



GILLES DELEUZE

CINÉMA 2

L'IMAGE-TEMPS



*LES ÉDITIONS DE MINUIT*



# L'IMAGE-TEMPS

## 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-CÉDIPE (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 2*

# L'IMAGE-TEMPS



*LES ÉDITIONS DE MINUIT*



# chapitre 1 au-delà de l'image-mouvement

1

Contre ceux qui définissaient le néo-réalisme italien par son contenu social, Bazin invoquait la nécessité de critères formels esthétiques. Il s'agissait selon lui d'une nouvelle forme de la réalité, supposée dispersive, elliptique, errante ou ballante, opérant par blocs, avec des liaisons délibérément faibles et des événements flottants. Le réel n'était plus représenté ou reproduit, mais « visé ». Au lieu de représenter un réel déjà déchiffré, le néo-réalisme visait un réel à déchiffrer, toujours ambigu ; c'est pourquoi le plan-séquence tendait à remplacer le montage des représentations. Le néo-réalisme inventait donc un nouveau type d'image, que Bazin proposait d'appeler l'« image-fait »<sup>1</sup>. Cette thèse de Bazin était infiniment plus riche que celle qu'il combattait, et montrait que le néo-réalisme ne se limitait pas au contenu de ses premières manifestations. Mais les deux thèses avaient en commun de poser le problème au niveau de la réalité : le néo-réalisme produisait un « plus de réalité », formel ou matériel. Nous ne sommes pas sûrs toutefois que le problème se pose ainsi au niveau du réel, forme ou contenu. N'est-ce pas plutôt au niveau du « mental », en termes de pensée ? Si l'ensemble des images-mouvement, perceptions, actions et affections, subissait un tel bouleversement, n'était-ce pas d'abord parce

---

1. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éd. du Cerf, p. 282 (et l'ensemble des chapitres sur le néo-réalisme). C'est Amédée Ayfre qui donne à la thèse de Bazin, quand il la reprend et la développe, une expression phénoménologique accentuée : « Du premier au second néo-réalisme », *Le Néo-réalisme italien, Études cinématographiques*.

qu'un nouvel élément faisait irruption, qui allait empêcher la perception de se prolonger en action pour la mettre en rapport avec la pensée, et, de proche en proche, allait subordonner l'image aux exigences de nouveaux signes qui la porteraient au-delà du mouvement ?

Quand Zavattini définit le néo-réalisme comme un art de la rencontre, rencontres fragmentaires, éphémères, hachées, ratées, que veut-il dire ? C'est vrai des rencontres de « *Païsa* » de Rossellini, ou du « *Voleur de bicyclette* » de De Sica. Et dans « *Umberto D* », De Sica construit la séquence célèbre que Bazin citait en exemple : la jeune bonne entrant dans la cuisine le matin, faisant une série de gestes machinaux et las, nettoyant un peu, chassant les fourmis d'un jet d'eau, prenant le moulin à café, fermant la porte de la pointe du pied tendu. Et ses yeux croisent son ventre de femme enceinte, c'est comme si naissait toute la misère du monde. Voilà que, dans une situation ordinaire ou quotidienne, au cours d'une série de gestes insignifiants, mais obéissant d'autant plus à des schémas sensori-moteurs simples, ce qui a surgi tout à coup, c'est une *situation optique pure* pour laquelle la petite bonne n'a pas de réponse ou de réaction. Les yeux, le ventre, c'est cela une rencontre... Bien sûr, les rencontres peuvent prendre des formes très différentes, atteindre à l'exceptionnel, mais elles gardent la même formule. Soit la grande tétralogie de Rossellini, qui, loin de marquer un abandon du néo-réalisme, le porte au contraire à sa perfection. « *Allemagne année 0* » présente un enfant qui visite un pays étranger (ce pourquoi l'on reprochait à ce film de ne plus avoir l'ancrage social dont on faisait une condition du néo-réalisme), et qui meurt de ce qu'il voit. « *Stromboli* » met en scène une étrangère qui va avoir une révélation de l'île d'autant plus profonde qu'elle ne dispose d'aucune réaction pour atténuer ou compenser la violence de ce qu'elle voit, l'intensité et l'énormité de la pêche au thon (« c'était horrible... »), la puissance panique de l'éruption (« je suis finie, j'ai peur, quel mystère, quelle beauté, mon Dieu... »). « *Europe 51* » montre une bourgeoise qui, à partir de la mort de son enfant, traverse des espaces quelconques et fait l'expérience du grand ensemble, du bidonville et de l'usine (« j'ai cru voir des condamnés »). Ses regards abandonnent la fonction pratique d'une maîtresse de maison qui rangerait les choses et les êtres, pour passer par



tous les états d'une vision intérieure, affliction, compassion, amour, bonheur, acceptation, jusque dans l'hôpital psychiatrique où on l'enferme à l'issue d'un nouveau procès de Jeanne d'Arc : elle voit, elle a appris à voir. « *Voyage en Italie* » accompagne une touriste atteinte en plein cœur par le simple déroulement d'images ou de clichés visuels dans lesquels elle découvre quelque chose d'insupportable, au-delà de la limite de ce qu'elle peut personnellement supporter<sup>2</sup>. C'est un cinéma de voyant, non plus d'action.

