très rares vers du futuriste Álvaro de Campos, comme “A cinematografia das horas representadas”, “Eu o abstracto, eu o projectado no *écran*”, ou “Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno” (Campos, 1980 : 22, 113, 238), et des extraits de Bernardo Soares “o sonho tem grandes cinemas” et “Se eu fosse actor prolongado de cinema” (Soares, 1998 : 136, 313), il est presque impossible de trouver aucune référence au cinéma dans son oeuvre, une indifférence qui s’accroît lorsque Pessoa nomme les plusieurs arts qu’il connaît, ignorant systématiquement le cinéma,

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

même quand le cirque et la décoration entrent dans l’inventaire. Ce mépris est d’ailleurs dûment déclaré dans une lettre adressée à José Régio le 5 Mai 1929 où, en répondant à une demande du présentiste pour répondre à une enquête sur le cinéma, Pessoa affirme,

sans réserves: “Ao inquirito sobre cinema não responderei. Não sei o que penso do cinema” (Pessoa, 1999 : 151). Pendant la période d’*Orpheu*, et sans aucune incidence dans la publication, où l’absence du cinéma est absolue, les seuls collaborateurs qui ont manifesté un vrai intérêt face au septième art ont été l’éditeur d’*Orpheu*, António Ferro, et Almada Negreiros. En Espagne, pourtant, comme conclura en 1929 Pío Baroja dans la séance de présentation du film *Zalacaín el Aventurero* — adaptation de son roman homonyme par le directeur Francisco Camacho —, les écrivains ont très tôt très bien su ce qu’ils pensaient sur le cinéma, même quand ils l’appréciaient négativement: “Le monde littéraire et artistique peut être partagé, disait Baroja, en deux groupes: les amis du cinéma et les ennemis du cinéma; cinématophiles, d’une part; cinématophobes, de l’autre. Les cinématophiles espèrent du cinéma quelque chose pareille au Saint Avent; les cinématophobes augurent que les films nous conduiront au chaos, à l’abîme, à l’obscurité de la nuit” (Baroja, 1929: 136). Et, quoiqu’il avoue être, face à cette dichotomie, “un peu chauve-souris, demi-oiseau, demi-souris”, Baroja lui-même publie, cette année-là, le récit *El Poeta y la Princesa o El Cabaret de la Cotorra Verde*, en le qualifiant comme “nouvelle-film”. Du côté des cinématophiles, la Génération de 98 comptait déjà sur l’amour amateur de Valle-Inclán et, surtout, sur ce d’Azorín — qui a écrit un premier article sur le sujet en 1921 —, qui deviendrait un très important critique cinématographique, publiant, justement dans les années de 1927-28, quatre essais

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

remarquables — “El cine y el teatro”, “La situación teatral”, “Opiniones de Gaston Baty” et “El séptimo arte” —, où il développe sa pensée sur les relations entre le théâtre et le cinéma afin de défendre l’autonomie du cinéma face au théâtre et à la littérature; de l’autre côté, Miguel de Unamuno et Antonio Machado se tenaient fermes, juste en

défense du théâtre lui-même, s’engageant dans un débat infécond et déplacé dans ses assomptions esthétiques, qui a eu aussi sa tribune au Portugal (cf. Frias, 2003: *passim*): “Allí vemos claramente que la acción sin palabra, es decir, sin expresión de conciencia, es sólo movimiento, y que el movimiento no es, estéticamente nada”, s’enflammait Antonio Machado contre l’écran blanc (*apud* Buñuel, 1928 : 54), proclamant encore, par les lèvres de Juan de Mairena, que le cinéma était “invento de Satanás para aburrir al género humano”, et prédisant que “cuando haya en Europa dictadores con sentido común, se llenarán los presidios de cineastas” (Machado, 1971: 228-229). Dans les deux cas, la justification de Baroja dans la même séance de *Zalacaín* faisait sens: “peut-être je n’ai pas reçu l’amour à l’écran dans le temps et s’est passé avec le cinéma ce qui s’est passé avec le vélo et le football”. C’était, en fait, avant tout, un problème de génération d’origine strictement chronologique, ce que deviendra évident chez les deux générations de 27, dans ses périodiques, dans d’autres publications et aussi dans ses œuvres poétiques, dramatiques et narratives. Parce que ce *mouvement* qui, dans la condamnation de Machado, n’était “esthétiquement rien”, se convertira justement dans le “esthétiquement tout” qui, grâce à la vision lucide des générations suivantes, assurerait au cinéma sa place innovatrice et son autonomie esthétique dans le système des arts: car en fait le cinéma avait réalisé l’*image-mouvement* qu’Henri Bergson avait conçue dans son *Ma-*

