

Hanna G. Trindade

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

Thèse do doctorat, Université Charles, Faculté des sciences humaines

Dans ce travail riche, remarquable et écrit en un français impeccable, l'auteure traite de ce qu'elle appelle „l'expérience filmique“ à travers la phénoménologie husserlienne. Fidèle à la prétention universaliste du fondateur de la phénoménologie, elle ne tente rien moins que de „saisir l'universalité de l'expérience filmique“ (p. 22); il ne s'agit donc pas d'analyser tel ou tel film en utilisant des concepts husserliens, mais de saisir ce que cette expérience a d'universel, en distinguant deux types de l'expérience: celle du réalisateur et celle du spectateur (p. 21).

L'auteure procède de manière compréhensible et systématique: chacun des cinq chapitres est ouvert par une „excursion“ husserlienne ou bien par une analyse d'un concept clé de Husserl; ensuite, l'auteure effectue une analyse de l'expérience filmique *stricto sensu*. On commence, logiquement, par une analyse de l'image car „le photogramme constitue la base du film“ (p. 30). Après avoir présenté une analyse détaillée de la conscience imaginante chez Husserl, en s'appuyant notamment sur les notions de *phantasia* et d'imagination et en soulignant notamment la distinction husserlienne entre l'image physique, l'objet-image et le sujet-image, l'auteure en propose un équivalent dans le domaine du cinéma: l'écran, le photogramme et la situation représentée (p. 50 sq.). Cette analogie va servir de base pour une réflexion sur l'image filmique, centrée surtout sur la notion de cadrage – l'auteure a parfaitement raison de souligner que „le sujet-image au cinéma ne peut pas être compris simplement comme un réel brut enregistré parce qu'il a une signification qui est ajoutée à la représentation par le simple choix du cadrage“ (p. 56). Et l'auteure de conclure: „L'analyse husserlienne nous montre que grâce au fait que les films soient primordialement des images dont la caractéristique essentielle est d'être un fictum, la conscience du spectateur se trouve toujours dans un état hybride entre la perception et l'imagination, entre notre *champ présent* et un *non-effectif absent*“ (p. 79).

L'image au cinéma, pourtant, c'est tout d'abord une image mouvante. C'est pourquoi l'auteure procède, dans le chapitre suivant, à nous présenter une analyse du mouvement et de l'espace, le mouvement étant, dans la perspective husserlienne, „une dimension majeure dans notre expérience même du monde“ (p. 81). Cette fois, ce n'est plus l'image mais le plan qui se trouve au centre de l'attention. En suivant Husserl et ses descriptions de la perception et de la conscience kinesthésique, Mlle Trindade développe (en menant un remarquable dialogue avec le texte de Merleau-Ponty sur „Le cinéma et la nouvelle psychologie“ dont elle présente une pertinente critique, pp. 106-107) une

réflexion enrichissante sur la notion de plan dans sa liaison avec le mouvement: „C'est seulement à travers le mouvement de la caméra que peut se découvrir l'espace filmique...“ (p. 113). Il me semble également fort pertinent d'attirer notre attention sur ce que l'auteure appelle „l'affectivité du plan“, permettant „une implication corporelle de la part du spectateur“ (p. 115), ainsi que „la structure paradoxale“ du plan (. 131 sq.).

Avec l'analyse du montage au troisième chapitre, intervient la notion de *sens* et la problématique husserlienne de la constitution, car c'est la combinaison ou bien la juxtaposition des plans qui permet la constitution du sens filmique *stricto sensu*. De nouveau, une analogie est trouvée avec certains concepts husserliens: „c'est la rencontre entre la composition du contenu dramatique (hylé/sensations) et la composition esthétique de la caméra (noesis/appréhension) qui fait apparaître la scène (objet intentionnel)“. Le quatrième chapitre explore la notion de temporalité à partir de l'analyse célèbre de la conscience du temps chez Husserl, tandis que le cinquième et dernier chapitre est consacré à la reproduction: ici, c'est la notion husserlienne d'horizon que sert du point de départ phénoménologique.

Il ne peut pas s'agir ici de simplement résumer la thèse de Mlle Trindade (ce qui précède, d'ailleurs, n'épuise nullement la richesse de toutes ses analyses). Je me limiterai, d'abord, à en souligner les points forts.

