

**André Malraux : «Esquisse d'une psychologie du cinéma», (extraits),
Cinématographe, février 1977, n° 24, p. 31-33.**

Quoique Malraux présente ce texte comme «des réflexions nées de l'expérience... acquise en tournant les morceaux de *L'Espoir*», rien n'est plus éloigné de notes de tournage que cette esquisse. Il s'agit en fait d'interrogation sur le cinéma et d'une méditation sur ses valeurs intellectuelles ou morales.

Pour Malraux le progrès est un mythe vulgaire et, comme il est profondément influencé par la perspective historique déformante du Musée, il refuse d'admettre quelque «amélioration» - saut de Giotto à la technique à l'huile des Flamands puis à la perspective Renaissance – ce qu'un théoricien de la peinture comme Vasari, par exemple, trouvait exaltant. D'emblée, Malraux suggère au cinéma de hâter une évolution que la peinture a mis vingt siècles à parcourir : se libérer de la tyrannie du sujet, s'évader des problèmes de perfectionnement technique, enfin exprimer avant tout ce qui est son «essence». Outre ce dédain aristocratique de la technique, Malraux exprime bien l'inquiétude que «l'amélioration» du cinéma parlant a occasionné : «On se rendit si peu compte, au début, que le son était un domaine d'expression, que le cinéma parlant sembla ramener à ses débuts le cinéma tout court...»

Le film ne serait-il qu'une plate photographie du réel ? Mais ce soupçon est sans objet. Malraux comprend vite que le découpage et le montage exigent du créateur des choix drastiques qui ne sont pas différents par nature de ceux que l'Art impose : faiblesse volontaire de moyens qui rend encore plus éclatante la richesse des possibilités d'expression. Et la mise en scène d'*Espoir*, sobre et épique, se refuse même, dans son austérité de chant funèbre, tout le foisonnement romanesque du livre d'où sont tirés ces instantanés de la guerre civile.

«Le cinéma s'adresse aux masses, et les masses aiment le mythe, en bien et en mal». Même vilipendé ou déchu, le cinéma reste un art puisqu'il retrouve le mythe, «domaine où l'art n'est jamais absent». Il s'agit ici d'insuffler aux plus vieux thèmes un sang, un esprit nouveau. «Le mythe commence à Fantômas, mais il finit au Christ».

Nous sommes dans la sphère même que Malraux a magnifié sans cesse : Mort, Renaissance, Métamorphose. Le cinéma doit nourrir cette boulimie mystagogique de Malraux. Il attend du *Potemkine*, de Charlot, de Marlène Dietrich, la même fonction que celle qu'il a attribuée à la révolution chinoise, la sculpture Maya, la Résistance, et plus tard au général de Gaulle.

Gilles Roignant

Du texte non réédité de Malraux (Editions Gallimard), nous publions ici les chapitres 2 à 6.

Au milieu du XIX^e siècle, alors que naît la photographie, la peinture occidentale commence à dédaigner deux domaines qui jusque-là lui avaient appartenu : la représentation des sentiments et la fiction. Elle redevient plastique pure, et redécouvre l'art des deux dimensions.

La «concurrence à l'état civil» s'exerce par la photo. Mais pour représenter la vie, la photo, qui passe en trente ans d'un primitivisme immobile à un baroque frénétique, ne fait que retrouver l'un après l'autre les anciens problèmes de la peinture. Elle s'arrête où s'arrête celle-ci. Et d'autant plus paralysée qu'elle ne dispose pas de la fiction; elle fixe le saut d'une danseuse, elle ne fait pas entrer les Croisés à Jérusalem. Or, depuis le visage des Saints jusqu'aux reconstitutions historiques, la volonté de représentation des hommes s'est toujours appliquée autant à ce qu'ils n'avaient jamais vu qu'à ce qu'ils connaissaient.

L'effort poursuivi pendant quatre siècles pour capturer le mouvement s'arrêtait donc au même point en photo qu'en peinture; et le cinéma, bien qu'il permît de photographier le mouvement, ne faisait que substituer une gesticulation mobile à une

gesticulation immobile. Pour que se continuât le grand effort de représentation enlisé dans le baroque, il fallait arriver à l'indépendance de la caméra par rapport à la scène représentée. Le problème n'était pas dans le mouvement d'un personnage à l'intérieur d'une image, mais dans la succession des plans. Il ne devait pas être résolu techniquement par une transformation de l'appareil, mais artistiquement, par l'invention du découpage.

