

JULIA PRZYBOŚ-CONNOR  
Warszawa—New York

## MONTAGE CINÉMATOGRAPHIQUE ET MONTAGE MÉLODRAMATIQUE. L'ESTHÉTIQUE DU FRAGMENT

Avant de passer à l'analyse d'un mélodrame, il est nécessaire de répondre à une série de questions cruciales pour la réussite de notre entreprise critique. Comment aborder une pièce de théâtre? De quelle manière traiter un art qui, selon la célèbre classification de Lessing, participe à la fois des deux registres de la perception humaine: du temps et de l'espace? Et, finalement, quelle méthode embrasser pour saisir au corps la spécificité du fait théâtral?

La formulation de ces problèmes méthodologiques suggère déjà que l'on ne saurait partager l'opinion de Pierre Larthomas qui se contente de reconnaître dans le spectacle «des paroles en action»<sup>1</sup> et qui, de ce fait, laisse de côté l'aspect visuel du théâtre. Les questions posées plus haut mettent aussi en garde contre l'interprétation par trop tendancieuse d'Etienne Souriau qui passe sous silence l'aspect dynamique de la représentation:

[Souriau] He is interested [...] in the essence of theatrical action as it may be represented in stasis synchronically, in form of situations<sup>2</sup>.

Cette brève énumération de quelques travaux critiques montre que la recherche sur le théâtre se heurte souvent à l'incompatibilité de l'instrument et de l'objet étudié. La plupart des démarches critiques privilégient le côté verbal et ignorent ainsi que les pièces sont d'habitude écrites pour être montées sur scène. En dernière analyse, ceci revient à dire que la critique réussit tant bien que mal à tenir compte de la temporalité des pièces mais qu'elle néglige l'aspect spatial des représentations.

Et lorsque la critique se montre impuissante, il faut se tourner vers la pratique. Au lieu de parcourir les travaux des théoriciens, il est préférable d'étudier les écrits des artistes. En l'occurrence, les essais d'Eisenstein semblent fournir une solution à nos problèmes méthodologiques.

L'intérêt des textes d'Eisenstein vient en partie du fait que l'auteur a développé ses analyses à partir des données épistémologiques de l'homme.

<sup>1</sup> P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris 1972, p. 25.

<sup>2</sup> R. Scholes, *Structuralism in Literature*, New Haven—London 1944, p. 57.

Comme point de départ, il prend notamment la spécificité de l'esprit qui s'emploie à créer des liens entre les objets aperçus.

[...] two film pieces of any kind, placed together inevitably combine into anew concept anew quality arising out of that juxtaposition.

Loin de se limiter au cinéma, il élargit considérablement l'aire de sa recherche et, en traçant les grandes lignes de la perception humaine, il retrouve partout cette capacité d'assembler les éléments :

This is not in the last a circumstance peculiar to the cinema, but is a phenomenon invariable met within all cases where we have to deal with juxtaposition of two facts, two phenomena, two objects. We are accustomed to make, almost automatically, a definite and obvious deductive generalization when any separate objects are placed before us side by side <sup>3</sup>.

Dans un effort pour rendre ses observations universelles, il dépasse les ornières de la culture occidentale. À côté des analyses des poèmes de Milton et de Maïakovski, de la prose de Maupassant et de Tolstoï, d'un projet de tableau signalé dans *Trattata della pittura* de Léonard de Vinci, on trouve des études sur les idéogrammes chinois et le théâtre japonais Kabouki.

Une fois que l'auteur de *La Grève* a mis à nu cette aptitude conceptuelle de l'homme, il essaie de définir dans quelle mesure les arts tiennent compte de cette faculté essentielle de l'esprit.

Il examine d'abord la production artistique où ce trait de la perception fait entièrement défaut. Plutôt que de fournir des éléments qui déclencheraient le travail combinatoire de l'homme, de tels ouvrages donnent des renseignements qui ne laissent d'habitude rien à l'imagination. Au lieu de suggérer un fait, ils le constatent et, ce faisant, réduisent l'esprit au rôle d'un simple récepteur.