Ce qui définit le néo-réalisme, c'est cette montée de situations purement optiques (et sonores, bien que le son synchrone ait manqué aux débuts du néo-réalisme), qui se distinguent essentiellement des situations sensori-motrices de l'image-action dans l'ancien réalisme. C'est peut-être aussi important que la conquête d'un espace purement optique dans la peinture, avec l'impressionnisme. On objecte que le spectateur s'est toujours trouvé devant des « descriptions », devant des images optiques et sonores, et rien d'autre. Mais ce n'est pas la question. Car les personnages, eux, réagissaient aux situations ; mêmes quand l'un d'eux se trouvait réduit à l'impuissance, c'était ligoté et bâillonné, en vertu des accidents de l'action. Ce que le spectateur percevait, c'était donc une image sensori-motrice à laquelle il participait plus ou moins, par identification avec les personnages. Hitchcock avait inauguré le renversement de ce point de vue en incluant le spectateur dans le film. Mais c'est maintenant que l'identification se renverse effectivement : le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivie par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action. « *Ossessione* » de Visconti passe à juste titre pour le précurseur du néo-réalisme ; et ce qui frappe d'abord le spectateur, c'est la manière dont l'héroïne vêtue de noir est possédée par une sensualité presque hallucinatoire. Elle

2. Sur ces films, cf. Jean-Claude Bonnet, « Rossellini ou le parti pris des choses », *Cinématographe*, n° 43, janvier 1979. Cette revue a consacré au néo-réalisme deux numéros spéciaux, 42 et 43, sous le titre parfaitement adapté « Le regard néo-réaliste ».

est plus proche d'une visionnaire, d'une somnambule, que d'une séductrice ou d'une amoureuse (de même, plus tard, la comtesse de « *Senso* »).

C'est pourquoi les caractères par lesquels nous définissions précédemment la crise de l'image-action : la forme de la bal(l)ade, la propagation des clichés, les événements qui concernent à peine ceux auxquels ils arrivent, bref le relâchement des liens sensori-moteurs, tous ces caractères étaient importants, mais seulement à titre de conditions préliminaires. Ils rendaient possible, mais ne constituaient pas encore la nouvelle image. Ce qui constitue celle-ci, c'est la situation purement optique et sonore qui se substitue aux situations sensori-motrices défaillantes. On a souligné le rôle de l'enfant dans le néo-réalisme, notamment chez De Sica (puis en France chez Truffaut) : c'est que, dans le monde adulte, l'enfant est affecté d'une certaine impuissance motrice, mais qui le rend d'autant plus apte à voir et à entendre. De même, si la banalité quotidienne a tant d'importance, c'est parce que, soumise à des schémas sensori-moteurs automatiques et déjà montés, elle est d'autant plus susceptible, à la moindre occasion qui dérange l'équilibre entre l'excitation et la réponse (comme la scène de la petite bonne d'« *Umberto D* »), d'échapper soudain aux lois de ce schématisme et de se révéler elle-même dans une nudité, une crudité, une brutalité visuelles et sonores qui la rendent insupportable, lui donnant l'allure d'un rêve ou d'un cauchemar. De la crise de l'image-action à l'image optique-sonore pure, il y a donc un passage nécessaire. Tantôt c'est une évolution qui fait passer d'un aspect à l'autre : on commence par des films de bal(l)ade, à liaisons sensori-motrices relâchées, et l'on atteint ensuite aux situations purement optiques et sonores. Tantôt c'est dans le même film que les deux coexistent, comme deux niveaux dont le premier sert seulement de ligne mélodique à l'autre.

C'est en ce sens que Visconti, Antonioni, Fellini appartiennent pleinement au néo-réalisme, malgré toutes leurs différences. « *Ossessione* », le précurseur, n'est pas seulement une des versions d'un célèbre roman noir américain, ni la transposition de ce roman dans la plaine du Pô<sup>3</sup>. Dans le film de

3. Le roman de James Cain, *Le facteur sonne toujours deux fois*, a donné lieu à quatre œuvres cinématographiques : Pierre Chenal (« *Le Dernier Tour-nant* » 1939), Visconti (1942), Garnett (1946) et Rafelson (1981). La première

Visconti, on assiste à un changement très subtil, aux débuts d'une mutation concernant la notion générale de situation. Dans l'ancien réalisme ou suivant l'image-action, les objets et les milieux avaient déjà une réalité propre, mais c'était une réalité fonctionnelle, étroitement déterminée par les exigences de la situation, même si ces exigences étaient poétiques autant que dramatiques (par exemple la valeur émotionnelle des objets chez Kazan). La situation se prolongeait donc directement en action et passion. Dès « *Ossessione* », au contraire, apparaît ce qui ne cessera de se développer chez Visconti : les objets et les milieux prennent une réalité matérielle autonome qui les fait valoir pour eux-mêmes. Il faut donc que non seulement le spectateur mais les protagonistes investissent les milieux et les objets par le regard, qu'ils voient et entendent les choses et les gens, pour que l'action ou la passion naissent, faisant irruption dans une vie quotidienne préexistante. Ainsi l'arrivée du héros d'« *Ossessione* », qui prend une sorte de possession visuelle de l'auberge, ou bien, dans « *Rocco et ses frères* », l'arrivée de la famille qui, de tous ses yeux et de toutes ses oreilles, tente d'assimiler la gare immense et la ville inconnue : ce sera une constante dans l'œuvre de Visconti, cet « inventaire » du milieu, des objets, meubles, ustensiles, etc. Si bien que la situation ne se prolonge pas directement en action : elle n'est plus sensori-motrice, comme dans le réalisme, mais d'abord optique et sonore, investie par les sens, avant que l'action se forme en elle, et en utilise ou en affronte les éléments. Tout reste réel dans ce néo-réalisme (qu'il y ait décor ou extérieurs) mais, entre la réalité du milieu et celle de l'action, ce n'est plus un prolongement moteur qui s'établit, c'est plutôt un rapport onirique, par l'intermédiaire des organes des sens affranchis<sup>4</sup>. On dirait que l'action flotte dans la situation, plus qu'elle ne l'achève ou ne la resserre. C'est la source de

---

s'apparente au réalisme poétique français, et les deux dernières au réalisme américain de l'image-action. Jacques Fieschi fait une analyse comparée très intéressante des quatre films : *Cinématographe*, n° 70, septembre 1981, p. 8-9 (on se reportera aussi à son article sur « *Ossessione* », n° 42).