Tant que le cinéma n'était que le moyen de reproduction de personnages en mouvement, il n'était pas plus un art que la phonographie ou la photographie de reproduction. Dans un espace circonscrit, généralement une scène de théâtre véritable ou imaginaire, des acteurs évoluaient, représentaient une pièce ou une farce que l'appareil se bornait à enregistrer. La naissance du cinéma en tant que moyen d'expression (et non de reproduction) date de la destruction de cet *espace circonscrit*; de l'époque où le découpeur imagina la division de son récit en plans, envisagea, au lieu de photographier une pièce de théâtre, d'enregistrer une succession d'instant, d'approcher son appareil (donc de faire grandir les personnages dans l'écran quand c'était nécessaire), de le reculer; surtout de substituer au plateau d'un théâtre le «champ», l'espace qui sera limité par l'écran – le champ où l'acteur entre, d'où il sort, et que le metteur en scène *choisit*, au lieu d'en être prisonnier. Le moyen de reproduction du cinéma était la photo qui bougeait, mais son moyen d'expression, c'est la succession des plans.

La légende veut que Griffith ait été si ému par la beauté d'une actrice en train de tourner un de ses films, qu'il ait fait tourner à nouveau, de tout près, l'instant qui venait de le bouleverser, et que tentant de l'intercaler en son lieu, et y parvenant, il ait inventé le gros plan. L'anecdote montre bien en quel sens s'exerçait le talent d'un des grands metteurs en scène de cinéma primitif, comment il cherchait moins à agir sur l'acteur (en modifiant son jeu par exemple) qu'à modifier la relation de celui-ci avec le spectateur (en augmentant la dimension de son visage). Et elle contraint à prendre conscience de ceci : des dizaines d'années après que les photographes les plus médiocres, abandonnant l'habitude de photographier leurs modèles «en pied», eurent pris celle de les

photographier à mi-corps, ou d'en isoler le visage, oser couper un personnage à mi-corps au cinéma transforma celui-ci. Parce que, quand l'appareil et le champ étaient fixes, tourner deux personnages à mi-corps eût contraint à tourner ainsi tout le film. Jusqu'à l'instant où, précisément, on découvrit plans et découpage.

C'est donc de la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance de l'opérateur et du metteur en scène à l'égard de la scène même, que naquit la possibilité d'expression du cinéma – que le cinéma naquit en tant qu'art. A partir de là, il *put* chercher la succession d'images significatives, suppléer par ce choix à son mutisme.

Le cinéma parlant devait modifier les données de ce problème. Non pas, comme on l'a dit, en «perfectionnant» le cinéma muet. Le parlant n'est pas plus un perfectionnement du muet que l'ascenseur n'est un perfectionnement du gratte-ciel. Le gratte-ciel est né de la découverte du béton armé et de celle de l'ascenseur; le cinéma moderne est né, non pas de la possibilité de faire entendre des paroles lorsque parlaient les personnages du muet, mais des possibilités d'*expression* conjuguées de l'image et du son. Tant que celui-ci ne fut qu'une phonographie, il resta aussi dérisoire que le fut le film muet tant qu'il demeura une photographie. Il devint un art quand les metteurs en scène comprirent que le grand-père du son des films parlants n'était pas le disque, mais la composition radiophonique.

Lorsque des artistes reconstituaient pour la radio la séance du 9 Thermidor, il s'agissait d'abord pour eux de faire jouer une œuvre nouvelle, dont le texte était commandé par les moyens de reproduction auxquels il était destiné. Il ne s'agissait pas de choisir des acteurs pour dire les phrases du *Moniteur*; mais, d'abord, de tirer de la «sténographie» du *Moniteur* certains instants de la séance célèbre, d'en faire un montage. La sténographie de la séance de Thermidor qui nous est parvenue est inécoutable, comme toute sténographie, par sa longueur.

Nous sommes tentés de croire que ce choix est donné une fois pour toutes; qu'il existe, de la nuit où tomba Robespierre, des instants privilégiés que tout art mettra en œuvre. Il semble, à première vue, que certaines parties déterminées de tout chaos, de toute vie, soient la matière première de tout art; et que d'autres parties soient à jamais

informes, et mortes par là. Confusion entre le mot historique et l'instant suggestif, significatif, proprement «artistique». Certes, il existe de tout chaos des instants privilégiés, mais ils sont déterminés précisément par chacun des arts qui doivent exprimer ce chaos. A l'instant où Robespierre ne peut plus se faire entendre, l'accent décisif pour la radio est peut-être sa voix qui sombre; mais, pour le cinéma, c'est peut-être la distraction d'un des gardes, tout occupé en cette seconde même à flanquer des gosses dehors ou à chercher son briquet...

