

Pierre Rodrigo

Rapport sur la thèse de doctorat de Madame Hanna Trindade :

*Le vécu du cinéma. Une approche husserlienne de l'expérience filmique*

Directeur M. le professeur Karel Novotny

(Thèse soutenue le 19/09/2018 à l'Université « Charles » de Prague)

---

Chère Hanna Trindade,

Je suis tout particulièrement heureux de pouvoir participer aujourd'hui à la séance de soutenance de votre thèse de doctorat en philosophie, même si c'est, hélas, *in absentia* du fait de mon éloignement de l'Europe. J'ai pu mesurer à la lecture de votre mémoire de thèse tout le chemin brillamment parcouru par la jeune doctorante que j'avais rencontrée à Prague il y a quelques années lors d'un séminaire sur le cinéma. Le résultat de ces travaux, ce mémoire sur « *Le vécu du cinéma* », se présente sous la forme d'un volume de 322 pages de texte principal, complété par un ensemble d'Annexes photographiques fort bienvenu et par une bibliographie soignée et quasiment exhaustive sur la question. Divisé en cinq chapitres, votre texte développe avec rigueur une thèse que je résumerai par ces mots qui, je le pense, ne trahiront pas votre intention directrice : *la doctrine phénoménologique de Husserl représente l'ensemble théorique le plus pertinent qui soit pour dégager et analyser la structure universelle de l'expérience filmique*. Il faut préciser, car c'est essentiel pour vous, que ce que vous nommez « l'expérience filmique » est constitué par l'entrecroisement de deux subjectivités intentionnelles : celle du spectateur qui se trouve dans la salle de cinéma et celle du réalisateur du film (auquel vous adjoignez le plus souvent, avec raison, le monteur et le cadreur). On voit tout de suite qu'il y a deux versants dans cette recherche. :

- *d'une part*, la détermination de l'expérience artistique de réalisation *et* de réception d'un film comme corrélation intentionnelle entre deux formes subjectives d'expression du sens : l'interprétation du monde qui est celle de l'auteur *et* le « vécu » du spectateur, *et*

- *d'autre part*, l'établissement, à chaque stade de la démonstration, du primat de la conceptualisation husserlienne sur toute autre approche – qu'elle soit réaliste, idéaliste, historicisante, ou même phénoménologique, elle aussi, mais postérieure à Husserl.

Avant d'entrer dans le détail de mes remarques de lecture, je voudrais souligner en tout premier lieu – et je pense que je ne serai pas le seul dans ce jury à le faire – la qualité de votre connaissance et de votre compréhension de la philosophie de Husserl, tant en ce qui concerne la phénoménologie statique (*Ideen, Chose et espace, Leçons sur la conscience intime du temps, Méditations cartésiennes, Phantasia, conscience d'image, souvenir, etc.*) que la phénoménologie de type génétique (*Expérience et jugement, Krisis, Intersubjectivité, Synthèse passive, etc.*). Les paragraphes (parfois fort longs) qui rappellent ces thèses fondamentales de Husserl sont tous parfaitement maîtrisés, et ils fournissent à votre

démonstration l'assise ferme dont elle avait besoin pour se développer. Vous mettez particulièrement l'accent sur quatre concepts husserliens appelés à jouer un rôle de première importance dans votre propre argumentation : le *vécu* (ou la vie de la conscience), *l'expérience*, la *constitution* et *l'expression*.

Vous affirmez à de très nombreuses reprises que les analyses de Husserl sont non seulement utiles, mais encore indispensables pour comprendre la nature exacte des deux versants conjoints de « l'expérience filmique », dès lors qu'on prend (écrivez-vous p. 21) « le cinéma comme l'expression d'une *expérience* (celle du réalisateur) par une *expérience* (celle du spectateur) », et dès lors que cette double expérience est comprise comme entrecroisement de deux « vécus » porteurs de sens. Vous écrivez en effet dans ce sens – je vous cite p. 23 – que « la phénoménologie en tant que description de la vie de la conscience ne peut être trouvée que chez Husserl ». De là le primat que votre thèse reconnaît à cet auteur et à lui seul.