4. Ces thèmes sont analysés dans *Visconti, Études cinématographiques*, notamment les articles de Bernard Dort et de René Duloquin (cf. Duloquin, à propos de « *Rocco et ses frères* », p. 86 : « De l'escalier monumental de Milan au terrain vague, les personnages flottent dans un décor dont ils n'atteignent pas les limites. Ils sont réels, le décor l'est aussi, mais leur relation ne l'est pas et se rapproche de celle d'un rêve »).

l'esthétisme visionnaire de Visconti. Et « *La terre tremble* » confirme singulièrement ces nouvelles données. Certes, la situation des pêcheurs, la lutte qu'ils engagent, la naissance d'une conscience de classe sont exposées dans ce premier épisode, le seul que Visconti réalisa. Mais, justement, cette « conscience communiste » embryonnaire y dépend moins d'une lutte avec la nature et entre les hommes que d'une grande vision de l'homme et de la nature, de leur unité sensible et sensuelle, d'où les « riches » sont exclus et qui constitue l'espoir de la révolution, au-delà des échecs de l'action flottante : un romantisme marxiste <sup>5</sup>.

Chez Antonioni, dès sa première grande œuvre, « *Chronique d'un amour* », l'enquête policière, au lieu de procéder par flash-back, transforme les actions en descriptions optiques et sonores, tandis que le récit lui-même se transforme en actions désarticulées dans le temps (l'épisode de la bonne qui raconte en refaisant ses gestes passés, ou bien la scène célèbre des ascenseurs) <sup>6</sup>. Et l'art d'Antonioni ne cessera de se développer dans deux directions : une étonnante exploitation des temps morts de la banalité quotidienne ; puis, à partir de « *L'Éclipse* », un traitement des situations-limites qui les pousse jusqu'à des paysages déshumanisés, des espaces vidés dont on dirait qu'ils ont absorbé les personnages et les actions, pour n'en garder qu'une description géophysique, un inventaire abstrait. Quant à Fellini, dès ses premiers films, ce n'est pas seulement le spectacle qui tend à déborder sur le réel, c'est le quotidien qui ne cesse de s'organiser en spectacle ambulante, et les enchaînements sensori-moteurs qui font place à une succession de *variétés* soumises à leurs propres lois de passage. Barthélemy Amengual peut dégager une formule qui vaut pour la première moitié de cette œuvre : « Le réel se fait spectacle ou spectaculaire, et fascine pour de vrai. (...) Le quotidien est identifié au spectaculaire. (...) Fellini atteint à la confusion souhaitée du réel et du spectacle » en niant l'hétérogénéité des deux mondes, en effaçant non seulement la distance, mais la distinction du spectateur avec le spectacle <sup>7</sup>.

5. Sur ce « communisme » dans « *La terre tremble* », cf. Yves Guillaume, *Visconti*, Éd. Universitaires, p. 17 sq.

6. Cf. le commentaire de Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, p. 112-118.

7. Barthélemy Amengual, « Du spectacle au spectaculaire », *Fellini I, Études cinématographiques*.

Les situations optiques et sonores du néo-réalisme s'opposent aux situations sensori-motrices fortes du réalisme traditionnel. La situation sensori-motrice a pour espace un milieu bien qualifié, et suppose une action qui la dévoile, ou suscite une réaction qui s'y adapte ou la modifie. Mais une situation purement optique ou sonore s'établit dans ce que nous appelions « espace quelconque », soit déconnecté, soit vidé (on trouvera le passage de l'un à l'autre dans « *L'Éclipse* », où les morceaux déconnectés de l'espace vécu par l'héroïne, Bourse, Afrique, aéroport, se réunissent à la fin dans un espace vide qui rejoint la surface blanche). Dans le néo-réalisme, les liaisons sensori-motrices ne valent plus que par les troubles qui les affectent, les relâchent, les déséquilibrent ou les distraient : crise de l'image-action. N'étant plus induite par une action, pas plus qu'elle ne se prolonge en action, la situation optique et sonore n'est donc pas un indice ni un synsigne. On parlera d'une nouvelle race de signes, les *opsignes* et les *sonsignes*. Et sans doute ces nouveaux signes renvoient à des images très diverses. Tantôt c'est la banalité quotidienne, tantôt ce sont des circonstances exceptionnelles ou limites. Mais, surtout, tantôt ce sont des images subjectives, souvenirs d'enfance, rêves ou fantasmes auditifs et visuels, où le personnage n'agit pas sans se voir agir, spectateur complaisant du rôle qu'il joue lui-même, à la manière de Fellini. Tantôt, comme chez Antonioni, ce sont des images objectives à la manière d'un *constat*, serait-ce même un constat d'accident, défini par un cadre géométrique qui ne laisse plus subsister entre ses éléments, personnes et objets, que des rapports de mesure et de distance, transformant cette fois l'action en déplacement de figures dans l'espace (par exemple la recherche de la disparue dans « *L'Avventura* »)<sup>8</sup>. C'est en ce sens qu'on peut opposer l'objectivisme critique d'Antonioni et le subjectivisme complice de Fellini. Il y aurait donc deux sortes d'opsignes, les constats et les « instats », les uns qui donnent une vision profonde à distance tendant vers l'abstraction, les autres, une vision proche et plane induisant une participation. Cette opposition coïncide à certains égards avec l'alternative définie par Worringer : abstraction ou

8. Pierre Leprohon a insisté sur cette notion de constat chez Antonioni : *Antonioni*, Seghers.

Einführung. Les visions esthétiques d'Antonioni ne sont pas séparables d'une critique objective (nous sommes malades d'Eros, mais parce qu'Eros est lui-même malade objectivement : qu'est-ce qu'est devenu l'amour pour qu'un homme ou une femme en sortent aussi démunis, lamentables et souffrants, et qu'ils agissent et réagissent aussi mal au début qu'à la fin, dans une société corrompue ?), tandis que les visions de Fellini sont inséparables d'une « empathie », d'une sympathie subjective (épouser même la décadence qui fait qu'on aime seulement en rêve ou en souvenir, sympathiser avec ces amours-là, être complice de la décadence, et même la précipiter, pour sauver quelque chose, peut-être, autant qu'il est possible...) <sup>9</sup>. D'un côté comme de l'autre, ce sont des problèmes plus hauts, plus importants, que les lieux communs sur la solitude et l'incommunicabilité.

