



COLLECTION « *CRITIQUE* »

GILLES DELEUZE

*CINÉMA 1*

# L'IMAGE-MOUVEMENT



*LES ÉDITIONS DE MINUIT*



# L'IMAGE-MOUVEMENT

## DU MÊME AUTEUR



PRÉSENTATION DE SACHER-MASOCH, 1967 (« Reprise », n° 15)  
SPINOZA ET LE PROBLÈME DE L'EXPRESSION, 1968  
LOGIQUE DU SENS, 1969  
L'ANTI-ŒDIPE (avec Félix Guattari), 1972  
KAFKA - Pour une littérature mineure (avec Félix Guattari), 1975  
RHIZOME (avec Félix Guattari), 1976 (repris dans *Mille plateaux*)  
SUPERPOSITIONS (avec Carmelo Bene), 1979  
MILLE PLATEAUX (avec Félix Guattari), 1980  
SPINOZA - PHILOSOPHIE PRATIQUE, 1981 (« Reprise », n° 4)  
CINÉMA 1 - L'IMAGE-MOUVEMENT, 1983  
CINÉMA 2 - L'IMAGE-TEMPS, 1985  
FOUCAULT, 1986 (« Reprise », n° 7)  
PÉRICLÈS ET VERDI. La philosophie de François Châtelet, 1988  
LE PLI. Leibniz et le baroque, 1988  
POURPARLERS, 1990 (« Reprise », n° 6)  
QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE ? (avec Félix Guattari), 1991 (« Reprise », n° 13)  
L'ÉPUISE (*in* Samuel Beckett, *Quad*), 1992  
CRITIQUE ET CLINIQUE, 1993  
L'ÎLE DÉSERTÉ. Textes et entretiens, 1953-1974  
(édition préparée par David Lapoujade), 2002  
DEUX RÉGIMES DE FOUS. Textes et entretiens, 1975-1995  
(édition préparée par David Lapoujade), 2003

*Aux P.U.F.*

EMPIRISME ET SUBJECTIVITÉ, 1953  
NIETZSCHE ET LA PHILOSOPHIE, 1962  
LA PHILOSOPHIE CRITIQUE DE KANT, 1963  
PROUST ET LES SIGNES, 1964 - éd. augmentée, 1970  
NIETZSCHE, 1965  
LE BERGSONISME, 1966  
DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION, 1968

*Aux Éditions Flammarion*

DIALOGUES (en collaboration avec Claire Parnet), 1977

*Aux Éditions du Seuil*

FRANCIS BACON : LOGIQUE DE LA SENSATION, (1981), 2002

*COLLECTION « CRITIQUE »*

GILLES DELEUZE

*CINÉMA 1*

# L'IMAGE-MOUVEMENT



*LES ÉDITIONS DE MINUIT*



## avant-propos

Cette étude n'est pas une histoire du cinéma. C'est une taxinomie, un essai de classification des images et des signes. Mais ce premier volume doit se contenter de déterminer les éléments, et encore les éléments d'une seule partie de la classification.

Nous nous référons souvent au logicien américain Peirce (1839-1914), parce qu'il a établi une classification générale des images et des signes, sans doute la plus complète et la plus variée. C'est comme une classification de Linné en histoire naturelle, ou, plus encore, un tableau de Mendeleiev en chimie. Le cinéma impose de nouveaux points de vue sur ce problème.

Une autre confrontation n'est pas moins nécessaire. Bergson écrivait *Matière et mémoire* en 1896 : c'était le diagnostic d'une crise de la psychologie. On ne pouvait plus opposer le mouvement comme réalité physique dans le monde extérieur, et l'image comme réalité psychique dans la conscience. La découverte bergsonienne d'une image-mouvement, et plus profondément d'une image-temps, garde encore aujourd'hui une telle richesse qu'il n'est pas sûr qu'on en ait tiré toutes les conséquences. Malgré la critique trop sommaire que Bergson un peu plus tard fera du cinéma, rien ne peut empêcher la conjonction de l'image-mouvement, telle qu'il la considère, et de l'image cinématographique.