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

*tière et Mémoire*, en 1896, et que Gilles Deleuze adopterait comme une des notions les plus fondamentales pour sa théorie de l’image cinématique. Ce point est très important dans le contexte présentiste, car la prémisse des éloges et des remarques faits par José Régio, et surtout par Casais Monteiro, à certains films se fonde précisément sur ce principe bergsonien, ce qui est très naturel parmi des écrivains qui avaient assumé une

formation bergsonienne. C’est exactement l’*image-mouvement* comme élément cinématique spécifique que le présentiste Mário Saa convoque lorsque, le 22 Décembre 1928, il publie son essai programmatique “Falta descobrir o Cinema” dans le seul numéro du périodique *Cinelândia*, où il proposait que le vrai cinéma à venir ne pourrait se baser “sur la photographie, qui est la fixation du moment”, mais “sur un autre principe qui soit la fixation du mouvement! [...] Donc, il faut qu’on dise: fixer l’infinité”. Selon Mário Saa, le cinéma de son époque était encore “faux”, car il n’avait pas encore réalisé “le phénomène de l’*image en mouvement*, mais celui de l’image mouvementée” (Saa, 1928). Dans le n° 45 de *presença*, en Juin 1935, Casais Monteiro critique très négativement la pellicule *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Leitão de Barros, le reprochant parce que “une fois encore l’objectif n’a fait que focaliser des tableaux, quand le cinéma a besoin de mouvement”, en précisant que le film “ avait beaucoup de très beaux tableaux, mais immobiles (le peintre surpassant le cinéaste), et qu’en était absent ce qui est essentiel à un film: unité de rythme, architecture d’images” (Monteiro, 1935 : 17-18). C’est précisément dû à un évident contraste face au cinéma portugais de cette époque, et prenant en considération le critère du *mouvement* comme valeur esthétique, que le début de Manoel de Oliveira comme directeur, avec *Douro, Faina Fluvial*, méritera de très

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

enflammés et enthousiasmés éloges de Régio, dans les pages de *presença*, et d’Adolfo Casais Monteiro et Rodrigues de Freitas (auteur du conte qui a été l’inspiration littéraire d’*Aniki-Bobó*) dans les pages de *Movimento*.

*Presença* et *La Gaceta Literaria* ont tous les deux joué un rôle précurseur et fondamental en ce qui concerne la divulgation et la légitimation du cinéma dans les milieux intellectuels et artistiques de leurs pays: d’une part, grâce à la publication permanente de textes critiques et théoriques consacrés à ce sujet; d’autre part, grâce à l’intégration, par les écrivains, du lexique et de l’atmosphère cinématographiques dans les textes d’autres genres. *presença*, par exemple, qui dans son premier numéro commençait, par le stylo du directeur José Régio, la rubrique “*Legendas Cinematográficas*”, avançait dans le deuxième numéro avec un essai par João Gaspar Simões, dédié à Pío Baroja, où le critique portugais observait la “conduite cinématographique de certains personnages de l’auteur de ‘*La caverna del humorismo*’” et définissait le cinéma comme “un art de surface, de geste” (Simões, 1927: 6). Entre 1927 et 1940, presque tous les collaborateurs de *presença* se sont occupés du nouvel art dans les innombrables publications périodiques cinéphiles de l’époque, malgré les différences qui les caractérisaient. Toutefois, malgré ce vertige présentiste, le rôle du cercle réuni autour de *La Gaceta Literaria* a été encore plus essentiel dans le panorama artistique espagnol de 27. D’abord, parce que la *Gaceta*, pendant ses insuffisantes années de vie, a compté sur la collaboration de penseurs comme Luis Buñuel, Jean Epstein, Salvador Dalí, Marcel L’Herbier, Guillermo de Torre, Marinetti, Vicente Huidobro, Jean Cassou, Eisenstein ou Pudovkine, ayant même consacré un numéro monographique au cinéma, l’Octobre 1928; puis, parce que ce fut

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

justement cette publication de nature littéraire la responsable de la fondation du premier Cinéclub espagnol — dirigé dès le premier moment par Luís Buñuel, en suivant les séances que le cinéaste avait organisées à la Residencia de los Estudiantes à Madrid —, dans lequel seraient exhibés, pendant ces années, films comme *L’Etoile de Mer* de Man Ray et Robert Desnos, *Sous les Toits de Paris* et *Entr’acte* de René Clair (un film tout à fait dada avec une liste d’acteurs de luxe: Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Erik Satie), *La Glace à Trois Faces* de Jean Epstein, *Un Chien Andalou* de Luis Buñuel,