Les distinctions, d'une part entre le banal et l'extrême, d'autre part entre le subjectif et l'objectif, ont une valeur, mais seulement relative. Elles valent pour une image ou une séquence, mais pas pour l'ensemble. Elles valent encore par rapport à l'image-action, qu'elles mettent en question, mais ne valent déjà plus complètement par rapport à la nouvelle image en train de naître. Elles indiquent des pôles entre lesquels il y a constamment passage. En effet, les situations les plus banales ou quotidiennes dégagent des « forces mortes » accumulées égales à la force vive d'une situation-limite (ainsi, dans « *Umberto D* » de De Sica, la séquence du vieil homme qui s'examine et croit avoir la fièvre). Bien plus, les temps morts d'Antonioni ne montrent pas simplement les banalités de la vie quotidienne, ils recueillent les conséquences ou l'effet d'un événement remarquable qui n'est que *constaté* par lui-même sans être expliqué (la rupture d'un

---

9. Fellini a très souvent revendiqué cette sympathie pour la décadence (par exemple « ce n'est pas un procès par un juge, c'est un procès fait par un complice », cité par Amengual, p. 9). Inversement, Antonioni garde, vis-à-vis du monde, des sentiments et des personnages qui y apparaissent, une objectivité critique dans laquelle on a pu voir une inspiration presque marxiste : cf. l'analyse de Gérard Gozlan, *Positif*, n° 35, juillet 1960. Gozlan invoque le beau texte d'Antonioni : comment se fait-il que les hommes se débarrassent aisément de leurs conceptions scientifiques et techniques quand elles se révèlent insuffisantes ou inadaptées, tandis qu'ils restent attachés à des croyances et sentiments « moraux » qui ne font plus que leur malheur, même quand ils inventent un immoralisme encore plus maladif ? (Le texte d'Antonioni est reproduit par Leprohon, p. 104-106).

couple, la soudaine disparition d'une femme...). La méthode du constat chez Antonioni a toujours cette fonction qui réunit les temps morts et les espaces vides : tirer toutes les conséquences d'une expérience décisive passée, une fois que c'est fait et que tout a été dit. « Quand tout a été dit, quand la scène majeure semble terminée, il y a ce qui vient après... »<sup>10</sup>.

Quant à la distinction du subjectif et de l'objectif, elle tend aussi à perdre de son importance, à mesure que la situation optique ou la description visuelle remplacent l'action motrice. On tombe en effet dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander. C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité. Nous reviendrons sur ce point, mais, déjà, lorsque Robbe-Grillet fait sa grande théorie des descriptions, il commence par définir une description « réaliste » traditionnelle : c'est celle qui suppose l'indépendance de son objet, et pose donc une discernabilité du réel et de l'imaginaire (on peut les confondre, ils n'en restent pas moins distincts en droit). Tout autre est la description néo-réaliste du nouveau roman : comme elle *remplace* son propre objet, pour une part elle en gomme ou en *détruit* la réalité qui passe dans l'imaginaire, mais d'autre part elle en fait surgir toute la réalité que l'imaginaire ou le mental *créent* par la parole et la vision<sup>11</sup>. L'imaginaire et le réel deviennent indiscernables. C'est ce dont Robbe-Grillet prendra de plus en plus conscience dans sa réflexion sur le nouveau roman et le cinéma : les déterminations les plus objectivistes ne les empêchent pas d'accomplir une « subjectivité totale ». C'est ce qui était en germe dès le début du néo-réalisme italien, et qui fait dire à Labarthe que « *L'Année*

10. Antonioni, *Cinéma* 58, septembre 1958. Et la formule de Leprohon, p. 76 : « Le récit ne peut se lire qu'en filigrane, à travers des images qui sont conséquences et non plus acte. »

11. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, « Temps et description », Éd. de Minuit, p. 127. Nous aurons souvent besoin de nous reporter à la théorie de la description dans ce texte de Robbe-Grillet.

*dernière à Marienbad* » est le dernier des grands films néo-réalistes <sup>12</sup>.

Chez Fellini déjà, telle ou telle image est évidemment subjective, mentale, souvenir ou fantasme, mais elle ne s'organise pas en spectacle sans devenir objective, sans passer dans les coulisses, dans « la réalité du spectacle, de ceux qui le font, qui en vivent, qui s'y prennent » : le monde mental d'un personnage se peuple si bien d'autres personnages proliférants qu'il devient inter-mental, et aboutit par aplatissement des perspectives « à une vision neutre, impersonnelle (...), notre monde à tous » (d'où l'importance du télépathe dans « 8 1/2 ») <sup>13</sup>. Inversement, chez Antonioni, on dirait que les images les plus objectives ne se composent pas sans devenir mentales, et passer dans une étrange subjectivité invisible. Ce n'est pas seulement que la méthode du constat doit s'appliquer aux sentiments tels qu'ils existent dans une société, et en tirer les conséquences telles qu'elles se développent à l'intérieur des personnages : Eros malade est une histoire des sentiments qui va de l'objectif au subjectif, et passe à l'intérieur de chacun. À cet égard, Antonioni est beaucoup plus proche de Nietzsche que de Marx ; il est le seul auteur contemporain à avoir repris le projet nietzschéen d'une véritable critique de la morale, et cela grâce à une méthode « symptomatologiste ». Mais, d'un autre point de vue encore, on remarque que les images objectives d'Antonioni, qui suivent impersonnellement un devenir, c'est-à-dire un développement de conséquences dans un récit, n'en subissent pas moins de rapides ruptures, intercalages, « infinitésimales injections d'a-temporalité ». Ainsi, dès « *Chronique d'un amour* », la scène d'ascenseur. Nous sommes renvoyés une fois de plus à la première forme de l'espace quelconque : espace déconnecté. La connexion des parties de l'espace n'est pas donnée, parce qu'elle ne peut se faire que du point de vue subjectif d'un personnage pourtant absent, ou même disparu, non seulement hors champ, mais passé dans le vide. Dans « *Le Cri* », Irma n'est pas seulement la pensée subjective obsédante du héros qui fuit pour oublier, mais le regard imaginaire sous lequel cette fuite se fait et raccorde ses propres segments : regard qui redevient réel au moment de la