Nous traitons dans cette première partie de l'image-mouvement, et de ses variétés. L'image-temps fera l'objet d'une seconde partie. Les grands auteurs de cinéma nous ont semblé confrontables, non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs. Ils pensent avec des

images-mouvement, et des images-temps, au lieu de concepts. L'énorme proportion de nullité dans la production cinématographique n'est pas une objection : elle n'est pas pire qu'ailleurs, bien qu'elle ait des conséquences économiques et industrielles incomparables. Les grands auteurs de cinéma sont donc seulement plus vulnérables, il est infiniment plus facile de les empêcher de faire leur œuvre. L'histoire du cinéma est un long martyrologe. Le cinéma n'en fait pas moins partie de l'histoire de l'art et de la pensée, sous les formes autonomes irremplaçables que ces auteurs ont su inventer, et faire passer malgré tout.

Nous ne présentons aucune reproduction qui viendrait illustrer notre texte, parce que c'est notre texte au contraire qui voudrait n'être qu'une illustration de grands films dont chacun de nous a plus ou moins le souvenir, l'émotion ou la perception.



# chapitre 1

## thèses sur le mouvement

### premier commentaire de bergson

1

Bergson ne présente pas une seule thèse sur le mouvement, mais trois. La première est la plus célèbre, et risque de nous cacher les deux autres. Elle n'est pourtant qu'une introduction aux autres. D'après cette première thèse, le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru. L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est l'acte de parcourir. L'espace parcouru est divisible, et même infiniment divisible, tandis que le mouvement est indivisible, ou ne se divise pas sans changer de nature à chaque division. Ce qui suppose déjà une idée plus complexe : les espaces parcourus appartiennent tous à un seul et même espace homogène, tandis que les mouvements sont hétérogènes, irréductibles entre eux.

Mais, avant de se développer, la première thèse a un autre énoncé : vous ne pouvez pas reconstituer le mouvement avec des positions dans l'espace ou des instants dans le temps, c'est-à-dire avec des « coupes » immobiles... Cette reconstitution, vous ne la faites qu'en joignant aux positions ou aux instants l'idée abstraite d'une succession, d'un temps mécanique, homogène, universel et décalqué de l'espace, le même pour tous les mouvements. Et de deux manières alors, vous ratez le mouvement. D'une part, vous aurez beau rapprocher à l'infini deux instants ou deux positions, le mouvement se fera toujours dans l'intervalle entre les deux, donc derrière votre dos. D'autre part, vous aurez beau diviser et subdiviser

9

le temps, le mouvement se fera toujours dans une durée concrète, chaque mouvement aura donc sa propre durée qualitative. On oppose dès lors deux formules irréductibles : « mouvement réel → durée concrète », et « coupes immobiles + temps abstrait ».

En 1907, dans *L'Évolution créatrice*, Bergson baptise la mauvaise formule : c'est l'illusion cinématographique. Le cinéma en effet procède avec deux données complémentaires : des coupes instantanées qu'on appelle images ; un mouvement ou un temps impersonnel, uniforme, abstrait, invisible ou imperceptible, qui est « dans » l'appareil et « avec » lequel on fait défiler les images<sup>1</sup>. Le cinéma nous livre donc un faux mouvement, il est l'exemple typique du faux mouvement. Mais il est curieux que Bergson donne un nom si moderne et si récent (« cinématographique ») à la plus vieille illusion. En effet, dit Bergson, quand le cinéma reconstitue le mouvement avec des coupes immobiles, il ne fait rien d'autre que ce que faisait déjà la plus vieille pensée (les paradoxes de Zénon), ou ce que fait la perception naturelle. À cet égard, Bergson se distingue de la phénoménologie, pour qui le cinéma romprait plutôt avec les conditions de la perception naturelle. « Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfilet le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance... *Perception, intellection, langage procèdent en général ainsi*. Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. » Faut-il comprendre que, selon Bergson, le cinéma serait seulement la projection, la reproduction d'une illusion constante, universelle ? Comme si l'on avait toujours fait du cinéma sans le savoir ? Mais alors, beaucoup de problèmes se posent.