De ce primat je retiens deux caractéristiques qui sont, selon moi, frappantes :

- 1- il est absolu, ce qui signifie que, comme je l'ai déjà dit, il règne sans partage sur d'autres approches philosophiques du cinéma, et
- 2- il n'est à aucun moment questionné en retour par la forme d'art, ou par la forme d'expression artistique qu'il analyse. On peut donc dire qu'il aborde cette forme d'art *en surplomb*, autrement dit sans être *inquiété par elle*, comme s'il en détenait l'entière vérité.

On pourrait donc dire que ce qui fait la force de votre travail (votre excellente connaissance de la phénoménologie de Husserl) en fait aussi la faiblesse relative, à savoir : une sorte d'idéalisation du point de vue husserlien qui ne veut rien savoir de ses faiblesses.

En toute justice, envers vous et même envers Husserl, je pense qu'il est important de bien faire la part des choses, autrement dit de bien repérer la part de force et (selon moi) et la part de faiblesse dans votre approche strictement husserlienne de l'expérience filmique :

- Ce qui fonctionne bien c'est, dans les chapitres I, II et III, votre étude de l'image comme telle, du plan cinématographique, du cadrage et du montage. Ces analyses sont conduites, avec assurance et précision : pour le cadre, en termes husserliens de « conscience imageante », « présentification » et « autonomie de l'objet-image (*Bildobjekt*) » et, pour le montage, en termes de « pré-constitution » du sens par une conscience, celle du réalisateur, pour une autre conscience, celle du spectateur, qui se trouve ainsi comme appelé à être lui aussi actif dans la création du sens du film (p. 195).

- Ce qui, en revanche, pose problème ce sont les développements contenus dans les deux derniers chapitres, relatifs au « Temps » et à la « Reproduction ». Je ne peux m'empêcher de penser que dans ces deux chapitres la « greffe » husserlienne ne prend pas, et cela justement parce que sur ces deux questions le dispositif cinématographique aurait dû venir *questionner* les positions théoriques de Husserl au lieu d'être compris à partir d'elles. Vous commencez le chap. IV par de longs rappels des leçons de Husserl sur « La conscience intime du temps » (pp. 203-219) que vous *plaquez* en quelque sorte sur les analyses du « rythme » des images

par Jean Mitry, et de « l'image-temps » par Gilles Deleuze (pp. 221-225). Or, le plan théorique sur lequel se déploient les concepts deleuziens est, comme vous le savez bien, *catégoriquement exclusif* de celui des concepts husserliens : ses analyses de l'image comme intensité non mesurée à l'aune de la perception humaine, mais au contraire franchement « inhumaine », non organique, « cosmique » comme il le dit souvent, constituent une *alternative* forte, très forte même, à toute approche phénoménologique de l'art en général et du cinéma en particulier. De même d'ailleurs que les thèses d'Eisenstein sur le « montage extatique » nous déportent bien loin de l'expérience perceptive analysée, comme chez Husserl, en termes de « vécu » (mais vous ne rendez compte de la position d'Eisenstein dans *Montage 1938* qu'à titre d'exemplification de « l'expression » conçue *subjectivement* à la manière de Husserl). Il en va de même, au chap. V, avec la notion de « reproductibilité technique » chez Walter Benjamin, sur laquelle vous plaquez à nouveau sans trop de ménagement les thèses husserliennes sur la « conscience d'horizon ». Pourant, qu'un film soit par principe destiné au regard d'un autre, de nombreux autres mêmes qui ne sont pas identiques à la subjectivité du réalisateur, c'est une chose, mais que ceci soit immédiatement interprétable en termes de « conscience d'horizon » husserlienne, cela demanderait, selon moi, plus d'explications que vous n'en donnez. À l'inverse, je serais très tenté, en ce qui me concerne, par *une interrogation en retour* de la conceptualisation husserlienne par le dispositif *technique* du cinéma : distraction *versus* « attention », reproductibilité originelle *versus* original et copies (cf. Husserl et les « figures de cire »), etc.