À telle présentation qui, de fait, méprise l'activité intellectuelle de l'homme, Eisenstein oppose les oeuvres qui, au contraire, mettent à profit sa spécificité épistémologique. Il parle notamment des poèmes et des tableaux, des films et des spectacles qui, pour ainsi dire, incluent le public dans la création artistique. Car c'est son pouvoir d'assembler les éléments qui apportent ici un sens ou, plus exactement, des sens à l'oeuvre.

Or les artistes qui respectent les forces combinatoires de l'esprit et qui visent la participation active du public ont invariablement recours à la technique du montage. Par ce terme général Eisenstein désigne chaque méthode artistique qui admet soit tacitement soit ouvertement l'aptitude de l'homme à créer des liens logiques. Dans cette perspective, le montage cinématographique, le collage et la métaphore des Surréalistes apparaissent comme autant d'actualisations du principe de montage.

La technique du montage consiste à mettre côte à côte des éléments dans l'espoir que de leur rapprochement surgira un nouveau sens. Cet espoir se nourrit de la conviction que le tout ne saurait être réductible à la somme

<sup>3</sup> S. Eisenstein, *Word and Image*, [dans:] *The Film Sense*, New York 1970, p. 4.

de ses parties <sup>4</sup> et que la combinaison des éléments produit toujours une nouvelle entité de sens. Notons que la force d'expression de cette entité dépend de deux facteurs très différents: la nature des détails choisis, et la manière dont ils sont juxtaposés:

Representation A and representation B must be so selected from all the possible features within the theme that is being developed, must be so sought for that their juxtaposition — that is, the juxtaposition of those very elements and not alternative ones — shall evoke in the perception and feelings of the spectator the most complete image of the theme itself <sup>5</sup>.

Mais c'est surtout la manière dont Eisenstein analyse les oeuvres d'art qui semble particulièrement valable quand on se propose d'examiner une oeuvre dramatique. Ses écrits offrent la possibilité d'étudier les éléments visuels qui, à un moment donné et selon les lois qui ont cours dans l'univers empirique, tirent profit de l'espace et, par surcroît, permettent de suivre le déploiement de leur séquence dans le temps.

L'utilité des essais d'Eisenstein est d'autant plus grande que ses théories sont accompagnées de nombreux exemples. Ainsi, pour illustrer les principes du montage horizontal et vertical, il examine de près la pellicule et la bande sonore de la bataille d'*Alexandre Nevski*. Rapprochant sa méthode de la lecture d'une partition d'orchestre, il entreprend une étude à la fois horizontale et verticale; l'examen des relations entre les cadres successifs est aussi tôt mis en rapport avec les mouvements de la musique de Prokofiev. De la sorte, Eisenstein arrive à mettre au jour les correspondances audio-visuelles qui traversent le fragment étudié.

Cette présentation sommaire des idées eisensteiniennes nous fait espérer qu'une pièce envisagée dans l'optique du montage échappera à la mutilation dont elle est menacée par toute analyse qui ne veut ou ne peut tenir compte de la spécificité du fait théâtral.

Pendant la profession de foi critique que nous venons de faire ne doit pas émousser notre attention. Car il y a lieu de réfléchir, avant de nous lancer dans l'étude d'un mélodrame, sur l'applicabilité des théories d'Eisenstein. Or, comme on vient de le mentionner, le montage est particulièrement rentable quand il traite des oeuvres qui se déploient à la fois dans l'espace et le temps. Rien que cette première observation, innocente seulement en apparence, lui impose des restrictions et limite considérablement l'aire de sa recherche.