Au XX^e siècle, pour la première fois, se sont créés des arts inséparables d'un moyen mécanique d'expression; non seulement susceptibles de reproduction, mais expressément destinés à la reproduction. Déjà les plus beaux dessins peuvent être reproduits avec une perfection de faussaires; sans doute en sera-t-il de même des tableaux bien avant la fin du siècle. Mais ni dessins ni tableaux n'ont été faits *pour* être reproduits. Ils sont en eux-mêmes leur propre fin¹. L'infime instant qui permet de tourner un plan de cinéma, avec ses acteurs vivants, est fait *pour* la photographie qui en sera prise, et pour cela seulement, de même qu'une pièce radiophonique n'est faite que pour être enregistrée sur un disque, puis transmise au micro.

Mais la puissance d'expression des sons enregistrés, assez faible tant que seuls la transmettaient le disque et la radio, devint très grande quand elle trouva dans l'image son contre-point. L'invention du relief ne sera, elle, qu'un perfectionnement; mais le cinéma sonore est au cinéma muet ce que la peinture est au dessin.

On se rendit si peu compte, au début, que le son était un domaine d'expression que le cinéma parlant sembla ramener à ses débuts le cinéma tout court. Comme les premiers metteurs en scène cherchaient à photographier les images du théâtre, de même le parlant n'eut rien de plus pressé que de photographier des pièces : le dialogue était assuré, le métrage convenable, le résultant navrant.

Le théâtre, dans les pays où il était resté puissamment vivant, – Russie, Allemagne, Etats-Unis, – appelait le cinéma depuis vingt ans, qu'il le sût ou non. Les

¹ Voir à ce sujet le remarquable travail de M. Walter Benjamin.

grands metteurs en scène s'étaient efforcés de contraindre une pièce à devenir plus qu'une suite de conversations. Une pièce, ce sont des gens qui parlent; tout le génie de Meyerhold tendait à suggérer un monde autour de leurs discours. Discours autour desquels le film parlant permettait de mettre la rue véritable et le décor fantastique, le ciel et la mer aussi bien que l'ombre de Nosferatu.

Que le théâtre ne puisse exprimer les sentiments par d'autres moyens que la parole et le geste, fait de lui, en face de la menace du film parlant, un art presque aussi amputé que le cinéma muet. Un acteur de théâtre, c'est une petite tête dans une grande salle; un acteur de cinéma, une grande tête dans une petite salle. Avantage infini : tels instants que le théâtre ne put jamais exprimer que par le silence, l'écran muet les avait déjà emplis de l'infinie diversité du visage humain.

Et la dimension des personnages sur l'écran permettait à l'acteur d'échapper à l'inévitable gesticulation, à tout ce que le jeu du théâtre, pour être perçu, doit conserver de symbolique. Comparée à un bon film muet, c'était la pièce de théâtre qui avait l'air d'une pantomime. Et, grâce au micro, la voix rapide ou chuchotée du cinéma devenait plus vraie que celle des meilleurs acteurs dans une grande salle.

Le problème principal de l'auteur d'un film parlant est de savoir *quand* ses personnages doivent parler. Au théâtre, ne l'oublions pas, on parle toujours.

Sauf pendant les entr'actes. L'entracte est un des grands avantages du théâtre. Des choses se passent pendant que le rideau est tombé. L'auteur dramatique les fera connaître par allusion. Pour se délivrer des instants morts, le roman a la page blanche qui sépare les parties, le théâtre l'entracte; le cinéma n'a pas grand-chose.

Un professionnel répondra qu'il dispose de la division en séquences; que chaque séquence se termine par un fondu, et que le fondu suggère au spectateur le passage du temps. C'est vrai, mais d'une façon toute relative; il suggère le passage d'un temps dans lequel il ne s'est guère produit d'actes imprévisibles. Au contraire du temps de l'entracte, qui *peut* être un temps meublé, celui du fondu permet mal l'allusion à ce qui l'a rempli, si ce qui l'a rempli implique la modification des personnages.

Par contre, alors que le drame ne peut en aucun cas reculer dans le temps, passer de l'homme mûr à l'adolescent, le cinéma y parvient. Malaisément d'ailleurs.