12. André Labarthe, *Cahiers du cinéma*, n° 123, septembre 1961.

13. Amengual, p. 22.



mort. Et surtout dans « *L'Avventura* », la disparue fait peser sur le couple un regard indéterminable qui lui donne le sentiment perpétuel d'être épié, et qui explique l'incoordination de ses mouvements objectifs, quand il fuit tout en prétextant la recherche. Encore dans « *Identification d'une femme* », toute la quête ou l'enquête se fait sous le regard supposé de la femme partie, dont on ne saura pas, dans les splendides images de la fin, si elle a vu ou non le héros blotti dans la cage de l'escalier. Le regard imaginaire fait du réel quelque chose d'imaginaire, en même temps qu'il devient réel à son tour et nous redonne de la réalité. C'est comme un circuit qui échange, corrige, sélectionne, et nous relance. À partir de « *L'Éclipse* », sans doute, l'espace quelconque avait atteint à une seconde forme, espace vide ou déserté. C'est que, de conséquence en conséquence, les personnages se sont objectivement vidés : ils souffrent moins de l'absence d'un autre que d'une absence à eux-mêmes (par exemple « *Profession reporter* »). Dès lors, cet espace renvoie encore au regard perdu de l'être absent au monde autant qu'à soi, et, comme dit Ollier dans une formule qui vaut pour toute l'œuvre d'Antonioni, substitue au drame traditionnel « une sorte de *drame optique* vécu par le personnage »<sup>14</sup>.

Bref, les situations optiques et sonores pures peuvent avoir deux pôles, objectif et subjectif, réel et imaginaire, physique et mental. Mais elles donnent lieu à des opsignes et sonsignes, qui ne cessent de faire communiquer les pôles, et qui, dans un sens ou dans l'autre, assurent les passages et les conversions, tendant vers un point d'indiscernabilité (et non pas de confusion). Un tel régime d'échange entre l'imaginaire et le réel apparaît pleinement dans « *Les Nuits blanches* » de Visconti<sup>15</sup>.

14. Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 86. C'est Ollier qui analyse les ruptures et injections dans les images d'Antonioni, et le rôle du regard imaginaire raccordant les parties d'espace. On se reportera aussi à l'excellente analyse de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier : elle montre comment Antonioni ne passe pas seulement d'un espace déconnecté à un espace vide mais, en même temps, d'une personne qui souffre de l'absence d'une autre à une personne qui souffre encore plus radicalement d'une absence à soi-même et au monde (« L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni », *Antonioni, Études cinématographiques*, p. 22, 27-28, texte repris dans *L'Écran de la mémoire*, Seuil).

15. Cf. l'analyse de Michel Esteve, « Les nuits blanches ou le jeu du réel et de l'irréel », *Visconti, Études cinématographiques*.

La nouvelle vague française ne peut se définir si l'on n'essaie pas de voir comment elle a refait pour son compte le chemin du néo-réalisme italien, quitte à aller aussi dans d'autres directions. La nouvelle vague en effet, suivant une première approximation, reprend la voie précédente : du relâchement des liens sensori-moteurs (la promenade ou l'errance, la ballade, les événements non-concernants, etc.) à la montée des situations optiques et sonores. Là encore, un cinéma de voyant remplace l'action. Si Tati appartient à la nouvelle vague, c'est parce que, après deux films-ballade, il dégage pleinement ce que ceux-ci préparaient, un burlesque procédant par situations purement optiques et surtout sonores. Godard commence par d'extraordinaires ballades, d'« *À bout de souffle* » à « *Pierrot le fou* », et tend à en extraire tout un monde d'opsignes et de sonsignes qui constituent déjà la nouvelle image (dans « *Pierrot le fou* », le passage du relâchement sensori-moteur, « j'sais pas quoi faire », au pur poème chanté et dansé, « ta ligne de hanche »). Et ces images, émouvantes ou terribles, prennent de plus en plus d'autonomie à partir de « *Made in U.S.A.* », qu'on peut résumer ainsi : « un témoin nous fournissant une suite de constats sans conclusion ni liens logiques (...), sans réactions vraiment effectives »<sup>16</sup>. Claude Ollier dit que, avec « *Made in U.S.A.* », le caractère violemment hallucinatoire de l'œuvre de Godard s'affirme pour lui-même, dans un art de la description toujours reprise et remplaçant son objet<sup>17</sup>. Cet objectivisme descriptif est aussi bien critique et même didactique, animant une série de films, de « *Deux ou trois choses que je sais d'elle* » à « *Sauve qui peut (la vie)* », où la réflexion ne porte pas seulement sur le contenu de l'image mais sur sa forme, sur ses moyens et ses fonctions, ses falsifications et ses créativités, sur les rapports en elle du sonore et de l'optique. Godard n'a guère de complaisance ou de sympathie pour les fantasmes : « *Sauve qui peut...* » nous fera assister à la décomposition d'un fantasme sexuel dans ses éléments objectifs séparés, visuels, puis sonores. Mais cet objectivisme ne perd jamais sa force esthétique. D'abord au service d'une politique de l'image, la force esthétique resurgit pour elle-même dans « *Passion* » : la

16. Sadoul, *Chroniques du cinéma français*, I, 10-18, p. 370.

17. Ollier, p. 23-24 (sur l'espace dans « *Made in U.S.A.* »).

libre montée d'images picturales et musicales comme tableaux vivants, tandis qu'à l'autre bout les enchaînements sensori-moteurs sont frappés d'inhibitions (le bégaiement de l'ouvrière et la toux du patron). « *Passion* », en ce sens, porte à la plus haute intensité ce qui se préparait déjà dans « *Le Mépris* », quand on assistait à la faillite sensori-motrice du couple dans le drame traditionnel, en même temps que montaient dans le ciel la représentation optique du drame d'Ulysse et le regard des dieux, avec Fritz Lang pour intercesseur. À travers tous ces films, une évolution créatrice qui est celle d'un Godard visionnaire.