Et d'abord la reproduction de l'illusion n'est-elle pas aussi sa correction, d'une certaine manière ? Peut-on conclure de l'artificialité des moyens à l'artificialité du résultat ? Le

---

1. *L'Évolution créatrice*, p. 753 (305). Nous citons les textes de Bergson d'après l'édition dite du Centenaire ; et entre parenthèses, nous indiquons la pagination de l'édition courante de chaque livre (P.U.F.).

cinéma procède avec des photogrammes, c'est-à-dire avec des coupes immobiles, vingt-quatre images/seconde (ou dix-huit au début). Mais ce qu'il nous donne, on l'a souvent remarqué, ce n'est pas le photogramme, c'est une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate. On dira qu'il en est de même pour la perception naturelle. Mais, là, l'illusion est corrigée en amont de la perception, par les conditions qui rendent la perception possible dans le sujet. Tandis qu'au cinéma elle est corrigée en même temps que l'image apparaît, pour un spectateur hors conditions (à cet égard, nous le verrons, la phénoménologie a raison de supposer une différence de nature entre la perception naturelle et la perception cinématographique). Bref, le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement. Il nous donne bien une coupe, mais une coupe mobile, et non pas une coupe immobile + du mouvement abstrait. Or, ce qui est à nouveau très curieux, c'est que Bergson avait parfaitement découvert l'existence des coupes mobiles ou des images-mouvement. C'était avant *L'Évolution créatrice*, et avant la naissance officielle du cinéma, c'était dans *Matière et mémoire* en 1896. La découverte de l'image-mouvement, au-delà des conditions de la perception naturelle, était la prodigieuse invention du premier chapitre de *Matière et mémoire*. Faut-il croire que Bergson l'avait oubliée dix ans plus tard ?

Ou bien se laissait-il prendre à une autre illusion qui frappe toute chose à ses débuts ? On sait que les choses et les personnes sont toujours forcées de se cacher, déterminées à se cacher quand elles commencent. Comment en serait-il autrement ? Elles surgissent dans un ensemble qui ne les comportait pas encore, et doivent mettre en avant les caractères communs qu'elles conservent avec l'ensemble, pour ne pas être rejetées. L'essence d'une chose n'apparaît jamais au début, mais au milieu, dans le courant de son développement, quand ses forces sont afferemies. Cela, Bergson le savait mieux que quiconque, lui qui avait transformé la philosophie en posant la question du « nouveau » au lieu de celle de l'éternité (comment la production et l'apparition de quelque chose de nouveau sont-elles possibles ?). Par exemple, il

disait que la nouveauté de la vie ne pouvait pas apparaître à ses débuts, parce qu'au début la vie était bien forcée d'imiter la matière... N'est-ce pas la même chose pour le cinéma ? Le cinéma à ses débuts n'est-il pas forcé d'imiter la perception naturelle ? Et, mieux encore, quelle était la situation du cinéma au début ? D'une part la prise de vue était fixe, le plan était donc spatial et formellement immobile ; d'autre part l'appareil de prise de vue était confondu avec l'appareil de projection, doué d'un temps uniforme abstrait. L'évolution du cinéma, la conquête de sa propre essence ou nouveauté, se fera par le montage, la caméra mobile, et l'émancipation de la prise de vue qui se sépare de la projection. Alors le plan cessera d'être une catégorie spatiale pour devenir temporel ; et la coupe sera une coupe mobile et non plus immobile. Le cinéma retrouvera exactement l'image-mouvement du premier chapitre de *Matière et mémoire*.

Il faut conclure que la première thèse de Bergson sur le mouvement est plus complexe qu'il ne semblait d'abord. Il y a d'une part une critique contre toutes les tentatives de reconstituer le mouvement avec l'espace parcouru, c'est-à-dire en additionnant coupes immobiles instantanées et temps abstrait. Il y a d'autre part la critique du cinéma, dénoncé comme une de ces tentatives illusoire, comme la tentative qui fait culminer l'illusion. Mais il y a aussi la thèse de *Matière et mémoire*, les coupes mobiles, les plans temporels, et qui pressentait de manière prophétique l'avenir ou l'essence du cinéma.

2

Or, justement, *L'Évolution créatrice* présente une seconde thèse qui, au lieu de tout réduire à une même illusion sur le mouvement, distingue au moins deux illusions très différentes. L'erreur c'est toujours de reconstituer le mouvement avec des instants ou des positions, mais il y a deux façons de le faire, l'antique et la moderne. Pour l'antiquité, le mouvement renvoie à des éléments intelligibles, Formes ou Idées qui sont elles-mêmes éternelles et immobiles. Bien sûr, pour reconstituer le mouvement, on saisira ces formes au plus près de leur actualisation dans une matière-flux. Ce sont des