l’onirique et débutant *La Fille de l’Eau* de Jean Renoir, *Ballet Mécanique* de Fernand Léger, *Das Cabinet des Dr. Caligari* de Robert Wiene, *Le Cuirassé Potemkine* et *La Ligne Générale*, de Sergei M. Eisenstein, *Tartufe*, de Murnau; *Tempête sur l’Asie* et *La Mère*, de Pudovkine; *Moana*, de Robert Flaherty; *Avarice*, de Stronheim; *La Chute de la Maison Usher*, de Epstein; *La Coquille et le Clergyman*, de Dulac, etc. Dû à des raisons historico-littéraires et esthétiques immanentes, donc, la *Gaceta* a eu une dimension d’avant-garde notable que *presença* n’a pas cherchée, et qui se manifesterait clairement dans le choix des films qui ont été exhibés au Cinéclub, aussi bien que dans les textes produits par les écrivains de la Génération autour de ces séances. D’entre elles, on doit d’abord en détacher la sixième — d’un total de 21 réalisées pendant trois saisons entre le 23 Décembre 1928 et le 9 Mai 1931 —, entièrement consacrée au cinéma comique.

Le 4 Mai 1929, au Cinéma Goya, le Cinéclub Espagnol portait à l’écran six courts-métrages comiques, précédées d’un texte introductoire de Luís Buñuel, qui habitait déjà à Paris: ce texte a été en fait sa dernière contribution pour *La Gaceta Literaria*. Dans le texte, Buñuel glorifiait le cinéma comique muet sur les grandes productions soviétiques

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

et germaniques, pointant les films comiques nord-américains comme “Los mejores poemas que ha hecho el cine”, et leur concédant le lieu de “nouvelle poésie”, pour conclure que ces films-là se présentaient comme le seul équivalent surréaliste au cinéma: “beaucoup plus surréalistes que ceux de Man Ray”, déclarait Buñuel (Buñuel, 1929: 57-58). Significativement, et quoique le métalangage surréaliste fut encore très lointain, dans les pages de *presença* — où les “Legendas Cinematográficas” avaient dédié son deuxième texte à Charlie Chaplin, et le quatrième à Buster Keaton —, José Régio attribuerait aussi aux comiques muets le rôle de poètes du cinéma, comme

d’ailleurs avait déjà fait Robert Desnos en 1924 et Salvador Dalí en 1927, en disant de Buster Keaton : “¡he aquí la poesía pura Paul Valéry!”. Régio dira que “Charlot dépasse le comique parce qu’il est un grand poète”, et il qualifiera Chaplin, quelques mois après, dans le célèbre essai “Literatura Livresca e Literatura Viva”, comme “maître de tous les poètes modernes” (Régio, 1927: 8; Régio, 1928). Chaplin et Keaton justifiaient, les deux, l’affirmation de António Lopes Ribeiro, selon laquelle “le cinéma était pour Régio poésie visible” (Ribeiro, 1970: 100). Dans le cas espagnol, cette intersection entre la poésie et le comique muet deviendrait encore plus structurante dans la sixième séance du Cinéclub où, pendant l’intervalle entre les deux parts de la projection, le poète Rafael Alberti – qui avait déjà annoncé, dans le dernier poème de *Cal y Canto*, en 1927, “Yo nació – respetadme! – com el cine” -, a récité trois des poèmes qui constitueraient son œuvre au titre calderonien *Yo Era un Tonto y Lo que He Visto Me ha Hecho Dos Tontos*, entièrement consacrée aux héros du comique muet nord-américain. Ce soir là, Alberti a divulgué les poèmes “Cita triste de Charlot”, exercice ecfraistique à partir de

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

*The Gold Rush*, de 1925; “Harold Lloyd, estudiante”, composition pareille inspirée en *The Freshman*, aussi de 1925; et, enfin, “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”, faisant allusion à la pellicule *Go West*, de la même année. Suivant la séance, au cours de 1929, Alberti publiera dans la *Gaceta*, dans les numéros 58 à 71, des poèmes à d’autres “angeles tontos” comme Ben Turpin, Laurel et Hardy, Charles R. Bowers, ou Adolphe Menjou. *Yo Era un Tonto y Lo que He Visto Me ha Hecho Dos Tontos* est un livre triste, “entre lyrique et comique”, qui adopte le registre auto-ironique et l’expression tragique-comique des personnages auquel il s’inspire, au moyen d’un discours poétique fixé, selon la suggestive expression de C. Brian Morris, sur une “retórica de la tontería” (*apud* Alberti, 1996: 32). Ce qui est vrai c’est que, dans la plupart des compositions, Alberti exécute cette rhétorique à travers une pratique de l’*ekphrasis* dans son acception la plus restrictive, selon la vieille tradition de “Ode on a Grecian Urn” de John Keats, car il donne voix à l’objet d’art lui-même, dans ce cas, le film, au moyen de ses personnages. C’est Charlot le sujet lyrique et parlant de “Cita triste de Charlot”, c’est Harold Lloyd celui de “Harold Lloyd, estudiante”, Buster Keaton celui de “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”, Harry Langdon celui de “Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña” et comme ça de suite: dans le plan des rapports inter-sémiotiques, donc, Alberti s’éloigne définitivement de toute tentation de conversion d’un *medium* dans autre *medium*, puisqu’il structure ses poèmes sur un formant que les corrélats cinématographiques n’ont pas, la voix des personnages. Cette séquence poématique d’Alberti est probablement l’exemple le plus emblématique de la cinéphilie vers le comique muet que