« *Le Pont du Nord* » chez Rivette a sans doute la même perfection de récapitulation provisoire que « *Passion* », chez Godard. C'est la ballade de deux étranges promeneuses, auxquelles une grande vision des lions de pierre de Paris va distribuer des situations optiques et sonores pures, dans une sorte de jeu de l'oie maléfique où elles rejouent le drame hallucinatoire de Don Quichotte. Mais, sur la même base, Rivette et Godard semblent tracer les deux côtés opposés. C'est que, chez Rivette, la rupture des situations sensori-motrices au profit des situations optiques et sonores est liée à un subjectivisme complice, à une empathie, qui procède le plus souvent par fantasmes, souvenirs ou pseudo-souvenirs, et y trouve une gaieté et une légèreté inégalables (« *Céline et Julie vont en bateau* » est sans doute un des plus grands films comiques français, avec l'œuvre de Tati). Tandis que Godard s'inspirait de la bande dessinée dans ce qu'elle a de plus cruel et tranchant, Rivette plonge son thème constant d'un complot international dans une atmosphère de conte et de jeu d'enfant. Déjà dans « *Paris nous appartient* », la promenade culmine dans un fantasme crépusculaire où les lieux urbains n'ont plus que la réalité et les connexions que notre rêve leur donne. Et « *Céline et Julie vont en bateau* », après la promenade-poursuite de la jeune femme double, nous fait assister au pur spectacle de son fantasme, petite fille à la vie menacée dans un roman familial. Le double, ou plutôt la double, y assiste elle-même à l'aide des bonbons magiques ; puis, grâce à la potion alchimique, elle s'introduit dans le spectacle qui n'a plus de spectateur, mais seulement des coulisses, pour sauver enfin l'enfant de son destin figé qu'une barque entraîne au loin : il n'y a pas de féerie plus riieuse. « *Duelle* » n'a même

plus besoin de nous faire passer dans le spectacle, ce sont les héroïnes du spectacle, la femme solaire et la femme lunaire, qui sont déjà passées dans le réel, et qui, sous le signe de la pierre magique, traquent, effacent ou tuent les personnages existants qui serviraient encore de témoins.

On pourrait dire de Rivette qu'il est le plus français des auteurs de la nouvelle vague. Mais « français » n'a rien à voir ici avec ce qu'on a appelé la qualité française. C'est plutôt au sens de l'école française d'avant guerre, quand elle découvre, à la suite du peintre Delaunay, qu'il n'y a pas de lutte de la lumière et des ténèbres (expressionnisme), mais une alternance et un duel du soleil et de la lune, qui sont tous deux lumière, l'un constituant un mouvement circulaire et continu des couleurs complémentaires, l'autre un mouvement plus rapide et heurté de couleurs dissonantes irisées, les deux ensemble composant et projetant sur la terre un éternel mirage<sup>18</sup>. C'est « *Duelle* ». C'est « *Merry-go-round* », où la description faite de lumière et de couleurs ne cesse de se reprendre pour effacer son objet. C'est cela que Rivette pousse au plus haut point dans son art de la lumière. Toutes ses héroïnes sont des Filles du feu, toute son œuvre est sous ce signe. Finalement, s'il est le plus français des cinéastes, c'est au sens où Gérard de Nerval pouvait être dit poète français par excellence, pouvait même être appelé le « gentil Gérard », chantre de l'île de France, autant que Rivette, chantre de Paris et de ses rues campagnardes. Quand Proust se demande ce qu'il y a sous tous ces noms qu'on appliquait à Nerval, il répond que c'est en fait une des plus grandes poésies qu'il y eût au monde, et la folie elle-même ou le mirage auxquels

---

18. Nous avons vu précédemment ce sens particulier de la lumière dans l'école française d'avant-guerre, notamment chez Grémillon. Mais Rivette le porte à un état supérieur, rejoignant les conceptions les plus profondes de Delaunay : « Contrairement aux cubistes, Delaunay ne cherche pas les secrets du renouveau dans la présentation des objets, ou plus exactement de la lumière au niveau des objets. Il considère que la lumière crée des formes par elle-même, indépendamment de ses reflets sur la matière. (...) Si la lumière détruit les formes objectives, elle apporte en revanche avec elle son ordre et son mouvement. (...) C'est alors que Delaunay découvre que les mouvements qui animent la lumière sont différents suivant qu'il s'agit du Soleil ou de la Lune. (...) Il associe aux deux spectacles fondamentaux de la lumière en mouvement l'image de l'univers, sous la forme du globe terrestre présenté comme le lieu des mirages éternels » (Pierre Francastel, *Du cubisme à l'art abstrait, Robert Delaunay*, Bibliothèque de l'École pratique des hautes études, p. 19-29).

Nerval succomba. Car, si Nerval a besoin de voir, et de se promener dans le Valois, il en a besoin comme de la réalité qui doit « vérifier » sa vision hallucinatoire, au point que nous ne savons plus du tout ce qui est présent ou passé, mental ou physique. Il a besoin de l'île de France comme du réel que sa parole et sa vision créent, comme de l'objectif de sa pure subjectivité : un « éclairage de rêve », une « atmosphère bleuâtre et pourprée », solaire et lunaire<sup>19</sup>. Il en va de même pour Rivette et son besoin de Paris. Si bien que, là encore, nous devons conclure que la différence entre l'objectif et le subjectif n'a qu'une valeur provisoire et relative, du point de vue de l'image optique-sonore. Le plus subjectif, le subjectivisme complice de Rivette, est parfaitement objectif, puisqu'il crée le réel par la force de la description visuelle. Et, inversement, le plus objectif, l'objectivisme critique de Godard, était déjà complètement subjectif, puisqu'il substituait la description visuelle à l'objet réel, et la faisait entrer « à l'intérieur » de la personne ou de l'objet (« *Deux ou trois choses que je sais d'elle* »)<sup>20</sup>. D'un côté comme de l'autre, la description tend vers un point d'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire.