potentialités qui ne passent à l'acte qu'en s'incarnant dans la matière. Mais, inversement, le mouvement ne fait qu'exprimer une « dialectique » des formes, une synthèse idéale qui lui donne ordre et mesure. Le mouvement ainsi conçu sera donc le passage réglé d'une forme à une autre, c'est-à-dire un ordre des *poses* ou des *instants privilégiés*, comme dans une danse. Les formes ou idées « sont censées caractériser une période dont elles exprimeraient la quintessence, tout le reste de cette période étant rempli par le passage, dépourvu d'intérêt en lui-même, d'une forme à une autre forme... On note le terme final ou le point culminant (*télos, acmè*), on l'érige en moment essentiel, et ce moment, que le langage a retenu pour exprimer l'ensemble du fait, suffit aussi à la science pour le caractériser<sup>2</sup> ».

La révolution scientifique moderne a consisté à rapporter le mouvement, non plus à des instants privilégiés, mais à l'instant quelconque. Quitte à recomposer le mouvement, *on ne le recomposait plus, à partir d'éléments formels transcendants (poses), mais à partir d'éléments matériels immanents (coupes)*. Au lieu de faire une synthèse intelligible du mouvement, on en menait une analyse sensible. C'est ainsi que se constituèrent l'astronomie moderne en déterminant une relation entre une orbite et le temps mis à la parcourir (Kepler), la physique moderne en reliant l'espace parcouru au temps de la chute d'un corps (Galilée), la géométrie moderne en dégagant l'équation d'une courbe plane, c'est-à-dire la position d'un point sur une droite mobile à un moment quelconque de son trajet (Descartes), enfin le calcul infinitésimal, dès qu'on s'avisa de considérer des coupes infiniment rapprochables (Newton et Leibniz). Partout, la succession mécanique d'instant quelconques remplaçait l'ordre dialectique des poses : « La science moderne doit se définir surtout par son aspiration à prendre le temps pour variable indépendante<sup>3</sup>. »

Le cinéma semble bien le dernier-né de cette lignée dégagée par Bergson. On pourrait concevoir une série de moyens de translation (train, auto, avion...), et parallèlement une série de moyens d'expression (graphique, photo, cinéma) :

2. EC, p. 774 (330).

3. EC, p. 779 (335).

la caméra apparaîtrait alors comme un échangeur, ou plutôt un équivalent généralisé des mouvements de translation. Et c'est ainsi qu'elle apparaît dans les films de Wenders. Quand on s'interroge sur la préhistoire du cinéma, il arrive qu'on tombe dans des considérations confuses, parce qu'on ne sait pas où faire remonter ni comment définir la lignée technologique qui le caractérise. Alors on peut toujours invoquer les ombres chinoises ou les systèmes de projection les plus archaïques. Mais, en fait, les conditions déterminantes du cinéma sont les suivantes : non pas seulement la photo, mais la photo instantanée (la photo de pose appartient à l'autre lignée) ; l'équidistance des instantanés ; le report de cette équidistance sur un support qui constitue le « film » (c'est Edison et Dickson qui perforent la pellicule) ; un mécanisme d'entraînement des images (les griffes de Lumière). C'est en ce sens que le cinéma est le système qui reproduit le mouvement *en fonction du moment quelconque*, c'est-à-dire en fonction d'instantanés équidistants choisis de façon à donner l'impression de continuité. Tout autre système, qui reproduirait le mouvement par un ordre de poses projetées de manière à passer les unes dans les autres ou à se « transformer », est étranger au cinéma. On le voit bien quand on essaie de définir le dessin animé : s'il appartient pleinement au cinéma, c'est parce que le dessin n'y constitue plus une pose ou une figure achevée, mais la description d'une figure toujours en train de se faire ou de se défaire, par le mouvement de lignes et de points pris à des instants quelconques de leur trajet. Le dessin animé renvoie à une géométrie cartésienne, et non euclidienne. Il ne nous présente pas une figure décrite dans un moment unique, mais la continuité du mouvement qui décrit la figure.