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

cette génération a ouvertement démontré — et qui compterait aussi avec les textes célèbres de Federico García Lorca, “El paseo de Buster Keaton” et “Muerte de la madre de Charlot” —, dont l’équivalent critique et théorique arriverait par la main toujours surprenante de Ramón Gómez de la Serna, qui en 1931, dans son livre *Ismos*, inclut un chapitre titré précisément “Charlotism”, avec toute la force que l’antonomase imprime au personnage cinématographique. Quoique, dans l’une de ses fameuses *greguerías*, Serna dénonce une certaine fatigue devant le cinéma comique - “Al ver cómo se repiten trucos y mentiras en la pantalla nos preguntamos. ¿Es que los cómicos de cine no van al cine?” (Serna, 1997) - “Charlotismo” est la légitimation esthétique, à travers la synecdoque, de ce cinéma, ainsi converti en mouvement doué d’existence historique. Dans

l’article, Serna détache dans la figure de Charlot son infantilisme immanent, sa figure de *clown* arlequinésque, en le qualifiant comme la “gloria del género bufonesco”, et rappelant que cette gloire consiste uniquement à rire devant les événements les plus tragiques, même devant la mort, ce qui fait de Charlot, vraiment, “el gran bufo trágico” (Serna, 1943: 255-266). L’appréciation de Serna – qui, en 1923, avait déjà publié son important récit *Cinelandia*, et dont la lucidité esthétique devant le cinéma est bien documentée dans la *greguería* “Al inventarse el cine las nubes paradas en las fotografías comenzaron a andar” - est complètement parentée à celle que, en même temps, les présentistes portugais exprimaient, puisque, incarné dans les deux caractères exemplaires de Charlot et Pamplinas, le comique muet offrait aux présentistes un *analogon* du décadentisme intimiste et ironique qu’ils appréciaient tellement dans l’œuvre poétique d’António Nobre, et aussi l’expression la plus parfaite du *facies* de Pierrot, ce *clown*

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

angoissé que Georges Rouault avait immortalisé dans son *Clown Tragique* et qui venait prendre la place du joyeux et iconoclaste Arlequin des modernistes de l’*Orpheu*. Une commutation qui deviendra flagrante dans le passage de *Arlequim e Columbina*, d’Almada, à *Três Máscaras* — Pierrot, Columbina e Mefistófeles — de Régio.

Mais le rôle décisif que Ramon Gomez de la Serna a joué en ce qui concerne les rapports entre les écrivains et le cinéma à la fin de la décennie de 20 était réservé à une performance mémorable, lors de la projection, dans la deuxième séance du Cinéclub Espagnol, du premier film sonore, *The Jazz Singer*, dirigé par Alan Crosland et interprété par Al Jolson. Quoique la pellicule n’ait pas été exhibée avec du son, dû à de raisons techniques relatives justement au “vitaphone” (qui a été remplacé par un orchestre), Serna a animé la séances du 26 Janvier 1929, dressé et maquillé de noir, pour lire

son texte “Jazzbandismo”, création d’un autre -ismo, dans une actuation dont il restent des documents photographiques. À cette époque-là, cet auteur d’avant-garde s’était déjà prononcé sur le cinéma sonore dans les pages de *La Gaceta Literaria*, dans un essai de 1928 avec le titre “La nueva épica”, où il diagnostiquait la peur que tout le monde manifestait de “faire face encore une fois à la parole, ce qui est”, il disait, “comme affronter de nouveau la conscience lorsque tous, fuyants, s’avaient dit dans une ambiance d’irresponsabilité” (Serna, 1928: 89). La très clairvoyante conscience esthétique de Serna lui faisait déjà annoncer que, avec le cinéma sonore, la parole situerait les personnages et le bruit, accompagnant le silence, et que “la main qui sonne la cloche de la porte ne devra se répéter si souvent parce que la cloche sonnera elle-même”. “La

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

littérature doit se réjouir”, raisonnait encore Serna, “les écrivains seront fortunés et feront constamment leurs voyages dans des trains de pellicule” (*idem*: 91, 93).

