



# André Malraux

## Écrits sur l'art

I

(Œuvres complètes, IV)

VOLUME PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION  
DE JEAN-YVES TADIÉ,  
AVEC LA COLLABORATION  
D'ADRIEN GOETZ, CHRISTIANE MOATTI  
ET FRANÇOIS DE SAINT-CHERON

BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE

*nrf*



ANDRÉ MALRAUX

*Écrits sur l'art*

I

(Œuvres complètes, IV)

VOLUME PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION  
DE JEAN-YVES TADIÉ,  
AVEC LA COLLABORATION D'ADRIEN GOETZ,  
CHRISTIANE MOATTI ET FRANÇOIS DE SAINT-CHERON

*nrf*

GALLIMARD

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous les pays.*

© Éditions Gallimard, 2004, pour l'ensemble de l'appareil critique.  
*Les mentions particulières de copyright figurent  
au verso des pages de faux titre.*

*Pour les illustrations, voir p. 1585.*

ESQUISSE  
D'UNE PSYCHOLOGIE  
DU CINÉMA



Même le titre *Esquisse* est bien ambitieux pour des *Notes*, écrites il y a sept ans. Depuis, nombre d'études ont été consacrées au cinéma<sup>1</sup>. Mais, ces réflexions nées de l'expérience que j'avais acquise en tournant les morceaux de *L'Espoir*<sup>2</sup> dont nous avons tenté de faire un film, ne seront sans doute pas réunies à d'autres essais. Des bibliophiles ont désiré les posséder. C'est à leur intention qu'a été établie cette édition qui ne sera pas réimprimée.



## I

Si Giotto, et même Clouet, avaient voyagé en Asie, la peinture leur y eût semblé quasi familière<sup>a</sup>. Un dialogue se fût établi sans peine entre eux et les peintres persans ou chinois : pour *représenter les choses*, ils se posaient les mêmes problèmes.

Que Rubens ou Delacroix eussent fait le même voyage, la peinture rencontrée leur eût semblé archaïque ; et la leur eût été entièrement étrangère aux peintres d'Asie : leurs systèmes de représentation n'étaient plus les mêmes. Chinois et Persans ignoraient et dédaignaient profondeur, perspective, éclairage, expression. L'Europe et l'Asie avaient cessé de concevoir de la même façon la *fonction* de la peinture. Dès la Renaissance, il y eut entre l'art de l'Occident et tous les autres, passés et contemporains, une différence fondamentale : les recherches de la peinture occidentale tendaient à créer un monde à trois dimensions.

Dans le monde pictural, qui<sup>b</sup> n'avait guère connu que des représentations plus ou moins subtilement symboliques, le christianisme avait introduit la *représentation dramatique*, inconnue avant lui. Le bouddhisme a des scènes, mais pas de drame ; l'Amérique précolombienne a des figures dramatiques, mais peu de scènes. L'affaiblissement même de la chrétienté, loin d'affaiblir le sens occidental du drame, le renforçait ; renforçait en même temps un sens plus profond, dont celui-ci n'est qu'une des apparences : cette conscience de l'Autre, ce besoin de relief, de volume, ce besoin fanatique de l'*Objet*, essentiel à l'Occident et lié à sa conquête

politique du monde. L'Europe substitue le relief à l'unité du ton, l'histoire aux annales, le drame à la tragédie, le roman au récit, la psychologie à la sagesse, l'acte à la contemplation : l'homme aux dieux.

L'idée que nous nous faisons\* nous-mêmes de la qualité risque de nous égarer : notre plus grande peinture, elle aussi, est souvent à deux dimensions. Mais le problème tient à la civilisation même, aux relations de l'homme et du monde. À l'un des pôles de l'expression humaine sont le mime, le danseur chinois ou javanais, l'acteur grec et le récitant de nôt qui psalmodient sous leur masque ; à l'autre, une parole apparemment sténographiée et tous les bruissements de la nuit, un visage dont la fugitive expression emplît un écran de cinq mètres : le film.

Un homme insensible à la peinture en tant qu'art, s'il visite aujourd'hui un musée, se sent en face d'une suite d'efforts, assez semblables à ceux des sciences, pour *représenter* les choses. Un Rubens est pour lui plus « ressemblant », plus convaincant qu'un Giotto ; un Botticelli plus qu'un Cimabue. Il voit dans la peinture un moyen de recréer l'univers conformément au témoignage de ses sens. Or, du XIII<sup>e</sup> siècle aux maîtres baroques, la peinture n'a cessé de perfectionner ses moyens de représentation. Et la peinture européenne fut, des primitifs aux baroques, à la fois ce que nous aimons en elle et un effort pour représenter des êtres et des choses, — scènes de fiction en particulier, — de la façon la plus évocatrice et la plus persuasive. La confusion entre ce que nous appelons aujourd'hui l'art de la peinture, et les moyens de représentation, confusion qui fait dire aux visiteurs du dimanche des musées, devant telles figures (toujours postérieures à la Renaissance) : « Il va parler », est celle-là même qui faisait dire au peuple de Florence parlant des personnages de Giotto : « Ils sont plus vrais que la vie » ; et l'enthousiasme toscan devant les nouvelles madones était peut-être assez semblable à celui que fit naître la découverte de la photographie.