Pourtant, le cinéma semble se nourrir d'instantanés privilégiés. On dit souvent qu'Eisenstein extrait des mouvements ou des évolutions certains moments de crise dont il fait par excellence l'objet du cinéma. C'est même ce qu'il appelait le « pathétique » : il sélectionne des pointes et des cris, il pousse les scènes à leur paroxysme, et les met en collision l'une avec l'autre. Mais ce n'est nullement une objection. Revenons à la préhistoire du cinéma, et à l'exemple célèbre du galop de cheval : celui-ci n'a pu être exactement décomposé que par les enregistrements graphiques de Marey et les instantanés

équidistants de Muybridge, qui rapportent l'ensemble organisé de l'allure à un point quelconque. Si l'on choisit bien les équidistants, il est forcé qu'on tombe sur des temps remarquables, c'est-à-dire sur les moments où le cheval a un pied sur terre, puis trois, deux, trois, un. On peut les appeler instants privilégiés ; mais ce n'est pas du tout au sens des poses ou des postures générales qui caractérisaient le galop dans les formes anciennes. Ces instants n'ont plus rien à voir avec des poses, et seraient même formellement impossibles comme poses. Si ce sont des instants privilégiés, c'est à titre de points remarquables ou singuliers qui appartiennent au mouvement, et non pas au titre de moments d'actualisation d'une forme transcendante. La notion a tout à fait changé de sens. Les instants privilégiés d'Eisenstein, ou de tout autre auteur, sont encore des instants quelconques ; simplement, l'instant quelconque peut être régulier *ou* singulier, ordinaire *ou* remarquable. Qu'Eisenstein sélectionne des instants remarquables n'empêche pas qu'il les tire d'une analyse immanente du mouvement, pas du tout d'une synthèse transcendante. L'instant remarquable ou singulier reste un instant quelconque parmi les autres. C'est même la différence entre la dialectique moderne, dont Eisenstein se réclame, et la dialectique ancienne. Celle-ci est l'ordre des formes transcendantes qui s'actualisent dans un mouvement, tandis que celle-là est la production et la confrontation des points singuliers immanents au mouvement. Or cette production de singularités (le saut qualitatif) se fait par accumulation d'ordinaires (processus quantitatif), si bien que le singulier est prélevé sur le quelconque, est lui-même un quelconque simplement non-ordinaire ou non-régulier. Eisenstein précisait lui-même que « le pathétique » supposait « l'organique », comme l'ensemble organisé des instants quelconques où les coupures doivent passer<sup>4</sup>.

L'instant quelconque, c'est l'instant équidistant d'un autre. Nous définissons donc le cinéma comme le système qui reproduit le mouvement en le rapportant à l'instant quelconque. Mais c'est là que la difficulté rebondit. Quel est l'intérêt d'un tel système ? Du point de vue de la science,

---

4. Sur l'organique et le pathétique ; cf. Eisenstein, *La Non-indifférente Nature*, I, 10-18.

très léger. Car la révolution scientifique était d'analyse. Et, s'il était nécessaire de rapporter le mouvement à l'instant quelconque pour en faire l'analyse, on voyait mal l'intérêt d'une synthèse ou d'une reconstitution fondée sur le même principe, sauf un vague intérêt de confirmation. C'est pourquoi ni Marey ni Lumière n'avaient grande confiance dans l'invention du cinéma. Avait-il au moins un intérêt artistique ? Il ne semblait pas davantage, puisque l'art semblait maintenir les droits d'une plus haute synthèse du mouvement, et rester lié aux poses et aux formes que la science avait répudiées. Nous sommes au cœur même de la situation ambiguë du cinéma comme « art industriel » : ce n'était ni un art ni une science.

Cependant, les contemporains pouvaient être sensibles à une évolution qui emportait les arts, et changeait le statut du mouvement, même dans la peinture. À plus forte raison, la danse, le ballet, le mime abandonnaient les figures et les poses pour libérer des valeurs non-posées, non-pulsées, qui rapportaient le mouvement à l'instant quelconque. Par là, la danse, le ballet, le mime devenaient des actions capables de répondre à des accidents du milieu, c'est-à-dire à la répartition des points d'un espace ou des moments d'un événement. Tout cela conspirait avec le cinéma. Dès le sonore, le cinéma sera capable de faire de la comédie musicale un de ses grands genres, avec la « danse-action » de Fred Astaire qui se déroule en un lieu quelconque, dans la rue, parmi les voitures, le long d'un trottoir<sup>5</sup>. Mais déjà dans le muet Chaplin avait arraché le mime à l'art des poses pour en faire un mime-action. À ceux qui reprochaient à Charlot de se servir du cinéma, et non de le servir, Mitry répondait qu'il donnait au mime un nouveau modèle, fonction de l'espace et du temps, continuité construite à chaque instant qui ne se laissait plus décomposer que dans ses éléments immanents remarquables, au lieu de se rapporter à des formes préalables à incarner<sup>6</sup>.