Une dernière question : pourquoi l'écroulement des situations sensori-motrices traditionnelles, telles qu'elles étaient dans l'ancien réalisme ou dans l'image-action, ne laisse-t-il émerger que des situations optiques et sonores pures, des opsignes et des sonsignes ? On remarquera que Robbe-Grillet, du moins au début de sa réflexion, était encore plus sévère : il répudiait non seulement le tactile, mais même les sons et les couleurs comme inaptés au constat, trop liés à des émotions et des réactions, et ne retenait que des descriptions visuelles opérant par lignes, surfaces et mesures<sup>21</sup>. Le cinéma fut une des raisons de son évolution, qui lui fit découvrir la puissance descriptive des couleurs et des sons, en tant

19. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, « Gérard de Nerval ». Proust conclut son analyse en remarquant qu'un rêveur médiocre ne va pas revoir les lieux qu'il a pris dans son rêve, puisque ce n'est qu'un rêve, tandis qu'un vrai rêveur y va d'autant plus que c'est un rêve.

20. Déjà pour « *Vivre sa vie* » Godard disait que « le côté extérieur des choses » doit permettre de donner « le sentiment du dedans » : « comment rendre le dedans ? eh bien justement en restant sagement dehors », comme le peintre. Et Godard présente « *Deux ou trois choses...* » comme ajoutant une « description subjective » à la « description objective » pour donner un « sentiment d'ensemble » (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, p. 309, 394-395).

21. Robbe-Grillet, p. 66.

I. AU-DELÀ DE L'IMAGE-MOUVEMENT	
<i>Comment définir le néo-réalisme ? – Les situations optiques et sonores, par opposition aux situations sensori-motrices : Rossellini, De Sica – Opsignes et sonsignes : objectivisme-subjectivisme, réel-imaginaire – La nouvelle vague : Godard et Rivette – Les tactisignes (Bresson) .....</i>	<u>7</u>
<i>Ozu, inventeur des images optiques et sonores pures – La banalité quotidienne – Espaces vides et natures mortes – Le temps comme forme immuable .....</i>	<u>22</u>
<i>L'intolérable et la voyance – Des clichés à l'image – Au-delà du mouvement : non seulement les opsignes et sonsignes, mais les chronosignes, les lectosignes, les noosignes – Exemple d'Antonioni .....</i>	<u>29</u>
II. RÉCAPITULATION DES IMAGES ET DES SIGNES	
<i>Cinéma, sémiologie et langage – Objets et images ..</i>	<u>38</u>
<i>Sémiotique pure : Peirce, et le système des images et des signes – L'image-mouvement, matière signalétique et traits d'expression non-langagiers (le monologue intérieur) .....</i>	<u>45</u>
<i>L'image-temps et sa subordination à l'image-mouvement – Le montage comme représentation indirecte du temps – Les aberrations de mouvement – L'émancipation de l'image-temps : sa présentation directe – Différence relative entre le classique et le moderne .....</i>	<u>50</u>
III. DU SOUVENIR AUX RÊVES (troisième commentaire de Bergson)	
<i>Les deux reconnaissances selon Bergson – Les circuits de l'image optique et sonore – Personnages de Rossellini .....</i>	<u>62</u>

<i>De l'image optique et sonore à l'image-souvenir – Flash-back et circuits – Les deux pôles du flash-back : Carné, Mankiewicz – Le temps qui bifurque, selon Mankiewicz – Insuffisance de l'image-souvenir .....</i>	<u>66</u>
<i>Des circuits de plus en plus grands – De l'image optique et sonore à l'image-rêve – Le rêve explicite et sa loi – Ses deux pôles : René Clair et Buñuel – Insuffisance des images-rêve – Le « rêve impliqué » : les mouvements de monde – Féerie et comédie musicale – De Donen et Minnelli à Jerry Lewis – Les quatre âges du burlesque – Lewis et Tati .....</i>	<u>75</u>
<b>IV. LES CRISTAUX DE TEMPS</b>	
<i>L'actuel et le virtuel : le plus petit circuit – L'image-cristal – Les distinctions indiscernables – Les trois aspects du circuit cristallin (exemples divers) – La question ambiguë du film dans le film : l'argent et le temps, l'art industriel .....</i>	<u>92</u>
<i>L'actuel et le virtuel selon Bergson – Thèses bergsoniennes sur le temps : la fondation du temps .....</i>	<u>105</u>
<i>Les quatre états du cristal et le temps – Ophuls et le cristal parfait – Renoir et le cristal fêlé – Fellini et la formation du cristal – Problème de la musique de cinéma : cristal sonore, galop et ritournelle (Nino Rota) – Visconti et le cristal en décomposition : les éléments de Visconti .....</i>	<u>111</u>
<b>V. POINTES DE PRÉSENT ET NAPPES DE PASSÉ (quatrième commentaire de Bergson)</b>	
<i>Les deux images-temps directes : coexistence des nappes de passé (aspects), simultanéité des pointes de présent (accents) – La seconde image-temps : Robbe-Grillet, Buñuel – Les différences inexplicables – Réel et imaginaire, vrai et faux .....</i>	<u>129</u>
<i>La première image-temps : les nappes de passé suivant Orson Welles – Les questions de la profondeur de champ – Métaphysique de la mémoire : les souvenirs évocables inutiles (images-souvenir), les souvenirs évocables (hallucinations) – La progression des films de Welles – La mémoire, le temps et la terre .....</i>	<u>138</u>

