

芸術としての映画

アンドレ・マルローの初期映画論

石川 典子

はじめに

本論文で取りあげる『映画心理学の素描』は、20世紀の文学者アンドレ・マルローによって書かれた映画に関する短い試論である。この試論は、マルローがスペイン内戦に参加した経験をもとに1937年に発表した小説、『希望』を自らの手で映画化した経験をふまえて書かれたもので、1940年に『ヴェルヴ』誌に掲載されたのち、1946年に一冊の本としてガリマール社より出版された。今やあまり省みられることのない『素描』であるが、このマルローの映画論が同時代の他の映画論と比べて特異な点は、映画が芸術であるか否かを問題の中心に据えて映画の芸術性を証明していくというのではなく、映画を造形芸術の歴史が至った最終地点であるとみなし、その上で造形芸術の歴史を新たな視点で語りなおそうとした点にある。のちに詳しく論じていくが、『映画心理学の素描』は、芸術としての映画の将来の可能性を予感させながら、一方で産業としての映画に対するマルローの悲観的観測が盛り込まれている、「素描」という名にふさわしい試論であった。

一般に、作家、政治家として知られるアンドレ・マルローだが、彼が遺した膨大な著作のうち、多くの分量を占めているのが芸術論である。マルローは、ド・ゴール政権のもとで政治家として活躍する傍ら、すでに出版されていた『芸術の心理学』三部作を『沈黙の声』としてまとめあげ、晩年にも『神々の変貌』三部作を書き上げるなど、遺作『無常の人間と文学』に至るまで独自の芸術論を展開した。『映画心理学の素描』は、これらの膨大な芸術論の端緒となる試論であり、短いながらも、マルローが最後まで一貫して持ち続けていた芸術観、造形芸術史観が凝縮してつめこまれている。

本論文では、マルロー独自の造形芸術史観というものを主に『沈黙の声』での議論をとおし、て明らかにしながら、『映画心理学の素描』というテキストの特異性を明らかにしていきたい。

1. マルローにとっての芸術

1-1. 「空想の美術館」

マルローが芸術をどのように捉えていたのかを理解するためには、はじめに、「空想の美術館」という彼独自の理念を確認しておく必要がある。「空想の美術館」が彼独自の理念となるのは、「空想の」という形容詞の存在にある。そもそも、マルローにとって美術館とはどのようなものであったのだろうか。

18世紀後半から19世紀前半にかけて多く成立していった美術館とは、近代ヨーロッパの芸術観をしめす特徴のひとつである。美術館は、人びとの芸術作品への関心が新作から古典へと移行するのに大きな意味をもった。しかし、マルローが美術館にみた鑑賞者と芸術作品との新しい関係とは、それとは異なるところにあった。美術館とは、「芸術作品を『世俗の』世界から切り離し、それを対照的な、あるいは対抗する作品に近づける」¹ところであるとマルローは考えたのである。

一世紀以上前から、われわれは芸術を知的に分析し続けている。美術館は、美術館が集める世界の各々の表現を問題としたり、それらを集めることについて疑問を抱かせたりする。様々な流派の継承やはっきりみえる対立は、「眼の快樂」に情熱的な探求の意識、天地創造に直面しての宇宙の再創造を付け加える。いずれにしても、美術館は人間についての最も高度な理念を与える場所のひとつである²。

現代において美術館は、芸術作品を、それが生まれた社会や文化などの歴史的な脈から切り離したという点で、反植民主義の観点からしばしば批判の対象となる。しかしマルローは、それこそが美術館の長所であると捉える。美術館は各々の芸術作品を、それが生まれた土地や時間の流れから切り離しはするものの、そのことによってむしろ、芸術作品どうしの間の「様式」の類似や相違を際立たせる。さまざまな芸術作品の「様式」を探求し、それらを比較対照させて解釈することで、鑑賞者は、人間の歩んできた歴史に新たな光を差し込ませ、芸術をとおして人間や人間の生きる世界についての認識をより深めることができる。それはあたかも創世記における神の天地創造にも似た、混沌とした世界に対する人間による「宇宙の再創造」であるというのだ。こうした人間による「宇宙の再創造」を可能にする場所が、マルローにとつ

ての美術館であった。

以上の点からすると、マルローの考える美術館においては、芸術作品は、世界中からいくら集められても集め足りるということはない。また、ステンドグラスやフレスコ画など美術館に不可避免的に欠けることになる芸術作品も存在する。その上、もしたとえ美術館でひとつひとつの芸術作品を目の前にしたとしても、その作品を同じ美術館の異なる場所に展示されている他の芸術作品と同時に比較対照させることは難しい。なぜならそれは、もっぱらひとつの作品とひとつの記憶との対照でしかないからである。そこでマルローは、「人間についての最も高度な理念を与える場所」として最高の美術館像を「空想の美術館」という理念に結晶させる。

われわれは自分たちの記憶の衰えを補うための、最も大きな美術館がもちうるよりも多くの重要な作品を意のままにしている。

というのも、空想の美術館が開かれたからだ。空想の美術館は、現実の美術館によって課された不完全な対照を極限まで押しすすめる。この呼びかけに応じて、造形芸術はその印刷所を作り出したのである³。

「空想の美術館」とは、つまり、現実の美術館の抱えるあらゆる制約をこえて、芸術作品どうしの比較対照を最大限に可能にする、各々のうちに存在する心的空間のことをいう。この「空想の美術館」を可能にするものとしてマルローが想定しているのが、写真による芸術作品の複製である。しかし、「空想の美術館」を端的に複製技術の発明によって可能になった芸術作品の全集というように要約してしまうことは、マルローがこの理念にこめた意図を読み違えてしまうことになる。なぜなら、マルローが「空想の美術館」で強調しているのは、複製技術の発明というよりも、芸術作品どうしの対照が極限にまで可能になる心的空間の方であるからである。マルローが「空想の」という形容詞を「美術館」という名詞に付けるとき、そこでは単に物理学的な空間が問題とされているのではなく、むしろ、ギリシア語のトポスという意味における実体のない空間が念頭に置かれている⁴。

しかし、「空想の美術館」で最も重要であるのは、たとえそれが心的空間であるとしても、場所ではない。マルローにとって「空想の美術館」とは、現実の美術館がもつ機能と同じで、人間や人間の生きる世界についてのより高次の認識に至るための手段でしかない。マルローにと