Par exemple, ce serait un contresens critique que d'appliquer la théorie du montage à des oeuvres qui ont donné lieu aux traités de l'abbé d'Aubignac et de Boileau. Dans cette tradition, la parole est ostensiblement privilégiée au détriment des composants non verbaux qui toujours, bien qu'à un degré différent, font partie du spectacle. La domination de la parole et, par consé-

<sup>4</sup> Voir à ce sujet le livre *Parts and Wholes* éd. par D. Lerner, New York 1963, et surtout les articles de I. A. Richards et de R. Jakobson.

<sup>5</sup> Eisenstein, *op. cit.*, p. 11.

quent, l'importance attribuée à l'élément dans lequel elle se développe — au temps — sont tellement écrasantes que la spécificité du fait théâtral n'est pas vraiment reconnue. Car déclarer que «le Poème Dramatique est comme une quintessence de tous les préceptes qui se lisent dans les Auteurs, qui nous ont enseigné l'art de bien dire en prose et en vers»<sup>6</sup>, c'est, du coup, confiner le théâtre dans le champ de la poésie, c'est, inévitablement, le remettre sous le joug opprimant de la Rhétorique.

Parallèlement à la norme souvent étouffante de la Comédie Française, et faisant pendant aux développements de l'Opéra, mais à un niveau social et culturel tout différent, se prolonge aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, une tradition populaire qui met à profit les éléments du spectacle dédaignés par les Comédiens du Roi. Afin d'échapper à la tyrannie de la vraisemblance liguée avec la bienséance et les trois unités, et, surtout pour passer outre au privilège royal réservant à la Comédie Française l'usage de la parole, de nombreux théâtres de la Foire donnent libre cours à leur imagination et concourent ainsi au développement de l'expression théâtrale.

Au premier abord, le théâtre populaire paraît fournir un champ d'investigation idéal à la théorie du montage. Mais, après réflexion, on est amené à rectifier cette première impression. Car si ces théâtres peuvent, grâce à l'emploi des machines, donner des tableaux de plus en plus merveilleux et s'ils s'adressent, de ce fait, surtout à la vue des spectateurs, ils prennent cependant à la légère le principe de cohérence interne de l'oeuvre. Le fil de l'action est constamment rompu, de sorte que le spectacle perd souvent même sa suite logique et devient un amas de scènes disparates, un amoncellement de tableaux sans foi ni loi. Ainsi, par le soin exagéré d'étonner à tout prix, les théâtres de la Foire pèchent contre le principe de linéarité et, en fin de compte, leurs spectacles perdent la dimension temporelle. Ceci revient à dire que l'on ne saurait les analyser dans l'optique de la théorie eisensteinienne qui, on s'en souvient, est une méthode opérante seulement lorsque l'oeuvre tient compte des deux éléments, le temps et l'espace, et les utilise à ses fins artistiques.

En revanche, la théorie du montage est à la hauteur de la tâche quand on étudie la production théâtrale de la deuxième moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle, et le drame bourgeois en particulier. Bravant «la sotte autorité des barbes grises»<sup>7</sup> qui s'étale sur les pages de nombreuses poétiques, Diderot et ses disciples livrent bataille aux règles classiques vieilles d'un siècle et, de ce fait, de plus en plus contraignantes. Ils le font au nom d'un nouveau genre dramatique, au nom d'une voie moyenne entre tragédie et la comédie. Le besoin de concilier les extrêmes, que l'on retrouve au sein de cette nouvelle esthétique, ne se limite guère au choix des sujets et des personnages, mais impregne également les réflexions portant sur le spectacle théâtral :

<sup>6</sup> F. Hédelin abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, München 1971, p. 280.

<sup>7</sup> L. S. Mercier, *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam 1773, p. XIII.

Je pense, pour moi, que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre<sup>8</sup>.