<i>Les nappes de passé suivant Resnais – Mémoire, monde et âges du monde : la progression des films – Les lois de transformation des nappes, les alternatives indécidables – Long plan et montage court – Cartes, diagramme et fonctions mentales – Topologie et temps non-chronologique – Des sentiments à la pensée : l'hypnose .....</i>	<u>151</u>
 <b>VI. LES PUISSANCES DU FAUX</b>	
<i>Les deux régimes de l'image : du point de vue des descriptions (description organique et description cristalline) – Du point de vue des narrations (narration véridique et narration falsifiante) – Le temps et la puissance du faux dans l'image – Le personnage du faussaire : sa multiplicité, sa puissance de métamorphose .....</i>	<u>165</u>
<i>Orson Welles et la question de la vérité – Critique du système du jugement : de Lang à Welles – Welles et Nietzsche : vie, devenir et puissance du faux – La transformation du centre chez Welles – La complémentarité du montage court et du plan-séquence – Les grandes séries de faussaires – Pourquoi tout ne se vaut pas .....</i>	<u>179</u>
<i>Du point de vue du récit (récit véracé et récit simultané) – Le modèle de vérité dans le réel et la fiction : Moi = Moi – La double transformation du réel et de la fiction – « Je est un autre » : la simulation, la fabulation – Perrault, Rouch et ce que veut dire « cinéma-vérité » – L'avant, l'après ou le devenir, comme troisième image-temps .....</i>	<u>192</u>
 <b>VII. LA PENSÉE ET LE CINÉMA</b>	
<i>Les ambitions du premier cinéma : art des masses et nouvelle pensée, l'automate spirituel – Le modèle d'Eisenstein – Premier aspect : de l'image à la pensée, le choc cérébral – Deuxième aspect : de la pensée à l'image, les figures et le monologue intérieur – La question de la métaphore : la plus belle métaphore du cinéma – Troisième aspect : l'égalité de l'image et de la pensée, le lien de l'homme et du monde – La pensée, puissance et savoir, le Tout .....</i>	<u>203</u>

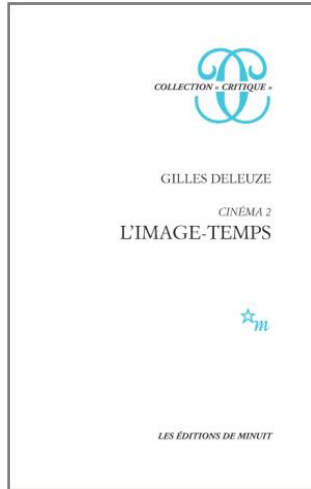


<i>La crise du cinéma, la rupture – Artaud le précurseur : l'impuissance à penser – Évolution de l'automate spirituel – En quoi le cinéma est essentiellement concerné – Cinéma et catholicité : la croyance, au lieu du savoir – Des raisons de croire en ce monde-ci (Dreyer, Rossellini, Godard, Garrel) .....</i>	<u>213</u>
<i>Une structure théorématique : du théorème au problème (Astruc, Pasolini) – La pensée du Dehors : le plan-séquence – Le problème, le choix et l'automate (Dreyer, Bresson, Rohmer) – Le nouveau statut du tout – Interstice et coupure irrationnelle (Godard) – La dislocation du monologue intérieur et le refus des métaphores – Retour du problème au théorème : la méthode de Godard et les catégories .....</i>	<u>225</u>
<b>VIII. CINÉMA, CORPS ET CERVEAU, PENSÉE</b>	
<i>« Donnez-moi donc un corps » – Les deux pôles : quotidienneté et cérémonie – Premier aspect du cinéma expérimental – Le cinéma du corps : des attitudes au gestus (Cassavetes, Godard et Rivette) – Après la nouvelle vague – Garrel et la question de la création cinématographique des corps – Théâtre et cinéma – Doillon et la question de l'espace des corps : le non-choix .....</i>	<u>246</u>
<i>Donnez-moi un cerveau – Le cinéma du cerveau et la question de la mort (Kubrick, Resnais) – Les deux changements fondamentaux du point de vue cérébral – L'écran noir ou blanc, les coupures irrationnelles et les ré-enchaînements – Deuxième aspect du cinéma expérimental .....</i>	<u>265</u>
<i>Cinéma et politique – Le peuple manque... – La transe – Critique du mythe – Fonction fabulatrice et production d'énoncés collectifs .....</i>	<u>281</u>
<b>IX. LES COMPOSANTES DE L'IMAGE</b>	
<i>Le « muet » : le vu et le lu – Le parlant comme dimension de l'image visuelle – Acte de parole et interaction : la conversation – La comédie américaine – Le parlant fait voir, et l'image visuelle devient lisible .....</i>	<u>292</u>

<i>Le continuum sonore, son unité – Sa différenciation d'après les deux aspects du hors-champ – La voix off, et la deuxième sorte d'acte de parole : réflexif – Conception hégélienne, ou conception nietzschéenne de la musique de cinéma – Musique et présentation du temps .....</i>	<u>304</u>
<i>La troisième sorte d'acte de parole, acte de fabulation – Nouvelle lisibilité de l'image visuelle : l'image stratigraphique – Naissance de l'audio-visuel – L'autonomie respective de l'image sonore et de l'image visuelle – Les deux cadrages et la coupure irrationnelle – Straub, Marguerite Duras – Rapport entre les deux images autonomes, le nouveau sens de la musique .....</i>	<u>314</u>
<b>X. CONCLUSIONS</b>	
<i>Évolution des automates – Image et information – Le problème de Syberberg .....</i>	<u>342</u>
<i>L'image-temps directe – Des opsignes et sonsignes aux signes cristallins – Les différentes espèces de chronosignes – Les noosignes – Les lectosignes – Disparition du flash-back, du hors-champ et de la voix off .....</i>	<u>354</u>
<i>L'utilité de la théorie dans le cinéma .....</i>	<u>365</u>
<b>INDEX DES AUTEURS CORRESPONDANT AUX DEUX TOMES</b>	<u>367</u>

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER LE  
DIX DÉCEMBRE DEUX MILLE DOUZE DANS LES  
ATELIERS DE NORMANDIE ROTO IMPRESSION S.A.S.  
À LONRAI (61250) (FRANCE)  
N° D'ÉDITEUR : 5329  
N° D'IMPRIMEUR : 122460

Dépôt légal : décembre 2012



Cette édition électronique du livre  
*Cinéma 2 - L'image-temps* de Gilles Deleuze  
a été réalisée le 18 décembre 2013  
par les Éditions de Minuit  
à partir de l'édition papier du même ouvrage  
(ISBN : 9782707310477).

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

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

ISBN : 9782707330314

Avec le soutien du



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