って重要であるのは、「空想の美術館」という理念というよりも、「空想の美術館」を通して明らかにされることそのものなのである。それでは、芸術作品を「空想の美術館」に所蔵することで、いったいどのような芸術の本質が立ち現れてくるのだろうか。

1-2. 芸術作品の「変貌」

以上に述べたことをふまえた上で端的にいつてしまえば、芸術作品を「空想の美術館」に所蔵するとは、芸術作品を写真におさめるということである。

マルローによれば写真とは、「はじめ、版画を買うことのできない人びとに対して、確定的な傑作を知らせることを目的とした、普及のささやかな手段」⁵であった。しかし、

複製された芸術作品の普及は、ますます微細で広範な探求によって培われ、しばしば、傑作の代わりに大きな意味をもつ作品が、感嘆することの喜びの代わりに知ることの喜びが置き換わることとなった。(中略) 写真が芸術家たちに大量の傑作をもたらしていたのと同時に、傑作についての考えそのものに関して、芸術家たちの態度も変わっていったのである⁶。

プラトンに端を発する美学の伝統によれば、芸術作品には、なにか理想的な表象といったものが存在し、それに近づけることが芸術家の役割であるとされていた。マルローは、そうした理想的な表象を模索した芸術家の存在というものが、長い間顧みられることがなかったと考える。それはなぜなら、芸術作品どうしを比べるという機会が少なく、芸術に関しての探求が進んでこなかったからである。しかし、複製技術の発明により大量の芸術作品の複製が出回り、芸術作品の細部の検討が進んだり探求の対象となる芸術作品の範囲が広がったりするにつれ、これまで傑作と呼ばれることのなかった「意味深い作品」というものが立ち現れてくることになる。例えば、ロマネスクの金属細工を複製写真で引き伸ばしてみると、ローマの彫刻に通ずる特徴が浮き彫りになる。東洋の印璽の痕跡を拡大してみると、近代的表現の様式に似たものが現れてくることがある⁷。こうした東洋の印璽や、ロマネスクの金属細工といったものは、それ自体では芸術作品になりにくいものであるが、複製され、あらゆるジャンルの芸術作品と等しく比較されることで、今まで気づかれることのなかった特徴が明らかになる。マルローは、こうし

た作品を「意味深い作品」と呼ぶ。複製によって次々に明らかになっていった「意味深い作品」は、傑作というもののあり方を変えていった。マルローは、傑作とは「様式、特性、自分自身にたいする芸術家の詳細な検討の極点」⁸であると考ええる。

複製写真は、拡大、トリミングなどの手続きを経ることで芸術作品の細部を取り出し、芸術の歴史における芸術作品の新たな一面を引き出すことを可能にする。この過程をマルローは、芸術作品の「変貌」と呼び、「空想の美術館」は、そうした「変貌どうしの突き合わせ」⁹の場であると考ええる。芸術作品が「変貌」することで明らかになる作品の特徴が、マルローの考える芸術作品の「様式」である。マルローにおいて「様式」とは、芸術家によって勝ち取られた、芸術家を定義し、芸術作品が有する特異な素材を作り上げているものなのである¹⁰。

1-3. 「絶対の貨幣」としての芸術

このような芸術作品の「様式」を自由に比較対照させたとき、「様式」というものを軸として、芸術の歴史に新たな一本の線を通し、芸術とは何かといった問題に答えを出せるのではないだろうかマルローは考える。

マルローは芸術家について、次のように述べている。「すべての芸術家のものの見方が、一般のものの見方に還元できないとしたら、それはその起源から、芸術家のものの見方は絵画や彫刻によって、つまり、芸術の世界によって秩序立てられているからである」¹¹。すなわち、

芸術家を養成するものとは、青年期における芸術作品が表象するものの発見、おそらく端的にももの発見というよりも芸術作品の発見によって深く打撃を受けたということである。

いかなる画家も子供の素描から彼の作品へと変化するわけではない。芸術家はその幼年時代をではなく、外にある成熟との衝突を起源とする。すなわち、彼らの形の一定しない世界をではなく、他の人びとが世界に押しつけたフォルムにたいする彼らの闘いを起源とするのである¹²。

マルローによれば、いかなる芸術家も天性芸術家であるわけではない。プラトンが考えたように、芸術家は何か理想的な表象というものに近づくために作品を作るのではなく、しばしば言われるように子供の世界のような混沌としたところから直接に「フォルム」を引き出している

わけでもない。人が芸術家となるには、成熟した知性を必要とする。芸術家は、自分のなかの混沌とした世界のみを相手としているのではなく、他の世界、他の人びとによって生み出された「フォルム」に表れている世界と、自分の世界との衝突を通じ、自らのものの見方を養っていくのだとマルローは考える。それゆえ、「すべての芸術家は模作からはじめる」¹³。しかし、模作とはある芸術家が作品に表した世界の把握であり、模作の対象とするものへの「友愛」のようなものであるにすぎない¹⁴。本当の芸術家の創造とは、模作を超えようとするところにある。芸術家は、自らの心を捉えてやまないある「フォルム」の模作を通して、その「フォルム」が示すものの見方、「様式」を把握する。それゆえに「芸術家は生まれながらの様式の囚われ人」¹⁵である。しかし、ある「様式」を身につけた芸術家は、いわば他の人の言葉であるその「様式」に囚われ続けることなく、おのれの「フォルム」を生み出そうとする。つまり、マルローにとって芸術家とは「様式」を身につけながら「様式」を破壊する人間なのである。マルローは、これらの行為を芸術家の創造、天才であると説明する。

こうした様式の意義はわれわれに、(中略) 天才的な芸術家がいかにして世界の意味の改革者となるかを示す。哲学者が世界を自らの概念に還元し、物理学者が世界をその法則に還元するように、芸術家は自らが選ぶフォルム、あるいは自らが作り出すフォルムに世界を還元しながら世界の意味を勝ちとるのである¹⁶。

マルローは、以上にみたような既存の「フォルム」を把握し、同時に破壊していくことで新たな「フォルム」を生み出していく天才的な芸術家の創造の流れこそが、芸術の歴史を暗示するものであると理解する¹⁷。こうした芸術家の創造の天才性に重きをおいたり、「芸術の影響の概念に強く基づ」¹⁸いたりする芸術の見方は、しばしば小説的であるとか、誤った歴史の捉え方であると非難されることになる¹⁹。マルローの個人主義的・主観主義的な芸術の捉え方は、たしかに「きわめて遠くへだたったさまざまな試みをひとつに結びあわす歴史という観念」²⁰や、弁証法的な図式にとらわれているようにみえる。しかし、デレク・アランが指摘しているように、マルローにおいて本当の「創造」とは、他の芸術作品からの影響が完全に終わるところからこそ始まる²¹。それゆえに、マルローによって理解された芸術の歴史の捉え方は、実は「本質的に一連の決定的な破壊と発見から構成された〈不連続〉な歴史」²²であるということが出来る。こ