Cette observation et tant d'autres qui sillonnent les écrits théoriques de Diderot, permettent de conclure que l'auteur du *Père de famille* a assimilé la leçon des théâtres populaires qui, avec le temps, ont appris au public l'importance des aspects non verbaux de la représentation. A côté du flot de paroles qui seul, ou peu s'en faut, constituait jusqu'alors la matière première des spectacles, le décor, la pantomime, le costume, le geste de l'acteur, pleinement réhabilités prennent maintenant place sur les tréteaux des théâtres de premier ordre.

Cette dernière remarque autorise nombre de conjectures, quand on se propose d'examiner les mélodrames qui se réclament ouvertement du drame bourgeois. Car si Pixérécourt appelle son art «l'école de Sédaine perfectionnée» et s'il soutient que hors d'elle «les succès sont éphémères et sans aucun fruit», tout incline à penser que le souci de trouver pour le mélodrame une origine respectable ne se limite point à des déclarations de cet ordre. Et, en effet, à des professions de foi artistique, Pixérécourt ajoute, pendant toute sa carrière, un travail assidu de metteur en scène.

Il faut que l'auteur dramatique sache mettre lui-même sa pièce en scène. Ceci est de la plus haute importance. [...] Pour connaître le théâtre, il faut savoir gouverner des comédiens, des artistes, étudier le moral et le matériel d'une exploitation de ce genre<sup>9</sup>.

Cette pratique à laquelle, comme il avoue en toute franchise, il est redevable de la moitié de ses succès n'est malheureusement pas doublée d'une réflexion critique poussée. Mais il ne faut pas en déduire que la critique est complètement désarmée face aux mélodrames. On peut, et doit même toujours examiner attentivement la page de titre de l'oeuvre. C'est là, qu'à défaut d'exposé systématique, on peut appréhender la construction de la pièce et saisir la nature des rapports entre ses composantes. Car, somme toute, c'est le titre qui fait ici figure de programme artistique. Ainsi le critique qui étudiera le frontispice d'*Adolphe et Sophie* de Ducange, décèlera facilement dans le sous-titre (*ou Les victimes d'une erreur*) le noeud principal de l'action. Il apprendra également que la pièce est «un mélodrame en trois actes, à spectacle» et qu'elle contiendra des ballets. La page de titre du *Petit carillonneur* de Pixérécourt surenchérit et promet une oeuvre dramatique «à grand spectacle». De telles annonces sont, en fait, des manifestes artistiques aussi ambitieux qu'audacieux. Ils ne se proposent pas moins que de combiner la parole, la musique, le chant, les gestes et les effets visuels, donc de créer un art total qui non seulement tiendrait compte, mais aussi tirerait profit des rapports entre l'espace et le temps à l'oeuvre dans les représentations.

<sup>8</sup> D. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, [dans:] *Oeuvres esthétiques*, Paris 1965, p. 90.

<sup>9</sup> G. de Pixérécourt, *Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame*, [dans] *Théâtre choisi*, vol. IV, Paris 1841, p. 495.

A la lumière de ces remarques générales, les mélodrames présentent un champ d'investigation idéal pour la théorie d'Eisenstein. Ce qu'il resterait à faire, c'est appliquer les règles du montage aux pièces, en espérant qu'une telle approche se montrera fructueuse. Cependant les efforts d'un critique qui embrasserait les vues eisensteiniennes sur le cinéma, et ainsi armé, s'attaquerait aux mélodrames, doivent être voués à l'échec.

Le caractère paradoxal de cette dernière observation appelle une explication. En fait, il ne faut pas oublier que la recherche de l'auteur du *Cuirassé Potemkine* a essentiellement porté sur le cinéma et que ses écrits sur le théâtre sont loin de constituer un véritable corps de doctrine. Ce sont, à vrai dire, plutôt des comptes rendus que des exposés suivis et logiquement développés. Composés à la hâte, dirait-on, à la sortie des représentations, ils pèchent par leur caractère impressionniste. Il n'en reste pas moins que les notes aussi enthousiastes que décousues sur le théâtre Kabouki ne sont pas sans valeur pour la recherche théâtrale. Car à une admiration sans borne, Eisenstein joint un essai timide d'application des règles universelles du montage. Ainsi les travaux d'Eisenstein indiquent la direction générale que doit suivre notre étude ultérieure.