Au Portugal, ce passage du cinéma muet au cinéma sonore n’a pas été paisible, et les présentistes (y inclus Régio) n’ont pas échappé à la tendance de l’époque, marquée par une grande incompréhension face à l’avent du “phonofilm”. La parution du cinéma sonore représentait, selon les cinéastes et le publique de l’époque, une rupture avec l’universalité du septième art, au stade pré-babélien où il avait été conçu et pratiqué jusque là. Faire face et accepter la malédiction de Babel sur le cinéma signifiait assumer que, aussi bien que la poésie, le cinéma deviendrait une demande permanente du Paradis Perdu. Et c’est grâce à cette posture un peu radicale que les années 1929 et 1930 seront très prodigues en critiques féroces au début de la nouvelle ère cinématographique, ce qui d’ailleurs est très visible dans la *presença* en commentaires comme celui de Décembre 1929 où l’on “proteste contre la musique dans les cinémas. Parce que le

cinéma est un art indépendant et complet. Il a absorbé et il absorbera des influences d’autres arts, mais du point de vue cinématographique... Le cinéma a sa musique: celle qui naît du rythme de ses images. Personne ne peut inventer pour lui une autre plus vraie: plus profonde, plus réelle et plus belle. Donc si la musique n’était pas une infériorité, elle ne serait qu’une accumulation. Si elle était une interprétation elle serait une imposition: parce que la musique idéale n’est pas celle de mon voisin, parce que l’image musicale que j’ai reçu d’une quiconque scène peut être très différente de celle que mon voisin a reçue”. Ou bien en des articles comme celui de Régio “La querelle entre le cinéma silencieux et le cinéma sonore”, où le poète soutient de

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

nouveau “la pérenne vitalité du cinéma silencieux” en reconnaissant les vraies œuvres d’art, à savoir *Opinion Publique*, *La Mère*, *La Chimère de l’Or*, *La Passion de Jeanne d’Arc*, *Le Bureau du Docteur Caligari*, *Variétés*, *Le Cirque*, *La Foule* et *Le Vent*. “Des films complets en ce qui concerne son genre”, ajoute-t-il, “et que quiconque sonorisation ajoutée, n’aurait comme effet que le déformer, parce que dans ces films *le silence est un élément nécessaire*” (Régio, 1930: 15). Comme dans d’autres moments et à propos d’autres questions, ce sera Adolfo Casais Monteiro celui qui tout de suite et avec plus de lucidité parviendra à comprendre et à exprimer la spécificité du son dans le système cinématographique, surtout dans le texte “Apologie du cinéma que l’on voit et que l’on écoute”, publié dans le numéro 10 de la revue *Movimento*, où il démontre comment la leçon de Eisenstein avait été essentielle pour qu’il ait pu perspectiver l’objet cinématographique comme une structure dynamique. Ce qui est étonnant, c’est que l’auteur de *Europa* n’a pas seulement démontré très vite que “l’avent du son au cinéma, en ce qui concerne le son qui *naturellement* accompagnerait les images, ne représente pas l’essai

de la fusion de deux domaines différents, ne représente pas une tentative de *fusion des arts*, comme le siècle dernier l’a songé et essayé (...) mais rien qu’une meilleure adéquation du cinéma à ce qui y était implicite”, mais surtout que “le rôle du son au cinéma peut ne pas dépendre de l’image”, vu que “le son et l’image pourront être deux lignes mélodiques simultanées mais diverses. Exactement ce qui est le contrepoint en musique”. Casais divisait déjà les grandes possibilités offertes par l’alternance entre *le son dans le champ* et *le son hors de champ*, ce qu’il avait appris très probablement avec son idole Eisenstein, qui avait utilisé de façon contrapontistique le son, en jouant avec

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

da *divergence* et l’*opposition* entre image et son. C’est pour ça aussi que Régio, dans la même onde et dans une espèce d’acte de *mea culpa*, assumait dans le même numéro de *Movimento*, ce qui peut constituer une réponse à son propre texte dans *présence* : “Aujourd’hui je suis l’un de ceux qui pensent que le sonore a élargi le champ du cinéma extraordinairement. Je suis l’un de ceux qui croient que même les richesses de suggestion du silence appartiennent déjà au cinéma sonore”. Le long de la décennie de 30 pendant laquelle la *presença* s’est développée, il y a, en effet, un très grand changement dans le mode d’envisager le phonofilm, lequel Régio assumera explicitement parce qu’il ne pourrait pas avoir une autre attitude esthétique. En fait, l’incorporation structurale de la leçon de Eisenstein avait provoqué dès très tôt chez Casais Monteiro un discours sur le cinéma réglé à partir de l’axe du *montage*: on peut dire que, si d’un côté le cinéma expressionniste répondait aux angoisses de la sensibilité intelligente des présentistes, de l’autre le cinéma russe leur donnait ce dont leur intelligence sensible avait besoin, c’est-à-dire, un ensemble d’œuvres d’art conçues à partir d’une intentionnalité dialectique, une contraposition systématisée par Deleuze

quelques années plus tard, en opposant la *composition dialectique* du cinéma russe à la *composition intensive* du cinéma allemand. À travers la théorie cinématique du créateur de *La Ligne Générale*, film mentionné en 1930 dans *presença* comme “l’une des meilleures réalisations du cinéma” et de celui de *La Mère*, un film très cité dans toute la revue, les présentistes trouvaient la clé de la spécificité immanente du cinéma et donc de l’autonomie de la réalité cinématographique. Dans ce champ spécifique, Régio e Casais se rangeaient clairement sur la même ligne d’autres penseurs comme Louis Delluc,