これは、何かを起源として一直線にたどることのできる、一般的な意味で考えられている時間の線的な歴史とは異なる捉え方であり、上にあげたような批判が依拠している歴史の見方との大きな違いである。

芸術の歴史を以上のように捉えたいうえで、マルローはさらに、芸術とは何かという問題に立ち向かっていく。

全体の芸術の歴史とは、それが天才の歴史であるとき、解放の歴史となるはずである。なぜなら、歴史は運命を意識に変えようと試みるのであり、芸術は運命を自由に変えようと試みるのであるからだ²³。

マルローは、芸術家の天才によって理解することができる「芸術の歴史」とは、芸術家による人間の運命からの解放の歴史であると読み解いていく。そもそもマルローにとって運命とは、どのようなものであったのだろうか。マルローは、以下のように述べている。

(運命という) この言葉は、死すべきすべてのものの滅ぶべき部分を表現するものからその特徴を引き出す。われわれのうちには、いかなる神も常に守らない、時に華々しく、時に隠密の断層がある。(中略) 時はおそらくは永遠に向かって流れているが、間違いなく死に向かって流れている。しかし、運命は死ではない。運命とは人間にその状況の意識を押しつけるすべてのものからできている²⁴。

つまり、マルローにおいて運命とは、人間に自らが死ぬという抗い難い事実を押しつけるものであるということができる。マルローにとって死すべき人間の運命との闘いとは、小説家、活動家、政治家というさまざまな肩書きの背後に隠されながらも、芸術論に至るまで持ち続けた、自身を突き動かす一貫したテーマであった。マルローは、「空想の美術館」において明らかになる偉大な作品やそれらを生み出す芸術家という存在に、死すべき人間の運命と闘う自身の姿を投影させた。マルローの芸術論が、小説とも美学の研究書とも歴史書とも言い難く、ひとつのジャンルに押し込めることのできないものである所以はここにある。マルローは芸術を通して、人間の運命に対する答えを探し求めようとしたのであり、芸術こそが人間の死すべき運命に反

しうるもの、「反運命」であると考えたのである。

空想の美術館とは、過去によって投影された広大な可能性の暗示であり、負けたことのない存在の共通性において結ばれた、人間の心につきまとう充足の失われた断片の啓示である。(中略) 各々の芸術家の服従に対する勝利は、広大な広がりの中かで芸術の人間の運命に対する勝利に至る。

芸術とは、反運命なのである²⁵。

マルローは、芸術家の「創造」とは、自分が必ず死ぬことを知っている人間の死すべき運命というものに対する輝かしい勝利であり、芸術だけが人間が服従させられている運命に勝利することができると思う。運命に抗して「フォルム」を生み出す芸術家と、その勝利の証である芸術作品とは、「空想の美術館」において時や場所を越えて現在に生きる者たちに届く絶対の価値である。マルローは、「空想の美術館」によって明らかになる「反運命」としての芸術の価値を、「絶対の貨幣」という理念に結実させる。マルローにおいて芸術とは、「反運命」とであると同時に、いつの時代においても通用しうる「絶対の貨幣」なのであった。

2. 「映画心理学の素描」

2-1. 映画の誕生

マルローは『映画心理学の素描』の前半で、以上で確認したような芸術の歴史の捉え方とおして、ルネサンスから映画の誕生に至るまでの造形芸術の発展の過程にひとつの意味を与えようとする。彼によれば、中世ヨーロッパやアジアにおいては、芸術は「聖なるもの」を介して、お互いに共有されていた²⁶。ヨーロッパでもアジアでも、人間をその死すべき運命から解放し超絶的な何か、「聖なるもの」や「信仰」といったものを象徴とすることで芸術が機能していたのであり、その意味において、事物を描くにあたっての問題はお互いに共有されていたというのである。

しかし同時に、ヨーロッパにはギリシアに端を発する芸術の「様式」も存在していた。ギリシアの芸術と、ビザンティン様式やアジアの芸術とが大きく異なるものであるとすれば、それは人間をその運命から解放するものが、前者においては人間自身であったということである。

ギリシアの芸術とは、マルローによれば、最初の反宗教的な芸術であった²⁷。かくしてヨーロッパには、超越的なものを象徴するビザンティン様式と、人間的なものを追い求めるギリシアの芸術の二つの「様式」が存在していた。マルローは、この二つの「様式」がジョットなどの「天才」を生んできたと考える。ジョットは、ビザンティン様式のもっていた象徴的な動作を捨て、代わりにそれにギリシアの彫刻が暗示する人間の動作を与えることでジョットの「フォルム」を生み出した。ジョットは芸術をとおして、実際にあったという聖書のできごとの力がみせる、死すべき人間の運命に抗するものを表そうとしたのである²⁸。「象徴による表現法しか知らなかった絵画の世界に、キリスト教はかつてない〈ドラマチックな表現〉を導入した」²⁹とマルローが述べる時、それはジョットの「様式」が念頭におかれている。キリスト教がその力とする聖なるできごとを描こうとする努力が、しばしば人間の運動を表現しようとする欲求と結びつき、そしてついにルネサンスへと至ることとなる。すなわち、レオナルド・ダ・ヴィンチによる遠近法の発見である。そしてそれ以降、

西欧の絵画と、過去であれ同時代であれ、他のあらゆる場所の絵画とのあいだには、根本的な相違が生じた。西欧の絵画の探求は、三次元の世界の創造を目指すようになったのである³⁰。

マルローによれば、こうした「事物を〈描く〉ために払われた、科学にも似た努力の連続」³¹は、バロックの巨匠たちの時代まで続いたという。しかし、

バロックの終わりになって、絵画の歴史には新たな事実が生じた。絵画は世界を再現するための新たな手段の開発をやめてしまったのである。そして絵画は、今日われわれが絵画と呼んでいるもの——芸術家の仕事となった。(中略)近代絵画がひっそりと最盛期を迎える間に、再現手段の探求は、運動を追求する常軌を逸した試みのうちに身動きが取れなくなってしまっていた³²。