Mais avant de donner suite à ce projet détaillé, il faudrait établir, pour ajouter du poids à notre argument, d'autres affinités entre le mélodrame et le cinéma. Et, en effet, outre les propriétés spatiales et temporelles déjà mentionnées, les mélodrames et les films d'Eisenstein partagent aussi une autre caractéristique: dans les deux cas l'accent est mis sur le fragment. Dans l'oeuvre cinématographique d'Eisenstein, créée par l'assemblage des cadres, cette qualité procède nécessairement de la nature intrinsèque de son art:

[...] chez Eisenstein [...] le film est une continuité d'épisodes, dont chacun est absolument signifiant, esthétiquement parfait; c'est un cinéma à vocation anthologique<sup>10</sup>.

Si le caractère «saccadé» des films en question est le fruit d'une nécessité ontologique, il en va tout autrement du mélodrame où la tendance à la fragmentation prend plutôt figure d'un choix esthétique.

Au premier coup d'oeil, le goût de la division semble se manifester dans la nombre élevé de scènes. Ainsi les pièces de Ducange et de Pixérécourt en comptent, en moyenne, une cinquantaine pour des représentations, grosso modo, de deux heures. Afin de juger de l'importance de ce chiffre, il est nécessaire de le placer dans un contexte. Or, le théâtre classique ou plutôt les jalons de son développement offrent des termes adéquats de comparaison. A la prolifération «scénique» de Hardy et du jeune Corneille, s'oppose la sobriété de Racine dont les tragédies comptent rarement une trentaine de scènes. Le siècle des Lumières est témoin du renversement de ce courant: le nombre des scènes va en augmentant pour atteindre, avec Sedaine et

<sup>10</sup> R. Barthes, *Diderot, Brecht, Eisenstein*, numéro spécial de la „Revue d'esthétique”, 1973, 2—4, p. 187.

Beaumarchais, le chiffre imposant de soixante. Ces quelques données d'ordre statistique indiquent que le mélodrame ne s'écarte guère de la règle générale.

Mais afin de pouvoir décider du goût de la division qui fonde l'esthétique des mélodrames, il faut trouver un argument plus convaincant que la prolifération scénique qui, en fait, traduit tout simplement les allées et venues des personnages. Or une autre observation fournit la pièce à conviction : le cadre rigide des scènes ne paraît plus correspondre à la nature des mélodrames. Propos et répliques entrechoques, exclamations, suspenses, affirmations et négations, en accaparant sans faute et sans réserve l'attention du public, transforment les pièces en une sommation d'instant et mettent en question l'intégrité des scènes. Telles sont également les manifestations du style haletant<sup>11</sup> qui, inventé par Diderot et développé par Baculard d'Arnaud, Mercier et Beaumarchais<sup>12</sup> acquiert avec Hugo une consécration littéraire. De par sa nature « fragmentée », le mélodrame fait ainsi corps avec l'esthétique où le fractionnement est de règle.