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Bella Balazs ou Germaine Dulac, qui ont reconnu le montage comme l’essence même du septième art. Adolfo Casais Monteiro a assimilé avec une rigueur et une acuité que l’on doit relever tout le métalangage qui a informé et enformé le cinéma russe à l’époque, comme on peut voir dans ce bref passage de l’article “Cinema, Mundo do Instante”, publié au n° 3 de *Movimento* à propos du film d’Eisenstein *Roman Sentimental*, de 1930 :

Le cinéma est fondamentalement *mouvement* et *rythme* (...) Le montage de ce film est tellement riche de rythmes, d’*unité de mouvement* (...) Donc, ce que le cinéma a apporté spécifiquement de neuf: la possibilité de mettre devant nos yeux des images différentes presque simultanément ou simultanément, de nous donner dans de courtes séries d’images des synthèses *révélatrices*, de nous faire parcourir pendant de brefs instants un monde d’*images divergentes*, de pouvoir nous révéler dans un *premier plan*, dans un seul détail d’expression ce qui dans un roman constitue de longues pages à analyser, en ayant pour cela à sa disposition la *superposition*, le *contrepoint*, la *déformation*, la *mobilité infinie de la caméra* (...).

À la fin de l’article il concluait en style lapidaire: “C’est quand nous voyons dans un film cette *science du choix*, qui fait partie de la *science du montage*, que nous nous sentons devant le vrai cinéma”. Ce qui est significatif, à notre avis, c’est que c’est

précisément dans cet essai que Casais Monteiro soutient avec le plus de véhémence l’autonomie nécessaire et urgente du cinéma face aux autres arts, fondé sur le critère du *mouvement*, soit de l’image, soit de la caméra, en révélant un penchant très lucide dans le sens de comprendre que le montage et les mouvements de la caméra constituent la spécificité et la possibilité d’exceller qu’a un film en tant qu’*image-mouvement*.<sup>1</sup>

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Cependant ça s’est passé diversement en ce qui concerne les écrivains espagnols de 27, selon lesquels le cinéma avait dépassé le théâtre à cause du mouvement de la caméra et pas du montage, en particulier le grand plan, en suivant la leçon de son ami et collaborateur de la *Gaceta*, Jean Epstein. En 1921, Jean Epstein faisait paraître *Bonjour Cinéma!*, un livre pionnier, où il accordait au grand plan le statut d’âme du cinéma, proclamant, dans une formule mémorable: “à partir de maintenant, la Tragédie est anatomique”. Et il poursuivait:

Des prodromes peauciers ruissellent sous l’épiderme. Les ombres se déplacent, tremblent, hésitent. Quelque chose se décide. Un vent d’émotion souligne la bouche de nuages. L’orographie du visage vacille. Secousses sismiques. Des rides capillaires cherchent où cliver la faille. Une vague les emporte. Crescendo. Un muscle piaffe. La lèvre est arrosée de tics comme un rideau de théâtre. Tout est mouvement, déséquilibre, crise. Déclat. La bouche cède comme une déhiscence de fruit mûr. Une commissure latéralement effile au bistouri l’orgue du sourire.

Le gros plan est l’âme du cinéma. (Epstein, 1921: 93-94)

En 1928, Salvador Dalí publiait dans la *Gaceta* l’article “Films anti-artísticos” où il établissait l’inévitable confrontation entre le théâtre et le cinéma, fondé sur “la miraculeuse forme d’expression” du cinéma (“le miracle du cinéma consiste uniquement à l’emploi de sa miraculeuse forme d’expression”): les personnages au théâtre, disait-il,

“n’ont pas d’ongles, ne de poil dans les bras, ni des rides sur les doigts de la main” (Dalí, 1928: 74), réflexion d’ailleurs très semblable à celle de Cláudio Torre dans la même année, dans la même revue, dans une note sur Buñuel: “La main qui se contracte sur la table est une découverte surprenante, insoupçonnée, pour les yeux. On ne l’avait jamais vu jusqu’à la parution du grand plan (...) Parce que le cinéma est, avant tout, ça:

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

une nouvelle vision, un monde plus vivant, des réalités (...) Son signifié ne vaut pas autant que sa propre vie, photogénique” (Torre, 1928: 121). *Photogénie*, un concept très cher aussi à Guillermo de Torre, est aussi, en effet, un terme emprunté directement à Epstein, dont l’influence dans le discours cinéphile de cette génération devient ainsi remarquable, en déplaçant l’intérêt de l’image-mouvement produite par le travail de montage, en suivant la tradition soviétique chère aux poètes de *presença*, pour le concentrer sur l’image-mouvement produite par par le mouvement de la caméra:

#### FOTOGENIA

(a Jean Epstein)

Rostros  
Muecas  
Visajes  
Acordes faciales  
de la emoción iluminada  
Gestos dardeantes  
Rostros tendidos como arcos tensionales  
clavan la flecha fotogénica  
en la pantalla cinemática

En el taller ante los focos voltaicos  
los músculos se distienden  
con avidez expresional  
Los cuerpos sufren corrientes de alta frecuencia  
El arqueamiento ciliar de los ojos  
pespuntea las emociones  
Todo el cuerpo posee aletas  
y nada meridianamente en el estanque de luz  
Los cineactores son dinamómetros emocionales  
Gira el conmutador de los nervios  
El logaritmo de la movilidad  
en el relieve táctil del primer plano

Oh elocuencia plástica de Hayakawa!  
Claridades  
Dinamismos  
Fotogenia

Un corte transversal de la vida  
Las calles contorsionadas  
Figuras que saltan entre la red multiplicada  
Juego de imágenes en los espejos verticales  
Rostros crispados de los transeuntes  
al compás de los timbres y klaxons  
Todos los elementos flotantes de la realidad

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”,  
in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

adquieren categoría plástica  
Los gestos cotidianos  
se valorizan y realzan  
Vida subterránea del detalle  
ante el objetivo standard

Una estación trepidante vaivenes sincopados  
Un puerto balcón a lontananzas  
Hangars nidos de hélices  
Las calles revolotean  
entre las gentes embriagadas  
En el kilómetro 247 la serpe

**Peligro de muerte**

**Aminorad la velocidad**

Las carreteras saltan los obstáculos  
El tiralíneas de la avenida subraya la ciudad  
Los mecánicos domadores  
sacan chispas con el látigo de la electricidad  
sobre la piel de los inductores  
Luchas boxeo de las esquinas  
Actuación del lirismo muscular

Trayectorias insondables  
La Vida  
recorta sus perfiles fotogénicos  
Biología psíquica ante el acelerador  
Vida de la hiperrealidad sensibilizada  
que descubre el rayo del Cinema  
y perfora una nueva dimensión plástica  
Fragante pintura animada

Film puro sin anécdota  
Los continentes desnudan su piel  
Profundidad  
Armonía fotogénica  
El drama vibra en la celulosa  
Y la imantación retiniana  
volatiliza las sugerencias cinéticas  
Los seres desgajan sus rostros  
y las cosas proyectan su alma  
Imágenes  
Claridades  
Fotogenia (Torre, 1923: 42-44)

C’est justement ce lien entre le *grand plan* et la *photogénie* que Luís Buñuel, qui a travaillé avec Epstein, mettra à l’évidence dans les pages de la *Gaceta Literaria*, dans l’article “Del plan fotogenico”, et concrétisera, évidemment, en 1928 dans la création conjointe avec Salvador Dalí *Un Chien Andalou*, le vrai manifeste filmique du surréa-

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

lisme. Donc, on ne doit pas s’étonner que Federico García Lorca ait dédié les poèmes “Ribereñas”, “A Irene García”, “Al oído de una muchacha”, “Las gentes iban”, “Canción del mariquita”, de *Canciones y Suite*, 1921-1924, “a la cabeza de Luis Buñuel en grand plain” (sic). Et à la fin c’est bien Buñuel, Dalí et Lorca. Au contraire de ce qui se passait alors au Portugal, où les timides expressions surréalistes détectables dans la Littérature et dans les Arts étaient limités à quelques vers de Edmundo de Bettencourt et à quelques dessins de Julio, en Espagne le surréalisme français était entré à temps dans la littérature, dans la peinture, dans le cinéma, ce qui, dans ce cas, a une signification spéciale si l’on pense que, dès le premier moment, l’art cinématographique a été toujours associée à un univers onirique – “le cinéma crée une vie surréelle” avait déclaré Apollinaire déjà en 1909. En 1929, la projection de *Un Chien Andalou* de Buñuel et Dalí au Cinéclub Espagnol (séances 8 et 14) était sans doute la meilleure constatation de cette vie surréelle. Lorca, lui, a voulu être le “chien andalou” lui-même.

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

## Bibliographie

Alberti, Rafael (1996), *Sobre los Ángeles / Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, Cátedra.

Baroja, Pio (1929), “En torno a *Zalacain el Aventurero*”, *La Gaceta Literaria*, 53, in Aavv, *En Pos del Cinema*, ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, Anagrama, 1974.

Buñuel, Luís (1928), “Nuestros poetas y el cine”, *La Gaceta Literaria*, 43, in Aavv, *En Pos del Cinema*, ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, Anagrama, 1974.