キリスト教への信仰が衰えはじめ、やがては宗教改革を迎えるルネサンス以降の時代において生まれた遠近法は、「三次元の世界」の表現を可能にするとともに、絵画に「幻想の力」を与え

た。すなわち、「このような仮定からして」という前提からすべてが始まるフィクションの力である³³。それ以前にも、ジョットのように聖書のできごとを絵画にすることは行われてきた。しかしジョットの場合、それは全くフィクションとして想定されていないできごとである。ジョットは、キリスト教への篤い信仰心のもと、それらをすべて現実に行なったこととして描き出している。しかし、そのキリスト教への信仰心が揺らぎ始めると、聖書のできごとにもフィクションに従属したものとして扱われることとなる。マルローによれば、「ジョットのキリストの十字架像は（訳注：信仰の）証であるが、レオナルドの『最後の晩餐』は崇高なおとぎ話である」³⁴。つまり、ルネサンス以前は神という絶対的な価値に基づく事実や現実の表れであった絵画が、ルネサンス以降になると人間による架空や想像といったものの領域となっていく。ルネサンスは「人間と神とを〈和解〉させた」³⁵のである。

一方で、人間の感情や動作、運動の把握を追い求めた再現手段の探求は行き詰まりを迎えていた。バロック芸術と呼ばれる「様式」の存在である。マルローによれば、バロックの傑作を残した芸術家たちの偉大さとは、光線の特異な用い方や大げさな身振り、暗い単色風の色調など、さまざまな運動を表現する独自の「様式」を生み出しながら、それぞれの「様式」で聖書のできごとを実際に起こったこととして表現していったという点にある。偉大なバロックの芸術家たちにおいては、ジョットのように、聖書のできごとを表現するといった欲求と、運動を追い求めるという欲求とが最も力強く結びついていた。バロックの絵画とは、マルローによれば、信仰が失われつつある最中において、架空の演劇的な世界を通じて人間の感情に強く訴えかけながら、同時に、人間的なものとは全くかけ離れた絶対的な神の真理を孤独に追い求めるものであった。

バロックの巨匠たちによる人間の感情、動作、運動を執拗に追求する態度は、もはや人間からは逸脱したすさまじいカタレプシーを絵画の世界にもたらした。かくして「再現手段の探求は、運動を追求する常軌を逸した試みのうちに身動きが取れなくなってしまった」。一方で、絵画のフィクション化は、シャルダンの静物画などの例外はあるものの進む一方であった。絵画におけるフィクションの終焉は、マネの登場、近代絵画の誕生を待つことになる。そして、その絵画において終わってしまった運動の再現手段の探求とフィクションの表現とを受けついでたのが、マルローによれば映画という芸術であった³⁶。

運動の把握を可能にしたのは、「芸術的」発見ではなかった。バロックの世界における溺れる者たちの身振りが呼び求めていたのは、イマージュの変容ではなく、イマージュの〈連続〉であったのだ。身振りと感情とからなり、演劇に取り憑かれたこの芸術が、やがては映画に到達するとしても、驚くことはあるまい……³⁷。

以上のようにして、マルローは「空想の美術館」という理念のもと、芸術作品の「様式」の比較検討をとおして、ルネサンスから映画に至るまでのヨーロッパの造形芸術がたどった道のりを発見していく。すなわち、運動の把握とフィクションの表現という二つの欲求とが、複雑に絡み合いながら造形芸術の歴史を推し進めてきたというのである。こうした芸術の歴史の捉え方は、たしかに批判の余地があるだろう。しかし、マルローの映画論の独自性とは、まず、映画の誕生に上述のような意味を与えたということにある。それでは、運動の把握とフィクションの提示というヨーロッパの造形芸術が長年追い求めていたものに応じるかたちで登場した映画に、マルローはどのような特異性をみるのだろうか。

2-2. 映画という芸術の特異性 (1) ——デクパージュの発明

映画という技術が誕生するためには、写真という複製技術の存在が必要不可欠であった。しかし、マルローによれば芸術としての写真は、絵画と同じ道をたどったにすぎなかった。

人生を表現するという点に関して、三十年間のうちに不動のプリミティビズムから熱狂的なバロックへと移行した写真は、絵画のかつての問題を一つ一つ追体験したにすぎない。絵画が止まった地点で写真も止まってしまった。しかも、写真はフィクションを持たないだけに、麻痺状態はいっそう深刻であった。何しろ写真には、踊り子の跳躍を固定することはできるが、十字軍兵士たちをエルサレムに入城させることはできないのだ³⁸。

要するに、写真の「様式」とは、さまざまな文脈を付け加えることなく、事物のある一面を剥き出しにすることにあった。写真は、その「様式」からしてフィクションを持つには適しておらず、再現手段の探求といった点からみても、バロック美術が陥ったカタレプシーをより生々しくしたにすぎなかったのである。「運動を捕獲するために四世紀に亘って続けられてきた努力

は、かくして写真においても、絵画の場合と同じ地点で止まってしまった」³⁹。そして、マルローの映画論は映画そのものへと議論を進めていく。

ところが、マルローにおいて映画とは、その誕生の瞬間に即芸術性を獲得したというわけではなかった。

映画によって、運動の撮影が可能になったとはいえ、そこでは動きのない身振りに動きのある身振りが取って代わったにすぎなかった。バロックで袋小路に入った、再現への大いなる努力が受け継がれるためには、映し出されるシーンに対してカメラが独立性を獲得する必要があった。問題は映像の中における人物の動きではなく、ショットとショットのつながりにあった。その問題を解決したのは、カメラの改良といった技術上の革新ではなく、デクパージュの発明という、芸術上の革新だったのである⁴⁰。

マルローによれば、「動いている登場人物たちの再現手段にすぎないうちは、映画は蓄音機や写真術同様、芸術ではなかった」⁴¹。1895年にシネマトグラフを発明し、今日「最初の映画」と呼ばれるものを上映したリュミエール兄弟の撮影した映像とは、いわば動く写真であった。映画を「動く写真」という袋小路から抜け出させ、物語と接近させたのがジョルジュ・メリエスであったが、彼の「物語映画」は演劇の諸手段によったものであり、画面や視点の変化といったものを含むものではない⁴²。ジャック・オーモンら映画研究者によれば、「一般には、メリエスは『物語映画』の発明者ではあっても、(中略)その作品はせいぜい演劇における場の連続にすぎない」⁴³であった。つまりマルローによれば、初期の映画とは演劇の舞台においてと同じように、「限定された空間(中略)で俳優たちが動き回って戯曲や笑劇を演じ、それをカメラが記録するに留まっていた」⁴⁴のである。