Au demeurant tels sont les traits caractéristiques d'une des grandes tendances du romantisme. Car au XIX<sup>ème</sup> siècle les Lamartine se font de plus en plus rares et l'espoir de contiguïté et de plénitude que caressait Jean Baptiste Rousseau ne paraît plus possible. La saturation du thème, cette forme particulière de la volonté de contenter et de conceptualiser l'univers qui prédomine au XVIII<sup>ème</sup> siècle et qui pousse l'auteur à se répandre sur les avantages de l'hiver après l'évocation des charmes de toutes les autres saisons<sup>13</sup>, n'est plus de mise. L'épuisement du sujet que vise cet art vire inévitablement à l'épuisement des lecteurs du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Dans l'esthétique romantique, l'instant se trouve valorisé. Et, invariablement, ce qu'il importe de saisir c'est le moment qui diffère de tous les autres moments de la vie. Or l'instant privilégié est choisi en fonction de l'intensité des sentiments qui le traversent. Faustien en cela, l'artiste romantique dit au temps « Arrête-toi, tu es si beau », quand ses émotions atteignent leur point culminant. Seuls les instants à haute charge émotionnelle méritent d'être captivés et immortalisés par son art. On notera que cette valorisation du moment est autant un parti pris esthétique qu'une capitulation devant les contraintes qu'impose un programme artistique qui veut saisir les sentiments sur le vif. Car selon la formule de Poe : « all intense excitements are, through a psychical necessity, brief »<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> On doit cette heureuse expression à A. Brun qui l'introduit dans son article *Aux origines de la prose dramatique: le style haletant* [dans:] *Mélanges Charles Bruneau*, Genève 1954, pp. 41—47.

<sup>12</sup> Beaumarchais admet notamment dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* que « le seul coloris qui lui soit permis est le langage vif, pressé, coupé, tumultueux et vrai des passions si éloigné du compas et de la césure et de l'affectation de la rime » (Paris 1768, p. XXVIII).

<sup>13</sup> J. B. Rousseau, *Cantate XIV*, [dans:] *Oeuvres*, Paris 1969.

<sup>14</sup> E. A. Poe, *The Philosophy of Composition*, [dans:] *Selected Writings*, Harmondsworth, Middlesex, 1967, p. 482.

Et tel également semble être le but artistique des mélodrames. Les monologues parsemés de points de suspension, la parole coupée des dialogues, les épithètes qui, véritables tuniques de Nessos, adhèrent aux personnages, les motifs qui se réduisent tous à des sentiments d'autant plus forts qu'ils sont simples (la charité, la haine, l'amour filial), sont les techniques qu'emploie le mélodrame qui croit que la brièveté est synonyme d'expressivité<sup>15</sup>. Or, selon cette convention, ce sont précisément le fragmenté, le hâché et l'entrechoqué qui doivent produire l'illusion de la brièveté<sup>16</sup>. Ce parti pris artistique condamne évidemment la justification des comportements et les caractères compliqués des personnages qui, pour être plausibles, exigent d'habitude de longues élaborations. De la sorte, le mélodrame pratique une pseudo-psychologie qui repose sur le préjugé que les émotions se manifestent par un langage plus proche de l'interjection que de la période. Du même coup, l'analyse fouillée de l'âme des personnages est bannie au profit des indices purement extérieurs; au lieu de présenter les raisons de la haine du traître, les auteurs étalent avec emphase sa méchanceté. Bien plus, ces indications sont elles-mêmes des clichés: formules stéréotypées telles que «Se peut-il?», «Ciel!», «Grand Dieu!», «Je suis perdu!», «Ah!... ah! je me meurs!», gestes exagérés comme déclarations d'amour à genoux, bras et yeux levés au ciel, torrents de larmes, évanouissements des innocentes.

Cette prédilection pour la forme du cliché dont Michael Riffaterre signale «la densité, l'automatisme, la tension continue due à l'expression d'états extrêmes»<sup>17</sup> va de pair avec l'esthétique du fractionnement. Et c'est justement parce que la même esthétique fonde leur art, que les auteurs romantiques même les plus originaux courent le danger de voir leurs formules paroxystiques devenir presque immédiatement des stéréotypes. «Vers de terre amoureux d'une étoile», «Lions superbes et généreux», «anges descendus du ciel» hantent leurs écrits. Pareillement, les clichés photographiques d'Eisenstein deviennent aussitôt, par la grâce du montage, des clichés au sens rhétorique. Le landau qui descend les escaliers d'Odessa, l'étrave du cuirassé qui fend triomphalement les flots<sup>18</sup>, la statue qui tombe à plusieurs reprises de son socle<sup>19</sup> sont devenus des images aussi fortes que stéréotypées.