Buñuel, Luís (1929), “La proxima sesion: lo comico en el cinema”, *La Gaceta Literaria*, 56, in Aavv, *En Pos del Cinema*, ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, Anagrama, 1974.

Campos, Álvaro de (1980), *Poesias*, Lisboa, Ática.

Dalí, Salvador (1928), “Films anti-artísticos”, *La Gaceta Literaria*, 29, in Aavv, *En Pos del Cinema*, ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, Anagrama, 1974.

Epstein, Jean (1921), *Bonjour Cinéma!*, Paris, Editions de la Sirene.

Ferreira, José Gomes (1930), “Charlie Chaplin foi destronado por Eisenstein, o verdadeiro génio do cinema”, *Imagem*, Lisboa.

Frias, Joana Matos (2003), “Cine presença”, *Leituras*, 12-13, nº esp. “Presenças de presença”, Lisboa.

Gubern, Román (1999), *Proyector de Luna: La Generación del 27 y el Cine*, Barcelona, Anagrama.

Machado, Antonio (1971), *Juan de Mairena: Sentencias, Donaires, Apuntos y Recuerdos de un Profesor Apócrifo 1936*, Madrid, Castalia.

Monteiro, Adolfo Casais (1933), “Cinema, Mundo do Instante”, *Movimento*, 3, Porto.

Monteiro, Adolfo Casais (1934), “Apologia do Cinema que se Vê e Ouve”, *Movimento*, 10, Porto.

Monteiro, Adolfo Casais (1935), “As Pupilas do Senhor Reitor”, *presença*, 45, Coimbra.

Pessoa, Fernando (1999), *Correspondência 1923-1935*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

Régio, José (1927), “Legendas Cinematográficas III — Buster Keaton”, *presença*, 4, Coimbra.

Régio, José (1928), “Literatura Livresca e Literatura Viva”, *presença*, 9, Coimbra.

Régio, José (1930), “A Querela entre o Cinema Silencioso e o Cinema Sonoro”, *presença*, 29, Coimbra.

Régio, José (1934), “Contra-reclamo da mediocridade”, *Movimento*, 10, Porto.

Ribeiro, António Lopes (1970), “José Régio e o Cinema”, in *In Memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora.

Saa, Mário (1928), “Falta descobrir o Cinema”, *Cinelândia*, Porto.

Serna, Ramón Gomez de la (1928), “La nueva epica”, *La Gaceta Literaria*, 44, in Aavv, *En Pos del Cinema*, ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, Anagrama, 1974.

Serna, Ramón Gomez de la (1943), *Ismos*, Buenos Aires, Poseidon.

Serna, Ramón Gomez de la (1997), *Greguerías*, Madrid, Cátedra.

Simões, João Gaspar (1927), “Contemporâneos Espanhóis — Pío Baroja / II — Imutabilidade do Conceito de Novela”, *presença*, 2, Coimbra.

Soares, Bernardo (1998), *O Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Torre, Cláudio de la (1928), “El Tranvia al Ralenti (Camino para Luis Buñuel)”, *La Gaceta Literaria*, 34, in Aavv, *En Pos del Cinema*, ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, Anagrama, 1974.

Torre, Guillermo de (1923), *Hélices*, in Aavv, *Viento de Cine: El Cine en la Poesía Española de Expresión Castellana (1900-1999)*, ed. José María Conget, Madrid, Hiparión, 2002.

Joana Matos Frias (2010), “L’Anxiété du Regard: Cinéphilie et Cinéphobie chez les Générations de 27”, in <http://web2.letras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

## Note

---

<sup>1</sup> Le 20 juin 1930, José Gomes Ferreira, publierait un article dans la revue *Imagem* titré “Charlie Chaplin a été détrôné par Eisenstein, le vrai génie du cinéma”, où il soutenait passionnément qu’avant Eisenstein le cinéma était le chaos, et que le réalisateur russe avait éloigné le cinéma du théâtre une fois pour toutes. Selon Gomes Ferreira, le détrônement de Chaplin par Eisenstein avait passé en rigueur par cette question, vu que, pour l’auteur de *Tramway*, le cinéma de Chaplin malgré tout montrait encore des dettes très nettes aux mécanismes de représentation et à la scénographie théâtraux, ce que le défaut de la création d’une *image-mouvement* gène montrait à l’évidence; au départ ça compromettait la libération du cinéma. Le 24 octobre 1930, toujours dans *Imagem* et sous un pseudonyme, le même José Gomes Ferreira écrira à propos de *La Ligne Générale*, en définissant ce film comme le “plus grand poème du cinéma et proclamait que “le cinéma silencieux est mort dans toute sa beauté”. Eisenstein représentait donc la résolution supérative de deux querelles: entre le cinéma et le théâtre, d’un côté, et d’autre entre le cinéma muet et le cinéma sonore.