Que le cinéma appartienne pleinement à cette conception moderne du mouvement, Bergson le montre avec force. Mais, à partir de là, il semble hésiter entre deux voies, dont

5. Arthur Knight, *Revue du cinéma*, n° 10.

6. Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Éd. Universitaires, p. 49-51.



l'une le ramène à sa première thèse, dont l'autre en revanche ouvre une question nouvelle. D'après la première voie, les deux conceptions peuvent être très différentes du point de vue de la science, elles n'en sont pas moins à peu près identiques dans leur résultat. Il revient au même en effet de recomposer le mouvement avec des *poses éternelles*, ou avec des *coupes immobiles* : dans les deux cas, on rate le mouvement, parce qu'on se donne un Tout, on suppose que « tout est donné », tandis que le mouvement ne se fait que si le tout n'est ni donné ni donnable. Dès qu'on se donne le tout dans l'ordre éternel des formes et des poses, ou dans l'ensemble des instants quelconques, alors ou bien le temps n'est plus que l'image de l'éternité, ou bien la conséquence de l'ensemble : il n'y a plus de place pour le mouvement réel<sup>7</sup>. Une autre voie pourtant semblait s'ouvrir à Bergson. Car, si la conception antique correspond bien à la philosophie antique qui se propose de penser l'éternel, la conception moderne, la science moderne, appelle une *autre* philosophie. Quand on rapporte le mouvement à des moments quelconques, on doit devenir capable de penser la production du nouveau, c'est-à-dire du remarquable et du singulier, à n'importe quel de ces moments : c'est une conversion totale de la philosophie, et c'est ce que Bergson se propose de faire enfin, donner à la science moderne la métaphysique qui lui correspond, qui lui manque, comme une moitié manque à son autre moitié<sup>8</sup>. Mais peut-on s'arrêter dans cette voie ? Peut-on nier que les arts aussi n'aient à faire cette conversion ? Et que le cinéma ne soit un facteur essentiel à cet égard, et même qu'il n'ait un rôle à jouer dans la naissance et la formation de cette nouvelle pensée, de cette nouvelle manière de penser ? Voilà que Bergson ne se contente plus de confirmer sa première thèse sur le mouvement. Bien qu'elle s'arrête en route, la seconde thèse de Bergson rend possible un autre point de vue sur le cinéma, qui ne serait plus l'appareil perfectionné de la plus vieille illusion, mais au contraire l'organe à perfectionner de la nouvelle réalité.

---

7. *EC*, p. 794 (353).

8. *EC*, p. 786 (343).

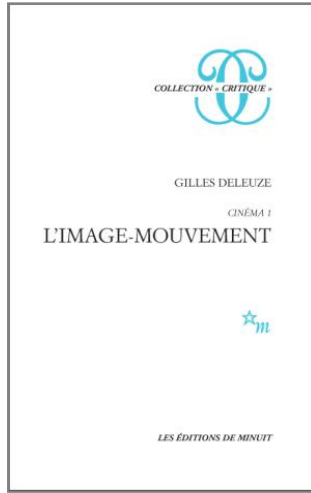
# table des matières

|   |           |
|---|-----------|
| <i>Avant-propos</i> .....   | <u>7</u>  |
| I. THÈSES SUR LE MOUVEMENT (PREMIER COMMENTAIRE DE BERGSON)   |           |
| <i>Première thèse : le mouvement et l'instant</i> .....   | <u>9</u>  |
| <i>Seconde thèse : instants privilégiés et instants quelconques</i> .....   | <u>12</u> |
| <i>Troisième thèse : mouvement et changement. — Le tout, l'Ouvert ou la durée. — Les trois niveaux : l'ensemble et ses parties ; le mouvement ; le tout et ses changements</i> .....  | <u>18</u> |
| II. CADRE ET PLAN, CADRAGE ET DÉCOUPAGE   |           |
| <i>Le premier niveau : cadre, ensemble ou système clos. — Les fonctions du cadre. — Le hors-champ : ses deux aspects</i> .....  | <u>23</u> |
| <i>Le second niveau : plan et mouvement. — Les deux faces du plan : vers les ensembles et leurs parties, vers le tout et ses changements. — L'image-mouvement. — Coupe mobile, perspective temporelle</i> .....   | <u>32</u> |
| <i>Mobilité : montage et mouvement de la caméra. — La question de l'unité du plan (les plans-séquences). — L'importance du faux-raccord</i> .....   | <u>39</u> |
| III. MONTAGE  |           |
| <i>Le troisième niveau : le tout, la composition des images-mouvement et l'image indirecte du temps. — L'école américaine : composition organique et montage chez Griffith. — Les deux aspects du temps : l'intervalle et le tout, le présent variable et l'immensité</i> ..... | <u>46</u> |
| <i>L'école soviétique : composition dialectique. — L'organique et le pathétique chez Eisenstein : spirale</i>   |           |