Mais<sup>b</sup> à la fin de l'époque baroque se produit un fait nouveau dans l'histoire de la peinture : celle-ci cesse de découvrir de nouveaux moyens de représentation du monde. Elle va devenir ce que nous appelons peinture, — affaire

\* Écrit en 1939.

d'artistes. Nulle foule ne défilera plus passionnément devant un tableau. Lignes et couleurs deviendront de plus en plus l'expression d'un monde intérieur. Pendant que monte la clandestine floraison de la peinture moderne, les recherches de représentation se pétrifient dans une quête délirante et traquée du mouvement.

Ce n'était pas une découverte « artistique » qui devait permettre la possession du mouvement. Ce qu'appellent les gestes de noyés du monde baroque n'est pas une modification de l'image, c'est une *succession* d'images ; il n'est pas étonnant que cet art tout de gestes et de sentiments, obsédé de théâtre, finisse dans le cinéma...

## II

Au milieu du XIX<sup>e</sup> 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<sup>1</sup>. 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<sup>1</sup> 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 du 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 plan est l'unité cinématographique. Les plans changent quand l'appareil de prise de vues change de place. C'est la succession des plans qui constitue le découpage. Dix secondes est actuellement leur durée moyenne.

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. À partir de là, il *put* chercher la succession d'images significatives, suppléer par ce choix à son mutisme.

### III

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<sup>1</sup>, 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*<sup>2</sup> ; 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 incoutable, 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. À 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<sup>e</sup> 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 fin\*. L'infinie 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<sup>2</sup> ; 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 résultat navrant.

\* Voir à ce sujet le remarquable travail de M. Walter Benjamin<sup>1</sup>.

## IV

Le théâtre, dans les pays où il était resté puissamment vivant, — Russie, Allemagne, États-Unis, — appelait le cinéma depuis vingt ans, qu'il le sût ou non. Les 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

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 entractes. 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<sup>1</sup>, 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<sup>a</sup> 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<sup>b</sup>.

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.

## V

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<sup>e</sup> siècle, celui de Henry James et de Conrad. Il tend à supprimer l'absurdité du romancier omniscient et remplace cette convention par une autre<sup>1</sup>. 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<sup>e</sup> 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 Doïstoïevski, 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 films\*, 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<sup>3</sup>. 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.

\* *La Chevauchée fantastique*, de John Ford<sup>2</sup>, en est un exemple particulièrement clair...

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 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.

## VI

De ses débuts puérils aux derniers films muets, le cinéma semblait avoir conquis des domaines immenses ; depuis, qu'a-t-il gagné ? Il a perfectionné son éclairage et son récit, sa technique : mais dans l'ordre de l'art...

J'appelle art, ici, l'expression de rapports inconnus et soudain convaincants entre les êtres, ou entre les êtres et les choses. Le grand cinéma muet n'a pas ignoré ce domaine. Le cinéma américain de 1939<sup>b</sup>, suivi par les autres, s'occupe avant tout (ce qui lui est naturel en tant qu'industrie) de perfectionner sa puissance de distraction et de divertissement. Il n'est pas une littérature, il est un journalisme. Mais, en tant que journalisme, il retrouve, qu'il le veuille ou non, un domaine d'où l'art ne peut rester à jamais absent : le mythe. Et la vie du meilleur cinéma, depuis une bonne dizaine d'années, consiste à ruser avec le mythe.

Le premier symptôme de ce jeu de cache-cache, c'est le rapport du scénario et des stars, hommes et femmes — femmes de préférence. Une star n'est en aucune façon une actrice qui fait du cinéma. C'est une personne capable d'un minimum de talent dramatique dont le visage exprime, symbolise, incarne un instinct collectif : Marlène Dietrich n'est pas une actrice comme Sarah Bernhardt<sup>1</sup>, c'est un

mythe comme Phryné<sup>1</sup>. Les Grecs avaient incarné leurs instincts en de vagues biographies ; ainsi font les hommes modernes, qui inventent pour les leurs des histoires successives, comme les créateurs de mythes inventèrent les travaux d'Hercule.

Il en est si bien ainsi que les stars connaissent obscurément les mythes qu'ils ou elles incarnent, et exigent des scénarios capables de les continuer. Le public, à cause des *gros plans*, les connaît<sup>a</sup> comme il ne connut jamais les acteurs de théâtre. Et la vie artistique des uns se développe en sens inverse de celle des autres : une grande actrice est une femme capable d'incarner un grand nombre de rôles dissemblables, une star est une femme capable de faire naître un grand nombre de scénarios convergents.