この〈限定された空間〉が打破されたとき、つまりデクパージュ作者が、自分の物語をショットに分割したらどうかと想像し、演劇を撮影する代わりに瞬間の連続を記録し、カメラを接近させたり(中略)、あるいは後退させたりしようと試みた時、そしてとりわけ、演劇の舞台に「フレーム」を、すなわちスクリーンによって区切られるべき空間(中略)を取って代わせた時に、(再現ではなく)表現の手段としての映画が誕生したのだ。映画

の再現手段は動く写真だったが、その表現手段とはショットの連続なのである⁴⁵。

ルネサンス以来のヨーロッパにおける再現手段の探求は、「動く写真」という映画の技術的な側面によって一応の達成はみた。しかし、映画がそれまでの造形芸術がなし得なかった再現の表現として威力を発揮するためには、ショットの分割やつなぎ、撮影する空間に対してカメラが従属するのではなく、独立性を保持することで固定されたひとつの画面というものから解放される必要があった。

こうしてショットへの分割、つまりシーンに対するカメラマン、監督の独立性によって、映画における表現の可能性が生まれた——映画は芸術として生まれ変わったのである。それ以来、映画には意義深い映像のつながりを探求すること、かつまたそうした選択によって音の不在を補うことが〈可能になった〉のである⁴⁶。

2-3. 映画という芸術の特異性 (2) ——音と映像の融合

マルローの映画に関する指摘の特異性が、第一にカメラそのものの動きを含んだ「デクパーチュ」の発見にあるのだとしたら、二つ目にはトーキー技術に関する鋭い洞察にある。マルローにとってトーキー映画の誕生とは、決してサイレント映画の「改良」の完成ではなかった。

現代の映画は、サイレントの登場人物たちが語るのに合わせてそのセリフを聞かせる可能性によってではなく、映像と音声とを結び合わせる〈表現〉上の可能性から生まれた。音声は蓄音機によって流されているにすぎないとしたら、それは写真の段階に留まっていた頃のサイレント映画と同じようにくだらないものだろう。トーキー映画の音声の先達はレコードではなく、ラジオドラマであるということを監督が理解したとき、それは芸術になったのである⁴⁷。

リュミエール兄弟が発明したシネマトグラフの時代から、映画には音楽がつきものであった。しかし、映像と音声とが同期されるということに関しては、技術的に欠陥が多く、サイレント映画時代には音楽はすべて映画館で直に伴奏されていた。映像が音声を持たない代わりに、マ

マルローが述べるように、「映像のつながり」によって「音の不在を補う」さまざまな努力がなされていたが、1927年ついに、世界初のトーキー映画『ジャズ・シンガー』が公開された。『ジャズ・シンガー』は、ウェスタン社によって蓄音機を改良することで開発されたヴァイタフォンというトーキー技術を使ったもので、レコードに録音した音声とフィルムに撮影した映像とを同調させて上映する技術であった⁴⁸。のちにサウンド・トラックが開発され、映像と音声とはフィルム上で別々に同期されることとなったのだが、マルローのこの指摘はトーキーの初期をめぐる状況をよくふまえたものであるということが出来る。

トーキー映画が登場した当初、多くの映画人は映像に音声が入ることに不快感を示した。サイレント映画は、音声をもたない芸術として独自の表現様式を築き上げてきた。しかし、映像に音加わることでその表現様式は全く新たなものに生まれ変わる必要がある。なぜなら、音声と映像とを同時に録音、録画するとしたら、マイクがカメラに映らないようにカメラの動きには制限が加えなければならなくなったし、感情や意味を伝える役者の大きな身振りに関する工夫も通用しなくなってしまうからである⁴⁹。後に音声と映像とは、別々に録音、録画することが可能になり、こうした問題は解決されたのであるが、映画において音とは、表現の可能性を狭める邪魔者のように扱われてきた。批評家や理論家達によるトーキー映画の復権は、アンドレ・バザンを代表とする戦後から1950年代にかけてのことであり⁵⁰、この点においても、マルローが1940年の段階でトーキー映画に「映像と音声とを結び合わせる〈表現〉上の可能性」をみて芸術として評価していたことは、新しい観点であるということが出来る。

マルローは、トーキー映画における音声を、一般に考えられていたようにサイレント映画に音声加わったというのではなく、音声のみから成り立つラジオドラマに映像加わったものであると考えた。「録音された音声の表現力は、単にレコードやラジオで再生されるだけではまだひ弱なものにすぎないが、対応する映像が備わったならばはるかに強力になる」⁵¹と述べているように、マルローはトーキー映画を、はじめに映像ありきなのではなく、むしろ音声に映像が結びついたものであると考えていた。

マルローによれば、たとえ「立体画面が発明されたとしても、それは一つの改良にすぎない」⁵²。しかし、トーキー映画とサイレント映画との関係は、単なる改良にとどまらない。確かに、立体画面の発明は動きの再現の探求として行き着く地点ではあるだろう。しかしそれは、絵画や写真から映画が生まれたのと同じような技術革新の結果なのである。サイレント映画が

芸術になるためには、「デクパージュの発明」がなければならなかった。同じくトーキー映画が芸術となるためには、ラジオドラマに映像が加わるようにならなければならなかった。技術革新の結果が、芸術となるためには、表現手段上の革新を必要としたのである。既存の表現の「様式」を把握し、それを破壊して新たな「様式」を生み出す。絵画や写真と、サイレント映画との関係、トーキー映画とサイレント映画の関係も、マルローの芸術観に即して考えてみると、単なる技術上の進化ではなく、新たな芸術上の表現、「様式」の獲得であるとみなされるのである。

以上のように、マルローは芸術としての映画の「様式」を、「デクパージュの発明」つまりショットの分割と、音声と映像の結びつけであると考えていた。

3. 芸術としての映画に対する悲観的な見解

3-1. 資本主義との結びつき

マルローは、芸術としての映画の可能性を示したのちに、一転して次のようなことを指摘する。

最初の幼稚な段階からサイレント期最後に至るあいだに、映画は広大な領域を征服したかに見えた。だがそれ以後は、いったい何をかち得たのか？ 照明、物語、テクニックは改良された。だが芸術という観点から見れば……⁵³。