La séquence est l'équivalent du chapitre. Le cinéma n'a pas cette division plus large qu'expriment les parties dans le roman et les actes dans le théâtre. Le muet connaissait les parties, le parlant ne les connaît plus, et les découpeurs rencontrent là un permanent obstacle; car le parlant ne veut pas de vides et met la continuité du récit au premier plan de ses moyens d'action.

Parce qu'il est devenu récit; et que son véritable rival n'est plus le théâtre, mais le roman.

Le cinéma peut raconter une histoire, et là est sa puissance. Lui, et le roman; et, lorsque le parlant fut inventé, le muet avait beaucoup pris au roman.

On peut analyser la mise en scène d'un grand romancier. Que son objet soit le récit de faits, la peinture ou l'analyse de caractères, voire une interrogation sur le sens de la vie; que son talent tende à une prolifération, comme celui de Proust, ou à une cristallisation, comme celui de Hemingway, il est amené à raconter, – c'est-à-dire à résumer, et à mettre en scène, – c'est-à-dire à rendre présent. J'appelle mise en scène d'un romancier le choix instinctif ou prémédité des instants auxquels il s'attache et des moyens qu'il emploie pour leur donner une importance particulière.

Chez presque tous, la marque immédiate de la mise en scène, c'est le passage du récit au dialogue.

Le dialogue dans le roman sert d'abord à exposer.

C'est le procédé anglais de la fin du XIX^e siècle, celui de Henry James et de Conrad. Il tend à supprimer l'absurdité du romancier omniscient et remplace cette convention par une autre. Le cinéma essaye de se servir le moins possible de ce dialogue-là, comme le roman moderne, d'ailleurs.

Ensuite, à caractériser les personnages. Stendhal pensait beaucoup plus à caractériser Julien Sorel par ses actes que par le ton de sa voix; mais le problème du ton passe avec le XX^e siècle au premier plan du roman. Il est devenu un des moyens

d'expression du caractère, un des moyens de l'existence même du personnage. Proust, qui voyait peu ses personnages, les fait parler avec un art d'aveugle, qui donne l'impression que nombre de ses scènes, bien lues, seraient plus aiguës à la radio, où l'acteur est invisible, qu'au théâtre. Mais le cinéma, comme le théâtre, attache moins d'importance que le roman au dialogue de ton, parce que *l'acteur* suffit à donner au personnage une existence physique et même une part de personnalité.

Enfin, le dialogue essentiel : celui de la «scène».

Celui-là n'est pas généralisable. Il est ce que fait de lui chaque grand artiste : suggestif, dramatique, elliptique, isolé soudain de tout au monde comme chez Dostoïevski, ou lié à tout l'univers comme chez Tolstoï. Mais chez chacun il est le grand moyen d'action sur le lecteur, la possibilité de rendre une scène *présente* – la troisième dimension.

Et c'est sur ce dialogue – dont le film vient de découvrir la nature et l'efficacité – que le cinéma fonde maintenant une partie de sa force. Dans les derniers films², le metteur en scène *passé au dialogue*, après de longues parties de muet exactement comme un romancier passe au dialogue après de longues parties de récit.

Le romancier dispose d'un autre grand moyen d'expression : c'est de lier un moment décisif de son personnage à l'atmosphère ou au cosmos qui l'entoure. Conrad l'emploie presque systématiquement et Tolstoï en a tiré l'une des plus belles scènes romanesques du monde, la nuit du prince André blessé qui contemple les nuages après Austerlitz. Le cinéma russe l'employait avec force à sa grande époque.

Le roman semble pourtant conserver sur le film un avantage : la possibilité de passer à *l'intérieur* des personnages. Mais, d'une part, le roman moderne semble de moins en moins analyser ses personnages dans leurs instants de crise; d'autre part, une psychologie dramatique – celle de Shakespeare, et, dans une bonne mesure, de Dostoïevski – où les secrets sont suggérés soit par les actes, soit par les demi-aveux (Smerdiakow, Stavroguine) n'est peut être ni moins puissante artistiquement, ni moins

² *La Chevauchée Fantastique*, de John Ford, en est un exemple particulièrement clair.

*André Malraux : «Esquisse d'une psychologie du cinéma», (extraits),
Cinématographe, février 1977, n° 24, p. 31-33.*

révélatrice que l'analyse. Enfin, la part de mystère de tout personnage non élucidé, si elle est exprimée, comme elle peut l'être à l'écran, par le mystère du visage humain, concourt peut-être à donner à une œuvre ce son de question posée à Dieu sur la vie, d'où quelques rêveries invincibles – les grandes nouvelles de Tolstoï par exemple – tirent leur grandeur.