Ces affinités entre l'art qui faisait pleurer Margot et la pratique du mon-

<sup>15</sup> Nous ne faisons que mentionner ici quelques-uns des traits stylistiques que nous analysons aux chapitres II et IV d'une ample étude sur ces problèmes.

<sup>16</sup> Cette esthétique est fondée sur la conviction que dès qu'il y a médiation il y a distorsion de la vérité. Elle s'apparente en cela à la théorie rousseauiste de l'origine des langues qui constate que «ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui [...] ont arraché les premières voix» (*Essai sur l'origine des langues* [dans:] *Oeuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, Paris 1877, vol. I, p. 374).

<sup>17</sup> M. Riffaterre, *Fonction du cliché dans la prose littéraire*, [dans:] *Essais de stylistique structurale*, Paris 1971, p. 173.

<sup>18</sup> *Le Cuirassé Potemkine*.

<sup>19</sup> *Dix jours qui ébranlèrent le monde*.

tage autorise donc une étude des mélodrames qui élaborerait ses principes méthodologiques à partir des théories d'Eisenstein.

Mais au seuil d'une réflexion qui postule la nature fragmentée du mélodrame, on retrouve inévitablement et d'une manière d'autant plus aiguë; la question de l'unité minimale. Certains critiques se rangeant sous les étendards du structuralisme adoptent la scène comme unité minimum du spectacle. Tel Paul M. Levitt qui, pour donner du poids à son argument, fait même appel à des justifications d'ordre génétique:

The advantages of using scenes as the constituent parts is that they follow the natural method of a play and thus lend themselves to close analysis.

[...] Construction by scene [...] is the way the playwright himself organizes the dramatic material<sup>20</sup>.

Une telle argumentation ne fait pas honneur à la discipline critique de l'auteur. La poursuite d'un point de repère fixe, d'une donnée stable traduit l'angoisse de se retrouver désarmé devant l'oeuvre. Car, en s'obstinant à définir d'avance et une fois pour toutes l'unité minimale, il finit par trahir l'esprit même du structuralisme. En décrivant la méthode structurale, Lévi-Strauss la compare au bricolage donc à une activité qui s'ajuste constamment à la forme changeante de ses objets. La pensée de Christian Metz va dans la même direction quand il déclare que

l'unité minimale n'est pas donnée dans le texte, c'est un outil de l'analyse. Autant de types d'analyses, autant de types d'unités minimales<sup>21</sup>.

Cette vérité n'est que plus pertinente quand on examine des oeuvres qui utilisent plusieurs matières de l'expression et qui, de ce fait, recourent à plusieurs systèmes de signes. Les pièces de théâtre sont de celles-là.

On reconnaît donc dans le fait théâtral un déroulement parallèle et simultané des séries sensorielles, le fruit de l'interaction et de fusion de ces nombreux systèmes:

Les messages théâtraux ont ceci de particulier qu'ils sont simultanés et cependant de rythmes différents; en tel point du spectacle vous recevez en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole) mais certaines de ces informations tiennent (c'est la cas du décor), pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle et c'est cela la théâtralité<sup>22</sup>.

Mais il ne faut pas à partir de cette homogénéité technico-sensorielle déduire la préexistence dans le mélodrame d'une unité minimale fixe. Car la recherche de cette unité est compliquée considérablement par la rencontre entre la série verticale des systèmes de signes superposés et la série horizontale où règne le fragmenté.

<sup>20</sup> P. M. Levitt, *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, La Hague—Paris 1971, p. 17.

<sup>21</sup> Ch. Metz, *Langage et cinéma*, Paris 1971, p. 146.

<sup>22</sup> R. Barthes, *Littérature et signification* [dans:] *Essais critiques*, Paris 1964, p. 258.