マルローが芸術という言葉のなかに込めた意味は、第一章で確認した通りである。マルローにとって芸術とは、死すべき人間の運命に反抗する唯一の声、時と場所を超えていつの時代にも人々の耳に届くであろう運命に抗う人間の呼び声であった。そのような意味から、マルローは芸術を「絶対の貨幣」と呼んだ。前章でみたように「反運命」としての映画の可能性を予感していたにも関わらず、マルローの眼には、現実の映画をめぐる状況は大きく異なったものとして映っていた。

1939年のアメリカ映画は、その他の国々の映画ともども、何よりもまず（それは産業として当然なのだが）、気晴らし、娯楽としての力の改良に専念している。それは文学ではなく、

ジャーナリズムである⁵⁴。

映画は、かつて絵画がそうであったように、フィクションをとおして「反運命」を表現する芸術としての可能性を秘めている。しかし、産業としての側面が前面に出ているために、もはや映画は芸術ではなく、大衆の気晴らしや娯楽、さらにはジャーナリズムの領域のものとなっているというのである。

芸術としての映画が、産業としての力、資本主義の力に吸収されてしまっているという議論はしばしば論じられることである。なかでも、マルローの議論に近いものがジル・ドゥルーズにおいてみることができる。ドゥルーズは、『シネマ 1 運動イメージ』、『シネマ 2 時間イメージ』の二冊からなる映画に関する著作のなかで、映画が人間に「生成変化」を促す芸術としていかに機能するかについて述べていく。ドゥルーズによれば、エイゼンシュテインのようにモンタージュによって様々なショットを次々と組み合わせる「非合理的なカット」や「デクパージュ」されたフレームの枠から脱するようなカメラの「脱フレーミング」の動き、対位法的な音声の使用などは、何らかの意味をもたらす前に、まず人間の知覚に直接訴えるものとして機能する。人間はこれらの感覚に直接訴えかける刺激を通じて映像を受け取るのであり、もともとあった何らかの固定したイメージに基づいて映画を観るのではない。映画とは、様々な感覚の積み重ねによってイメージを自ら生み出している装置であり、人間を新たな思考へと導く装置であるのだと彼は考える。以上のようなことから、「生成変化」を自らの哲学の主要な概念のひとつとしていたドゥルーズにとって、映画とは非常に重要な芸術のひとつのジャンルであった。マルローが「素描」において、映画はフィクションの力を借りて「反運命」を表すものであると考えていたのに対し、ドゥルーズの映画の捉え方は、むしろマルローが近代絵画の「様式」として捉えていた考え方、すなわち作家個人のもつ感覚の表現によって直接的に「反運命」が表現されるというものに近い。もちろんドゥルーズは、マルローのように、芸術が「反運命」を表現するものであると明示的に主張しているわけではない⁵⁵。しかし、彼がフェリックス・ガタリとの共著『哲学とは何か』において芸術について次のように述べるとき、マルローと類似したものをそこにみることができる。

哲学は、哲学に属する概念をもって出来事を出現させ、芸術は芸術に属する感覚をもつ

てモニュメントを打ち立て、科学は、科学に属するファンクションをもって〈物の状態〉を構築する⁵⁶。

このように芸術を捉えていたドゥルーズにとっても、資本主義に哲学や芸術がどのように向き合うかということは大きな問題であった。資本主義は、一方では貨幣というひとつの交換体系を絶対のものとするので、あらゆるもののイメージをひとつの固定された文脈や歴史から切り離す「脱領土化」の力を示す。しかし、ひとつの絶対的な交換体系に依拠している以上、「脱領土化」された新たなもののイメージも、その交換体系への「再領土化」を免れえない。あらゆる「生成変化」も、資本主義の内部に固定されてしまうというのである⁵⁷。

このような資本主義の力に抗うものとして、概念や作品を「創造」し続けることを主張したドゥルーズのように、マルローも芸術に資本主義に抗うものとしての力をみていた。マルローが、芸術を「絶対の貨幣」と呼ぶとき、そこでは資本主義における貨幣のような、絶対的な交換体系の意味を含ませているわけではない。「空想の美術館」において明らかになる芸術作品の「反運命」としての力は、あらゆる時代や場所、交換価値というものを超えて人々に訴えかけるものである。「絶対の貨幣」という言葉には、時代を超えて流通するものではあるが、決して交換体系にしばられない、道具としてではなく永遠のものとしてそれ自体価値が認められる芸術の力が含意されているのである。のちに『沈黙の声』で「絶対の貨幣」という結論に達するものの、「素描」においては、マルローは芸術と産業との関わりを悲観的に示唆するのみにとどまっている。「素描」の最後は、「他方、映画はひとつの産業である」⁵⁸という言葉で締めくくられる。このときマルローにとって映画とは、資本主義と最も強く接近する芸術として映っていたのである。

3-2. 神話と隣接する映画

一方でマルローは、映画にジャーナリズムとしての側面、政治と接近するものとしての側面をみている。

だがジャーナリズムでありながら、映画は欲すると欲さざるとにかかわらず、芸術が決して欠けたままではありえない領域に直面する。すなわち神話の領域である。そして最良の

映画の活気は、すでに十年以上も前から、神話と戯れることにあるのである⁵⁹。

マルローは、映画がジャーナリズムとして機能する前に、神話として人々に働きかけるものであるということに着目する。マルローによれば、こうした映画と神話との接近の最初の兆候は、シナリオとスターとの関係に見出されるという⁶⁰。のちにエドガール・モランが指摘するところでは、神話に通ずるものとして映画におけるスターという存在を捉えたのは、マルローが初めてであった⁶¹。

モランによれば、人間は神々のような超越的な存在、人間を超えた完璧な存在を想定せずにはいられない⁶²。神話の英雄とは、「神々と人間の両方に縁つづきで、半神と呼ばれるにふさわしい」⁶³存在であり、現代において神という存在に現実感がないとしても、その構造は変わることなく、映画におけるスターというもののうちに立ち現れている。演劇の俳優と映画スターとは、彼らが神話の登場人物として機能しうる力の違いは比べものにならないほどである。演劇の俳優は、自身の力量によって観客を魅了する空間を作り出す。しかし、一度舞台を降りてしまえばその空間は終わりを迎える。一方で、映画スターの存在は、スクリーンのなか、観客とは異なるところに拡がる広大な領野で永遠に輝き続ける。観客が映画館を出た後だけではなく、スターの死後でさえも、スクリーンに焼き付けられたスターの表情は永遠に生き残り続ける。映画のスターとは、神話の英雄と同様、不死という人間を超えた領域に片足を踏み入れている存在なのである。現代人は、こうした現代における英雄とも言うべきスターを用いて、様々な神話を映画を通じて物語っている。たとえスターを用いずとも、映画の登場人物にこのような性質が与えられる限り、映画は神話として機能する。そして、神話として機能する映画が大衆に悪く働くことを忘れてはならないとマルローは述べる。