|  |            |
|--|------------|
| <i>et saut qualitatif. — Poudovkine et Dovjenko. — La composition matérialiste de Vertov</i> .....   | <u>50</u>  |
| <i>L'école française d'avant guerre : composition quantitative. — Rythme et mécanique. — Les deux aspects de la quantité de mouvement : relatif et absolu. — Gance et le sublime mathématique. — L'école expressionniste allemande : composition intensive. — La lumière et les ténèbres (Murnau, Lang). — L'expressionnisme et le sublime dynamique</i> ..... | <u>61</u>  |
| <br>IV. L'IMAGE-MOUVEMENT ET SES TROIS VARIÉTÉS<br>(SECOND COMMENTAIRE DE BERGSON)   |            |
| <i>L'identité de l'image et du mouvement. — Image-mouvement et image-lumière</i> .....   | <u>83</u>  |
| <i>De l'image-mouvement à ses variétés. — Image-perception, image-action, image-affection</i> .....  | <u>90</u>  |
| <i>L'épreuve inverse : comment éteindre les trois variétés (« Film » de Beckett). — Comment les variétés se composent</i> .....  | <u>97</u>  |
| <br>V. L'IMAGE-PERCEPTION  |            |
| <i>Les deux pôles, objectif et subjectif. — La « mi-subjective », ou l'image indirecte libre (Pasolini, Rohmer)</i> .....  | <u>104</u> |
| <i>Vers un autre état de la perception : la perception liquide. — Rôle de l'eau dans l'école française d'avant guerre. — Grémillon, Vigo</i> .....   | <u>111</u> |
| <i>Vers une perception gazeuse. — La matière et l'intervalle selon Vertov. — L'engramme. — Une tendance du cinéma expérimental (Landow)</i> .....  | <u>116</u> |
| <br>VI. L'IMAGE-AFFECTION : VISAGE ET GROS PLAN  |            |
| <i>Les deux pôles du visage : puissance et qualité</i> .....   | <u>125</u> |
| <i>Griffith et Eisenstein. — L'expressionnisme. — L'abstraction lyrique : la lumière, le blanc et la réfraction (Sternberg)</i> .....  | <u>130</u> |
| <i>L'affect comme entité. — L'icône. — La « priméité » selon Peirce. — La limite du visage ou le néant : Bergman. — Comment y échapper</i> .....   | <u>135</u> |

|   |            |
|---|------------|
| VII. L'IMAGE-AFFECTION : QUALITÉS, PUISSANCES, ESPACES QUELCONQUES  |            |
| <i>L'entité complexe ou l'exprimé. — Conjonctions virtuelles et connexions réelles. — Les composantes affectives du gros plan (Bergman). — Du gros plan aux autres plans : Dreyer</i> .....   | <u>145</u> |
| <i>L'affect spirituel et l'espace chez Bresson. — Qu'est-ce qu'un espace « quelconque » ?</i> .....   | <u>153</u> |
| <i>La construction des espaces quelconques. — L'ombre, l'opposition et la lutte dans l'expressionnisme. — Le blanc, l'alternance et l'alternative dans l'abstraction lyrique (Sternberg, Dreyer, Bresson). — La couleur et l'absorption (Minnelli). — Les deux sortes d'espaces quelconques, et leur fréquence dans le cinéma contemporain (Snow)</i> ..... | <u>157</u> |
| VIII. DE L'FFECT À L'ACTION : L'IMAGE-PULSION   |            |
| <i>Le naturalisme. — Les mondes originaires et les milieux dérivés. — Pulsions et morceaux, symptômes et fétiches. — Deux grands naturalistes : Stroheim et Buñuel. — Pulsion de parasitisme. — L'entropie et le cycle</i> .....  | <u>173</u> |
| <i>Une caractéristique de l'œuvre de Buñuel : puissance de la répétition dans l'image</i> .....   | <u>183</u> |
| <i>La difficulté d'être naturaliste : King Vidor. — Cas et évolution de Nicholas Ray. — Le troisième grand naturaliste : Losey. — Pulsion de servilité. — Le retournement contre soi. — Les coordonnées du naturalisme</i> .....  | <u>187</u> |
| IX. L'IMAGE-ACTION : LA GRANDE FORME  |            |
| <i>De la situation à l'action : la « secondéité ». — L'englobant et le duel. — Le rêve américain. — Les grands genres : le film psycho-social (King Vidor), le western (Ford), le film d'histoire (Griffith, Cecil B. de Mille)</i> .....   | <u>196</u> |
| <i>Les lois de la composition organique</i> .....   | <u>209</u> |
| <i>Le lien sensori-moteur. — Kazan et l'Actors Studio. — L'empreinte</i> .....  | <u>214</u> |