Pourtant, ici comme ailleurs, l'unité minimale ne saurait être délimitée qu'au cours d'une étude qui doit procéder à un découpage de l'oeuvre. Or les principes de ce découpage, avouons-le dès à présent, ne peuvent être qu'arbitraires. Nous embrassons ainsi les vues exposées dans *S/Z* où l'auteur, à propos de l'unité minimale lecture, admet en toute franchise que

ce découpage, il faut le dire, sera on ne peut plus arbitraire [...] La lexie comprendra tantôt peu de mots, tantôt quelques phrases; ce sera affaire de commodité; il suffira qu'elle soit le meilleur espace possible où l'on puisse observer le sens<sup>23</sup>,

S'il est vrai que l'on peut atteindre à la signification ou plutôt aux significations de l'oeuvre par la sommation des codes et si nous admettons avec Roland Barthes que «toute connotation est le départ d'un code [...], l'articulation d'une voix qui est tissée dans le texte»<sup>24</sup>, notre tâche critique préliminaire commence à se dessiner. Il s'agira de refaire, dans la mesure du possible, pour un mélodrame ce que Barthes a fait pour une nouvelle. En adoptant sa méthode, il faudra récrire *S/Z* pour une oeuvre qui met en jeu plusieurs systèmes de communication, et, en particulier, des systèmes non-linguistiques. C'est pourquoi, alors que Barthes ne peut considérer que des lexies, nous appellerons «sémies» les unités de perception par le spectateur, certaines employant le matériau verbal et d'autres qui ne l'empruntent pas (décors, costumes, déplacements, gestes, jeux de physionomie)<sup>25</sup>. Nous croyons pouvoir employer ce terme à bon escient, puisque «la sémiologie a pour objet tout système de signe, quelles qu'en soit la substance»<sup>26</sup>. Il y aura donc lieu de tenter une lecture d'un mélodrame, de partir à la recherche des connotations engendrant des codes, de suivre leur développement sur l'axe horizontal et de voir, sur l'axe vertical, dans quelles sémies ces codes prennent corps. Une fois seulement cette besogne critique terminée, nous pourrions passer à l'examen des lois, qui régissent l'assemblage des éléments du mélodrame.

<sup>23</sup> R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970, p. 20.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>25</sup> Nous n'avons pu, malheureusement, étudier la musique, faute de partitions accessibles.

<sup>26</sup> *Encyclopedia universalis*, article „Semiologie”.

MONTAŻ FILMOWY A MONTAŻ MELODRAMATYCZNY.  
ESTETYKA FRAGMENTU

## STRESZCZENIE

Jak zanalizować melodramat? Ponieważ badacz nie dysponuje naukową teorią przedstawienia, musi sięgnąć do pism ludzi teatru i filmu. Teoria montażu Eisensteina jest adekwatnym instrumentem badawczym dla analizowania sztuk, które kładą nacisk zarówno na słowo, jak i na aspekt wizualny przedstawienia. Melodramat, uważany przez jego twórcę Pixerecourta za kontynuację XVIII-wiecznego dramatu mieszczańskiego, jest więc idealnym obiektem badawczym dla teorii eisensteinowskiej. Podobieństwa strukturalne pomiędzy filmem a melodramatem potwierdzają słuszność obranej metody. Filmy Eisensteina i XIX-wieczne melodramaty charakteryzuje fragmentaryczność oraz znaczenie, jakie przywiązują one do chwili. W melodramatach krótkie repliki szybko osłuchują się i stają stereotypami. Podobnie w filmach Eisensteina poszczególne kadry opatrują się i są odbierane przez widza jako klisze.

Przed zastosowaniem teorii montażu do analizy melodramatu badacz musi rozwiązać problem minimalnej jednostki przedstawienia. Jednostka ta nie może być z góry arbitralnie ustalona, lecz musi być wynikiem praktyki badawczej analogicznej do praktyki Barthes'a przedstawionej w *S/Z*.