Bref, ce que je veut souligner c'est que votre hypothèse de base sur la fertilité absolue de la phénoménologie de Husserl pour l'explication de la structure de l'expérience filmique souffre, surtout dans les deux derniers chapitres, de n'être pas soumise à l'épreuve de la réfutation par « la chose même », à savoir par la logique même des images filmiques et par leur temporalité intensive – qui se révèle être proprement « inhumaine » dans les grands films (ceux d'Eisenstein, de Rossellini, Pasolini, Anthony Mann, etc.).

**D'où la première question** que je désire vous poser : puisque vous connaissez bien, c'est évident, le mouvement phénoménologique dans son entier, **pourquoi avez-vous délibérément pris la décision de ne vous appuyer que sur les thèses de Husserl**. Plus précisément, pourquoi avez-vous délibérément choisi d'ignorer les thèses de Merleau-Ponty, *après 1945*, sur le cinéma ? Vous aviez pourtant là un exemple parfaitement clair et parfaitement assumé de *dépassement du point de vue subjectiviste husserlien* (et de celui de Merleau-Ponty lui-même dans son texte de 1945 sur « Le cinéma et la nouvelle psychologie », le seul que vous reteniez...). Je sais bien qu'on ne peut pas tout lire, tout connaître et tout commenter, mais enfin, le cours de 1953 sur *Le monde sensible et le monde de l'expression* est bien connu pour le changement radical de perspective qu'il apporte sur l'œuvre d'art (entre autres le cinéma) et pour son abandon complet du point de vue subjectif – celui, justement du « vécu » et de la « conscience » et du rapport corps / esprit ; un abandon que les textes ultérieurs de *L'œil et l'esprit* et *Le visible et l'invisible* réaffirmeront. C'est

précisément dans ce cours que Merleau-Ponty donne son plein sens (= un sens *tout à fait nouveau*) à un concept dont vous faites constamment usage mais que vous n'avez pas déterminé (sinon, assez timidement, aux pp. 189 et 196) : *l'expression*. Ce concept *s'oppose* alors au concept husserlien de « signification (*Bedeutung*) », en ceci qu'il ne renvoie plus au sens d'une *chose*, ni même à celui d'une « chose-de-monde » (Husserl), mais à un horizon de *profondeur de sens des phénomènes apparaissants*, à la dimension d'invisibilité de leur visibilité immédiate. En un mot, à leur « chair ». Voir un film, ce n'est plus dès lors une affaire de consciences entrecroisées (même si assurément il y faut un spectateur et un réalisateur, mais ce n'est pas une raison pour en rester au subjectivisme théorique !). Ce n'est pas non plus une affaire de *Gestalt*. Mais c'est une avancée déterminante *en amont* de ce tournant où l'expérience devient *simplement* humaine (où l'on retrouverait, avec le dernier Merleau-Ponty, et au-delà de Husserl, Bergson et Deleuze...).

**Ma deuxième question concerne le montage.** Elle est liée elle aussi, selon moi, au point de vue exclusivement subjectiviste qui est le vôtre, et celui de Husserl. C'est celle-ci : ne pensez-vous pas que la leçon que vous tirez de vos analyses du montage selon Eisenstein fait la part trop belle à la *synthèse* finale du sens que le montage est censé devoir effectuer toujours (ou presque) pour autant qu'il est interprétable comme « constitution » au sens husserlien de ce terme ? Je me réfère ici à vos pp. 164-176, dont la conclusion est celle-ci : « même dans les cas où la coupure entre les plans est mise en valeur, ce n'est pas la structuration du montage qui est le *sujet* du film. Au contraire, cette opération demeure un outil pour mettre en évidence un sens, mais un sens qui se donne de manière discontinue et ambiguë ». L'unité finale du sens, obtenue par synthèse, est ainsi réaffirmée comme but de l'expérience filmique. Vous vous appuyez dans ces pages sur une analyse du montage comme juxtaposition « bout à bout » (p. 165) des séquences montées qui se réclame des positions d'Eisenstein (p. 164). Mais ne croyez-vous pas que la critique vigoureuse que ce même Eisenstein a réservée à « l'effet-Koulechov » et au montage alterné de Griffith plaide en faveur d'une tout autre conception du montage : non statique, non quantitative, mais *intensive, explosive* même puisque son but est de « faire sauter le spectateur hors de son fauteuil », c'est-à-dire de désorienter sa mesure subjective normale (= simplement historiquement normée) des événements ?