|  |            |
|--|------------|
| X. L'IMAGE-ACTION : LA PETITE FORME                                |            |
| <i>De l'action à la situation. — Les deux sortes d'indices.</i>    |            |
| — <i>La comédie de mœurs (Chaplin, Lubitsch) .....</i>             | <u>220</u> |
| <i>Le western chez Hawks : le fonctionnalisme. — Le</i>            |            |
| <i>néo-western et son type d'espace (Mann, Peckin-</i>             |            |
| <i>pah) .....</i>  | <u>226</u> |
| <i>La loi de la petite forme et le burlesque. — L'évolu-</i>       |            |
| <i>tion de Chaplin : la figure du discours. — Le paradoxe</i>      |            |
| <i>de Keaton : la fonction minorante et récurrente des</i>         |            |
| <i>grandes machines .....</i>                                      | <u>231</u> |
| XI. LES FIGURES OU LA TRANSFORMATION DES FORMES                    |            |
| <i>Le passage d'une forme à l'autre chez Eisenstein. —</i>         |            |
| <i>Le montage d'attractions. — Les différents types de</i>         |            |
| <i>figures .....</i>   | <u>243</u> |
| <i>Les figures du Grand et du Petit chez Herzog .....</i>          | <u>250</u> |
| <i>Les deux espaces : l'Englobant-souffle, et la ligne</i>         |            |
| <i>d'Univers. — Le souffle chez Kurosawa : de la situa-</i>        |            |
| <i>tion à la question. — Les lignes d'univers chez Mizoguchi :</i> |            |
| <i>du tracé à l'obstacle .....</i>                                 | <u>253</u> |
| XII. LA CRISE DE L'IMAGE-ACTION                                    |            |
| <i>La « tiercéité » selon Peirce, et les relations mentales.</i>   |            |
| — <i>Les Marx. — L'image mentale selon Hitchcock.</i>              |            |
| — <i>Marques et symboles. — Comment Hitchcock</i>                  |            |
| <i>achève l'image-action en la portant à sa limite .....</i>       | <u>266</u> |
| <i>La crise de l'image-action dans le cinéma américain</i>         |            |
| <i>(Lumet, Cassavetes, Altman). — Les cinq caractères</i>          |            |
| <i>de cette crise. — Le relâchement du lien sensori-</i>           |            |
| <i>moteur .....</i>  | <u>277</u> |
| <i>L'origine de la crise : néo-réalisme italien et nouvelle</i>    |            |
| <i>vague française. — Conscience critique du cliché. —</i>         |            |
| <i>Problème d'une nouvelle conception de l'image. —</i>            |            |
| <i>Vers un au-delà de l'image-mouvement .....</i>                  | <u>284</u> |
| <i>Glossaire .....</i>   | <u>291</u> |



Cette édition électronique du livre  
*Cinéma 1 - L'image-mouvement* de Gilles Deleuze  
a été réalisée le 11 décembre 2013  
par les Éditions de Minuit  
à partir de l'édition papier du même ouvrage  
(ISBN : 9782707306593).

© 2013 by LES ÉDITIONS DE MINUIT  
pour la présente édition électronique.

[www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr)

ISBN : 9782707330291

Avec le soutien du



[www.centrenationaldulivre.fr](http://www.centrenationaldulivre.fr)