映画は大衆を相手にし、大衆は良くも悪くも神話を好む。そのことを忘れようにも、戦争は我々にそれを示すのに十分である。(中略) ジャーナリズムは、誤報から連載小説に至るまで、神話によってしか嘘をつかないのである⁶⁴。

しかし、マルローは続けて以下のように述べていく。

神話はファントマから始まるが、最後はキリストにたどり着く。群衆が彼らのうちによりよいものがあるということを常に好むというわけではない。しかし、彼らはしばしば神話を認めるのだ。聖ベルナルドが説教するのに耳を傾けた女たちは、いったい何を聞いたのか？ 彼が語るものとは関係のない何かだろうか？ きっと、そうであったに違いない。だが、馴染みのないその声が彼女らの心の最も深くにまで入り込んだその瞬間に、彼女たちが確かに理解した事柄をどうして蔑ろにできるだろうか⁶⁵？

マルローはスター崇拜というものが単に大衆に悪く働くものであるとは捉えない。たとえ神話というものに嘘をつく装置としての側面があるにしても、スターという存在や神話としての映画を通じ、観客が人間を超えたものの力や「反運命」としての力を感じるとる以上、映画に芸術としての力を認めないわけにはいかないと考える。そして実際、マルローは神話として良い方に働く映画の力に賭けて、自ら映画を製作したのであった。

おわりに

本論文では、アンドレ・マルローの映画論『映画心理学の素描』にどのような特異性があるのかについて論じた。マルローは映画とは、運動の把握とフィクションの表現に取り憑かれた西洋の造形芸術の歴史が到達した最終地点であり、デクパージュの発明と音と映像の融合によって芸術として成立するものであると考える。マルローにとって芸術とは「反運命」であり、いつの時代においても存在する「絶対の貨幣」であった。芸術作品そのものは時代とともに「変貌」するものの、芸術家の創造や作品に現れる精神性は、現在を生きる人間に時や場所を超えて訴えかける。マルローにとっては芸術作品だけが、死すべき人間の運命に抗することができるのであり、芸術家の創造とは、自分が必ず死ぬことを知っている人間の運命に対する輝かしい勝利の証であった。映画が資本主義や神話と隣接しているということを認めながらも、映画が表現する物語や知覚が「反運命」の芸術として機能するのだということを認めたマルローの映画論は、今なお示唆に富むものであるだろう。

¹ André Malraux, *Les voix du silence, Œuvres complètes : Écrits sur l'art*, volume publié sous la direction de Jean-Yves Tadié (et avec la collaboration d'Adrien Goetz, Christiane Moatti et François de Saint-Cheron), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 2004, p. 204. 以下、*Les voix du silence* については、とくに断り書きがない場合、すべてこの版からの引用であり、*VS.*, p. --と略記して示す。

² *Ibid.*, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 206.

⁴ Cf. Jean-Pierre Zarader, « La Métamorphose d'une œuvre » in *L'imaginaire de l'écriture*, textes réunis par Christiane Moatti, Paris, Lettres modernes, « La revue des lettres modernes ; André Malraux », vol. 8, 1991, p. 48-49.

⁵ *VS.*, p. 207.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ Cf. *Ibid.*, p. 213.

⁸ *Ibid.*, p. 210.

⁹ *Ibid.*, p. 204.

¹⁰ Cf. Jean-Pierre Zarader, « Les mots de l'art petit vocabulaire malrucien » in *Réflexion sur les arts plastiques*, textes réunis et présentés par Christiane Moatti, Paris, Minard, « La revue des lettres modernes ; André Malraux », vol. 10, 1999, p. 27.

¹¹ *VS.*, p. 497.

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 531.

¹⁴ Cf., *Loc. cit.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 535.

¹⁶ *Ibid.*, p. 554.

¹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 875.

¹⁸ Derek Allan, « Ni histoire de l'art, ni esthétique ; les écrits sur l'art d'André Malraux » in *Malraux et la question des genres littéraires*, textes réunis et présentés par Jean-Claude Larrat, Caen, Lettres modernes Minard, « La revue des lettres modernes ; André Malraux », vol. 13, 2009, p. 145.

¹⁹ 例えば、モーリス・メルロ＝ポンティによる「間接的言語と沈黙の声」における批判や、E.H.・ゴンブリッチによる指摘が挙げられる。

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence » dans *Signes*, Paris, Gallimard, « NRF », 1960, p. 81-82. (モーリス・メルロ＝ポンティ、「間接的言語と沈黙の声」(1952年)、『間接的言語と沈黙の声』、粟津則雄訳、みすず書房、メルロ＝ポンティ・コレクション、第4巻、2002年、91ページ。)

²¹ Cf. Derek Allan, *op. cit.*, p. 145.

²² *Loc. cit.*

²³ *VS.*, p. 879.

²⁴ *Ibid.*, p. 886.

²⁵ *Ibid.*, p. 897.

²⁶ Cf. *Ibid.*, p. 305.

²⁷ Cf. *Ibid.*, p. 271-272.

²⁸ Cf. *Ibid.*, p. 463-471.

²⁹ André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* in *Œuvres complètes : Écrits sur l'art*, volume publié sous la direction de Jean-Yves Tadié (et avec la collaboration d'Adrien Goetz, Christiane Moatti et François de Saint-Cheron), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 2004, p. 5. (「映画心理学の素描」(1940年)、野崎敏訳、『ユリイカ』、青土社、4月号、1997年、p. 230。) 本論文では、*Esquisse d'une psychologie du cinéma* については、すべてこの版からの引用であり、以下、*Esquisse.*, p. 一と略記して示すこととする。なお訳文に関しては、とくに断りがない場合、上述の野崎敏による訳を使用し「素描」、一ページと示すが、論者によって改訳した場合には参照というかたちで上のように該当部分を示す。

³⁰ *Loc. cit.* (同上。)

³¹ *Ibid.*, p. 6. (同上、231 ページ。)

³² *Ibid.*, p. 6-7. (同上、231-232 ページ。)

³³ Cf. *VS.*, p. 268-269

³⁴ *Ibid.*, p. 268.