Les pantomimes, jadis, attribuaient d'innombrables aventures aux quelques personnages de la comédie italienne. Et les fervents du cinéma savent bien que, malgré les efforts du scénario pour particulariser les personnages, l'acteur domine tout : de même que l'on vit Pierrot voleur, Pierrot pendu, Pierrot ivrogne et Pierrot amoureux, on va voir Garbo reine et Garbo courtisane, Marlène putain et Marlène espionne, Stroheim à Gibraltar et Stroheim à la guerre, Gabin légionnaire et Gabin cheminot<sup>2</sup>.

L'exemple parfait, c'est Chaplin. J'ai vu en Perse un film qui n'existe pas et qui s'appelait *La Vie de Charlot*<sup>3</sup>. Les cinémas persans sont en plein air ; sur les murs qui entouraient les spectateurs, des chats noirs, assis, regardaient. Les exploitants arméniens avaient fait un montage de tous les petits Charlots, astucieusement, et le résultat, un très long métrage, était surprenant : le mythe apparaissait à l'état pur.

Ce que l'acteur nous montre à l'évidence est sans doute vrai du scénario. Les *Niebelungen*<sup>4</sup> sont un mythe illustre ; le plus grand succès international de René Clair, *Le Million*, est le mythe rajeuni de Cendrillon<sup>5</sup> ; plus subtilement, il y a du mythe dans la *Potemkine*<sup>6</sup>, dans *La Mère*, dans les grands suédois, dans *Caligari*, dans *L'Ange bleu*, dans *Je suis un évadé*<sup>7</sup> ; dans tout Charlot. Entre autres mythes modernes, la justice sous sa forme individuelle ou collective ; l'aventure et la sexualité, sont loin d'avoir épuisé leur puissance.

Le cinéma s'adresse aux masses, et les masses aiment le mythe, en bien et en mal. La guerre suffirait à nous le montrer, si nous voulions l'oublier : le stratège de café est un personnage moins répandu que « celui qui sait de

source sûre que l'ennemi coupe les<sup>a</sup> mains des enfants ». Le journalisme, des fausses nouvelles aux feuilletons, ne ment que par mythes.

Le mythe commence à Fantômas, mais il finit au Christ<sup>b1</sup>. Les foules sont loin de préférer toujours ce qu'il y a de meilleur en elles ; pourtant elles le reconnaissent souvent. Qu'entendaient celles qui écoutaient prêcher saint Bernard ? Autre chose que ce qu'il disait ? Peut-être ; sans doute. Mais comment négliger ce qu'elles comprenaient à l'instant où cette voix inconnue s'enfonçait au plus profond de leur cœur ?



Par ailleurs, le cinéma est une industrie<sup>2</sup>.

III. <i>Les Voix du silence</i>	1383
Table de concordance entre <i>Les Voix du silence</i> et la <i>Psychologie de l'art</i> , 1393.	
IV. Prolongements pour une édition future	1400
<i>Le Musée imaginaire</i> de 1965, 1401. Le projet des « Grandes Voix », 1406. V. Le texte de la pré- sente édition, 1409.	

<i>Notes et variantes</i>	1410
<i>Première partie. Le Musée imaginaire</i>	1411
<i>Deuxième partie. Les Métamorphoses d'Apollon</i>	1440
<i>Troisième partie. La Création artistique</i>	1452
<i>Quatrième partie. La Monnaie de l'absolu</i>	1477
<i>Appendice</i>	1496

## LE MUSÉE IMAGINAIRE DE LA SCULPTURE MONDIALE

<i>Notice</i>	1503
I. La Statuaire	1504
II. Des bas-reliefs aux grottes sacrées	1506
III. Le Monde chrétien	1508
<i>Note sur le texte</i>	
I. La Statuaire	1512
II. Des bas-reliefs aux grottes sacrées	1513
III. Le Monde chrétien	1514
<i>Notes et variantes</i>	
I. La Statuaire	1515
II. Des bas-reliefs aux grottes sacrées	1523
III. Le Monde chrétien	1526

*Préfaces, articles, allocutions (1922-1952)*

<i>Notice</i>	1535
<i>Note sur le texte</i>	1539
<i>Notes et variantes</i>	1540

<i>Table analytique des « Voix du silence »</i>	1571
-------------------------------------------------	------

BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE

*Ce volume contient :*

ESQUISSE  
D'UNE PSYCHOLOGIE DU CINÉMA  
SATURNE, LE DESTIN, L'ART ET GOYA

*Appendice*

DESSINS DE GOYA AU MUSÉE DU PRADO

LES VOIX DU SILENCE

*Appendice*

I. PREMIÈRES ÉBAUCHES INÉDITES

II. ARTICLES DE « VERVE »

III. PROLONGEMENTS INÉDITS

LE MUSÉE IMAGINAIRE  
DE LA SCULPTURE MONDIALE

I. LA STATUAIRE

II. DES BAS-RELIEFS AUX GROTTES SACRÉES

III. LE MONDE CHRÉTIEN

*Appendice*

*Préfaces, articles, allocutions*  
*(1922-1952)*

*Introduction*

*par Jean-Yves Tadié*

*Chronologie (1901-1954)*

*par François de Saint-Cheron*

*Note sur la présente édition*

*Notices, notes et variantes*