Tout d'abord, c'est la clarté du style qu'il faut apprécier: ceci vaut tout autant pour les analyses de Husserl (l'auteure ne cède jamais à la tentation de reproduire le style souvent difficile et parfois obscur du père de la phénoménologie) que pour les analyses consacrées au film. On pourrait dire que le travail de Hanna Trindade est *pédagogique* au meilleur sens du terme. Elle n'hésite pas à *introduire* le lecteur à la problématique donnée, sans pourtant proférer des banalités. Deuxièmement, j'apprécie grandement les compétences de l'auteure et dans le domaine de la phénoménologie et dans le domaine de la cinématographie – ses analyses sont enrichies par des dizaines d'exemples concrets (il est facile de voir que l'auteure dispose non seulement des connaissances théoriques, mais qu'elle est également une véritable cinéphile), sans pourtant abandonner le souci universaliste qui les anime: c'est peut-être cette balance entre le concret et l'universel qui est à la source du véritable plaisir que j'ai éprouvé en lisant cette thèse. J'ai également beaucoup appris: à titre d'exemple, je mentionnerais certaines remarques concernant le mouvement qui m'ont bien frappées („... dans des thrillers, le personnage ‚gentil‘ entre en scène souvent par la gauche et se meut vers la droite“, p. 85). En plus, l'intention d'analyser le film dans la perspective de la phénoménologie husserlienne (plutôt que merleau-pontyenne, par exemple) me paraît très éclairante: ainsi, l'auteure rend à Husserl le même service que Deleuze a rendu, dans son grand livre sur le cinéma, à Bergson – elle démontre de manière

très convaincante que Husserl a élaboré un système conceptuel qui peut s'avérer utile même dans le domaine que Husserl lui-même ne prend pas en considération.

Quant aux remarques critiques, je me permettrai de souligner deux choses, en ajoutant pourtant que les remarques qui vont suivre ne diminuent nullement mon admiration pour le présent travail.

1) le cinquième chapitre, consacré à la reproduction, me paraît un peu moins fort que les chapitres précédents. La manière dont la notion d'horizon se trouve appliquée à la cinématographie me semble parfois un peu mécanique – je pense notamment à la notion de „pré-connaissance de l'horizon filmique“ (p. 289 sq.) qui, finalement, aboutit aux conclusions peu surprenantes du type „un vieux film peut, par exemple, paraître étrange à une personne qui n'est pas familiarisée avec la période dans laquelle il a été produit“ ou bien „il y a donc une corrélation entre le type d'expression du film et le mode de donation du monde-de-la-vie au sein duquel le film émerge“ (p. 291-292; je n'ai pas besoin de Husserl pour m'en rendre compte).

2) l'auteur affirme à plusieurs reprises la nature primordialement *visuelle* du cinéma: „... un film est primordialement visuel (...) et le spectateur a uniquement l'accès à ce qui apparaît effectivement dans l'image“ (p. 65). Il est remarquable qu'elle ne prend quasiment jamais en considération *le son, la musique et la parole* au cinéma. C'est comme si le film, dans sa perspective, était essentiellement muet. Parfois, cette absence a de quoi surprendre, par exemple à la p. 108, où l'auteur décrit le début de *Drive* de N. W. Refn: „Le plan nous montre alors la perspective à partir de l'intérieur de la voiture, nous entendons un bruit d'hélicoptère et nous voyons le faisceau du projecteur qui le cherche. Mais à aucun moment l'hélicoptère apparaît en-champ, nous ne l'appréhendons que par anticipation: il y a des indices dans la scène qui nous permettent d'imaginer un hélicoptère, bien qu'il soit hors-champ“ (p. 108). Bon, nous appréhendons l'hélicoptère d'abord parce que nous *l'entendons*: ce n'est pas la perception indirecte! Ainsi, le son (sans parler de la parole) est, dans le film sonore, loin d'être un simple supplément s'ajoutant à l'image – et il y a un bon nombre de films dont l'efficacité est fondée précisément sur la composante sonore (telle, par exemple, *la Psychose* de Hitchcock où la mère de Norman est présente – jusqu'à la célèbre scène finale dans la cave – tout d'abord comme *la voix*). Grâce aux travaux remarquables de Michel Chion (*La voix au cinéma* et autres ouvrages) ou de Kaja Silverman (*The Acoustic Mirror*), nous savons que le son peut aller jusqu'à bouleverser complètement notre perception de l'image lui-même. Il me semble que sans prendre en considération la composante sonore du film, „l'universalité de l'expérience filmique“ resterait bien difficile à saisir. Le même vaut pour la musique qui peut avoir un profond effet sur notre perception du film (songeons à *la Mort à Venise* de Visconti ou bien à *Shining* de Kubrick).

Cette absence, pourtant, me semble tout à fait logique, étant donné le caractère profondément visuel de la phénoménologie (et *a fortiori* la phénoménologie husserlienne) – sauf erreur de ma part, il serait bien difficile de trouver, dans le corpus husserlien, un texte ou un concept propice à constituer la base pour une analyse de la sonorité. Ce qui me mène à poser une question à l’auteure: *croit-elle qu’une phénoménologie du son au cinéma est possible? Est-ce que la phénoménologie du cinéma, dans ce cas précis, ne rencontre-t-elle pas une certaine limite?*

Les remarques précédentes, pourtant, peuvent être considérées comme marginales. Comme j’ai déjà souligné, la présente thèse témoigne d’une grande compétence et originalité et je recommande sans réserve qu’elle soit acceptée comme thèse de doctorat.

Prague, 2.9.2018 Josef Fulka