³⁵ *Ibid.*, p. 284.

³⁶ Cf. *Ibid.*, p. 325.

³⁷ *Esquisse.*, p. 7. (「素描」、232 ページ。)

³⁸ *Loc. cit.* (Cf. 同上。)

³⁹ *Loc. cit.* (同上。)

⁴⁰ *Ibid.*, p. 7-8. (Cf. 同上。)

⁴¹ *Ibid.*, p. 8. (同上)

⁴² Cf. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial ; des origines a nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, p. 19-30. (『世界映画史』、丸尾定訳、みすず書房、1980年、16-25 ページ。)

⁴³ Jacques Aumont et al., *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. « créée par Henri Mitterand », 1999, p. 45. (Cf. 『映画理論講義』、武田潔訳、勁草書房、2000年、74 ページ。)

⁴⁴ *Esquisse.*, p. 8. (「素描」、232 ページ。)

⁴⁵ *Loc. cit.* (同上、232-233 ページ。)

⁴⁶ *Ibid.*, p. 9. (Cf. 同上、233 ページ。)

⁴⁷ *Loc. cit.* (Cf. 同上、233-234 ページ。)

⁴⁸ Cf. Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 220-228. (『世界映画史』、前掲書、194-201 ページ。)

⁴⁹ Cf. Jacques Aumont et al., *op. cit.*, p. 32-33. (『映画理論講義』、51-52 ページ。)

⁵⁰ Cf. *Ibid.*, p. 32. (同上、51 ページ。)

⁵¹ *Esquisse.*, p. 10. (Cf. 「素描」、234 ページ。)

⁵² *Loc. cit.* (Cf. 同上、234 ページ。)

⁵³ *Ibid.*, p. 14. (同上、238 ページ。)

⁵⁴ *Loc. cit.* (Cf. 同上。)

⁵⁵ 確かに、ドゥルーズは、芸術とは「反運命」であるとは明示的には言っていない。しかし、1987年にFEMISで発表されたのち、1989年にテレビ放送された「創造行為とは何か」と題される講演の書き起こしのなかで、ドゥルーズはマルローの芸術観について、次のように述べている。「マルローはある美しい哲学的概念を考案し、芸術について非常に単純なことをひとつ言っています。芸術とは死に抵抗する唯一のもののことである、マルローはそう言っています。(中略)紀元前三千年に作られたひとつの肖像を見てみるだけで、

マルローの答えがどちらかと言えば正しいものであるということを知るには十分でしょう。したがって、マルローほど上手ではありませんが、私たちのいま取り組んでいる観点からであれば、次のように言えるでしょう。すなわち、たとえ芸術が抵抗を行う唯一のものではないにしても、それでもなお、芸術とは抵抗するものであると。」 Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création » (1989) dans *Deux régimes de fous : textes et entretiens*, 1975-1995, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, «Paradoxe», 2003, p. 301. (「創造行為とは何か」、廣瀬純訳、『狂人の二つの体制』、宇野邦一ほか訳、河出書房新社、第二巻、2004年、193-194 ページ。)

⁵⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1991, p. 183. (『哲学とは何か』、財津理訳、河出書房新社、河出文庫、2012年、335 ページ。)

⁵⁷ Cf. Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*, London, Routledge, 2002, « Routledge critical thinkers », 2002, p. 29-65. (『ジル・ドゥルーズ』、國分功一郎訳、青土社、シリーズ現代思想ガイドブック、2006年、63-133 ページ。)

⁵⁸ *Esquisse*, p. 16. (Cf. 「素描」、240 ページ。)

⁵⁹ *Ibid.*, p. 14. (Cf. 同上、238 ページ。)

⁶⁰ Cf. *Loc. cit.* (同上。)

⁶¹ Cf. Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, « Points ; Essais », 1972, p. 38. (『スター』、渡辺淳、山崎正巳訳、法政大学出版局、りぶらりあ選書、1976年、40 ページ。)

⁶² Cf. *Ibid.*, p. 34. (同書、35 ページ。)

⁶³ *Ibid.*, p. 38. (同書、40 ページ。)

⁶⁴ *Esquisse*, p. 15-16. (Cf. 「素描」、239 ページ。)

⁶⁵ *Ibid.*, p. 16. (Cf. 同書、239 ページ。)

Cinéma comme l'art

Première théorie de cinéma chez André Malraux

Noriko ISHIKAWA

Dans ce mémoire, nous essayons de réfléchir sur la première théorie de cinéma chez André Malraux. En général, André Malraux est connu en tant qu'écrivain ou homme politique. Mais en fait, il a beaucoup écrit sur l'art; par exemple, *Les voix du silence*, *La Métamorphose des dieux*. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, publié en 1940, est le premier écrit sur l'art de Malraux. Malgré le fait que cette étude se focalise sur le cinéma, elle condense toute sa pensée sur l'art. Pour Malraux, le cinéma est le premier sujet d'écrit sur l'art et c'est aussi le point de départ de sa pensée originale sur l'art. Dans ses écrits sur l'art, en retournant l'histoire des arts plastiques de présent au passé, il essaye de répondre à de grandes questions comme: qu'est-ce que l'art ou qu'est-ce que le sens de la vie? En commençant par le cinéma, sa pensée sur l'art aboutit à répondre à la question de la condition humaine. Ce mémoire a pour but de révéler clairement comment la réflexion sur le cinéma commence et de comprendre l'essence de la pensée esthétique de Malraux.

Malraux dit que l'art est "la monnaie absolue" qui existe dans tous les temps. Bien que les œuvres d'art se métamorphosent avec le temps, la création artistique et l'esprit d'œuvre font appel au cœur de l'homme qui vit dans le monde présent. Pour Malraux, seul l'art résiste un destin de l'homme mortel, la création artistique triomphe de la mort. Ses idées sur l'art s'appliquent aussi au cinéma. Selon lui, l'histoire des arts plastiques occidental depuis la Renaissance se comprend comme le désir de reproduire le mouvement, elle mène nécessairement à la naissance du cinéma. Malraux considère que les styles particuliers au cinéma comme dans l'art, c'est-à-dire le découpage et la relation entre le son et l'image, peuvent représenter "l'anti-destin". Pourtant, la limite du cinéma s'aperçoit aussi. Car le cinéma encourage l'industrie et il peut agir sur nous comme mythe. Malraux regarde ces points comme un obstacle qui empêche l'art de déployer sa force d' "anti-destin".