Ne s'agit-il pas encore de ce même dérèglement radical des normes subjectives, des normes du « vécu », lorsque Merleau-Ponty écrit à la fin de son cours de 1953 : « J'apporte en arrivant au cinéma des champs sensoriels et culturels, c'est-à-dire un système tout monté de rapports signes-significations. Mais le film n'est œuvre d'art que s'il *joue* de ce système par *écarts* à lui, qui réalisent des *emblèmes* pour des significations que je ne possédais pas dans ce vêtement »... **Démonter les montages de la perception humaine ordinaire, n'est-ce pas une belle (et fort juste) détermination philosophique du montage au cinéma, par-delà tout appel au « vécu » ?**

Vous voyez que ces deux questions portent dans leur principe sur ce que j'appellerais volontiers votre "husserlianisme radical". Après lecture de votre texte il me semble en effet que :

- Votre recherche est tout à fait justifiée par le fait qu'elle traduit et met en œuvre une connaissance approfondie de l'œuvre de Husserl, en particulier de ses écrits difficiles sur la conscience d'image et sur la constitution génétique des flux temporels du vécu. À n'en pas douter votre mise en œuvre de ces connaissances dans le domaine de l'expérience filmique est féconde – elle s'inscrit d'ailleurs dans le sillage des brillantes analyses de Vivien Sobchack et de Clélia Zernik, que vous connaissez parfaitement.

- Mais, le revers de votre "husserlianisme radical" est, en quelque sorte, sa fermeture. Il faudrait peut-être se souvenir ici les belles pages initiales de *Différence et répétition* et de *Cinéma-1* où Deleuze expose sa conception de *l'entrée en résonance* des questions de philosophie et des problèmes artistiques : ici, pas de surplomb du concept, mais une relance infinie des questions au cœur de la différence des approches, et un enrichissement mutuel par et dans cette relance.

Ceci étant, votre amour de la philosophie phénoménologique et du cinéma résonne lui aussi dans votre texte avec une telle évidence que la lecture de votre mémoire a été, pour moi qui navigue comme je peux dans les mêmes eaux et les mêmes remous, une fort belle expérience de pensée et de dialogue critique à distance.

\* \* \*

| En appendice à ce rapport, deux mots plus circonstanciés : il faudra donner à ce mémoire une forme plus pérenne d'ouvrage, car il vaut très largement par son contenu la peine que coûtera la reprise de sa forme. Quelques conseils :

- Revoir de près toutes les traductions en français que *vous* avez faites des ouvrages en anglais (*Selected works* d'Eisenstein, ou Tarkovskii retraduit à partir du brésilien, etc. Dans les deux cas il existe des traductions françaises).

- Revoir des maladroites de langue telles que : « comme X explique... », « comme X argumente... », « comme X montre... ».

- Vous semblez confondre « vraisemblance » et « ressemblance », ou encore « absorber » et « aborder » ; d'où des ambiguïtés...

- Il faudrait éviter de commencer quasi systématiquement vos chapitres et paragraphes par un rappel de thèses husserliennes (souvent très long) : cf. §§ I, 2 en entier (pp. 38-50) ; II, 2, 2 (pp. 87-99) ; III, 2 (pp. 146-159) ; IV, 2 (pp. 203 sqq.). Cette lourdeur d'exposition provient évidemment de votre hypothèse de base, mais il sera absolument nécessaire, pour un livre, de trouver un autre mode d'articulation phénoménologie / cinéma.

- Enfin, il faudra revenir sur l'ambiguïté, quand même assez flagrante, de votre rapport à Merleau-Ponty : vous le taxez (pp. 104, 107, note 159 p. 106, etc.) de toutes sortes « d'insuffisances », de « manque de rigueur », etc. Puis vous lui donnez le mot de la fin (p. 321-322, en vous référant à ce concept « d'expression » que vous n'avez jamais proprement analysé). On ne peut que regretter ce traitement...]

Fait à Cayenne, le 17 août 2018

Pierre RODRIGO  
Professeur émérite de philosophie  
Université Bourgogne-Franche Comté

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'P. Rodrigo', with a long horizontal stroke extending to the right.