Le *je*(*u*) polyphonique. Un modèle pragma-linguistique à rendre compte de la représentation théâtrale

Nicoleta POPA BLANARIU

Key-words: *polyphony, speech acts, performative/ constatative, semantic/ pragmatic, "Verfremdungseffekt" ('spacing effect'), Brecht, Stanislavski*

1. De quoi s'agit-il?

Est-ce possible de dégager un *modèle* général de la représentation dramatique? On veut dire l'un qui puisse rendre compte du jeu *rituel* et, à la fois, du jeu *théâtral* à la lettre. On pense que le concept de *polyphonie* est à même d'y contribuer. On peut s'en servir à l'analyse du mécanisme discursif de la représentation. Il s'y avère utile à la description des instances discursives ou d'un *jeu* de(s) « je » qu'elles comportent. Entre l'*acteur* – rituel ou pas – et son *personnage*/ rôle, il y a le rapport du *locuteur* à son *énonciateur* : celui-là « met en scène » celui-ci. Le locuteur peut assumer l'énonciateur et son point de vue, jusqu'à s'y *identifier*. Comme dans les rituels *mimiques* et dans le jeu de scène mis au point par Stanislavski (dans son *Travail de l'acteur sur lui-même*). Ou bien, le locuteur/l'interprète peut en prendre une certaine « distanciation ». Ce qui veut dire « dédoublement », comme dans l'*ironie*, dans le mensonge, ou comme chez Brecht. La poétique théâtrale de celui-ci (son *Petit Organon*) repose explicitement sur le *Verfremdungseffekt* (« l'effet de distanciation »).

On arrive à un certain paradoxe : même dans l'identification rituelle – telle dans les rites « mimiques » – il y a un certain (aspect du) dédoublement : du temps et de la personne. Celui-ci est lié à la (in)temporalité spécifique du mythe – dont l'action se passe *in illo tempore* – et à une ainsi dite mutation (de la condition) *ontologique*. Celle-ci comporte un jeu d'identité(s) : entre le *je* habituel, « profane » de l'interprète et sa figure rituelle. Selon Mircea Eliade, le rituel comporte un changement du « niveau ontologique » : transgression de la condition habituelle, dans des circonstances rituelles, grâce à la liaison ainsi établie avec le sacré (ou avec le *numinos* selon Rudolf Otto*)*. Malgré l'identification qu'il nous fait voir, le masque rituel est paradoxalement le signe d'un dédoublement pareil.

Quant à la théorie et aux méthodes dont on se sert, on doit beaucoup à la linguistique – notamment aux théories de la polyphonie –, tout comme à l'anthropologie du théâtre.

Tout compte fait, notre approche, qu'est-ce qu'elle envisage? On cherche à *traiter d'une manière homogène autant que possible un ensemble de faits assez divers*, *qui a trait à la représentation dramatique,* soit qu'elle monte sur les planches

„Philologica Jassyensia", An VI, Nr. 2 (12), 2010, p. 161–169

BDD-A955 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 22:39:22 UTC)

d'un théâtre ou bien, qu'elle se confine dans l'espace du culte et du rituel. Grâce aux rôles discursifs qu'il suppose, le concept de *polyphonie* peut rendre compte de cette dialectique particulière de l'identification et de la « distanciation », dans le théâtre et dans le rituel aussi.

À l'avis de Gadamer, l'acte de culte est – pour ses fidèles – toujours une « représentation autentique » (Gadamer 2001 : 91). Du théâtre classique à Stanislavski, Artaud et Brecht, la représentation théâtrale – la façon dont elle témoigne du rapport acteur-public-personnage y compris – revêt l'une des trois formes qu'a identifiées Gadamer : *déguisement*, *métamorphose*, *changement* (Gadamer 2001 : 93–100). Le premier est souvent envisagé – ce qui reste assez discutable – comme l'essentiel du théâtre. Le déguisé veut rester méconnaissable sous son déguisement et passer pour quelqu'un d'autre. Celui qui dissimule ainsi semble nier sa continuité avec soi-même. En fait, il la garde pour soi, tout en la refusant à l'autre pour qui il joue son rôle (Gadamer 2001 : 93–100). Chez Artaud et Stanislavski, la raison d'être du théâtre est au juste la *métamorphose* de l'interprète et/ou de son public : mutation « psycho-émotionnelle » (Stanislavski) ou bien, « métaphysique », « spirituelle » (Artaud). Dans ce sens de Gadamer, on pense qu'on peut parler d'une *poétique de la métamorphose* chez Artaud, tout comme chez Stanislavski (Popa Blanariu 2008a). Tandis que l'acteur brechtien – converti au *Verfremdungseffekt* – subit un certain *changement* (*alloiōsis*), mais pas du tout une métamorphose. Celle-ci – tojours selon Gadamer – a trait à l'essence du sujet ; celle-là, à tel ou tel accident.

2. Le « dédoublement » polyphonique : expression verbale et je(u) théâtral

Comme mécanisme discursif, la *polyphonie* – qui suppose la co-présence de plusieurs voix narratives – est signalée par M. Bakhtine dans (ce qu'il entend par) le « langage du roman ». Aujourd'hui, on la reconsidère d'un point de vue pragmatique. Roman Jakobson et Emile Benveniste ont (r)affiné l'interprétation linguistique de la personne, de la première personne notamment. Dans le sillage de Charles Bally, Oswald Ducrot étudie la *polyphonie* dans sa relation avec l'acte de parole (Ducrot 1989 : 165–191). D'une part, Ducrot distingue le *sujet qui parle*, et de l'autre, le *locuteur* et l'*énonciateur*. Les deux derniers sont des entités théoriques, textuelles-discursives. Seul le premier correspond à une entité empirique, « réelle ». Le manque des « marqueurs explicites » de la polyphonie fait que les énonciateurs soient *potentiels*. La découverte – voire la construction – des énonciateurs revient à l'interlocuteur. L'arrangement polyphonique des voix est, dans une certaine mesure, subjectif. Comme rôle discursif, l'énonciateur diffère du locuteur. La multiplication des voix qu'on peut entendre dans le même énoncé en fait une structure dramatisée/théâtrale. Selon Ducrot, « le locuteur met en scène les énonciateurs ».

Ducrot a adapté à sa propre vue les fonctions énonciatives identifiées par Charles Bally. Selon Ducrot, le *locuteur* porte la responsabilité de toute l'*énonciation*, les *énonciateurs* sont à « l'origine des *points de vue* » exprimés dans l'énonciation. Le sujet qui parle (distinct du locuteur) « produit effectivement l'énoncé» (Ducrot 1989 : 181) ; il en est l'auteur « effectif » (Maingueneau 1987 : 154). Mais il reste « extérieur à la *structure sémantique* de l'énoncé ». Tandis que les rôles du locuteur et de l'énonciateur y sont inscrits (Ducrot 1989 : 181). Ducrot distingue encore le

BDD-A955 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 22:39:22 UTC)

locuteur en tant que tel (L) du *locuteur en tant que être du monde* (λ). Le premier (L) a la responsabilité de l'énonciation ; c'est sa seule propriété y pertinente. Le second (λ) est une « personne » qui peut avoir d'autres propriétés aussi. Par exemple, dans un discours autocritique, L s'affirme tout en dévalorisant λ[1].

Quant à l'énonciation *ironique*, il s'agit d'une dissimulation ou d'un dédoublement de l'instance discursive. Dans un énoncé pareil, on entend aussi une voix autre que le locuteur : c'est l'énonciateur avec son point de vue. Dans l'énoncé ironique, le locuteur emprunte seulement la façon de s'exprimer de l'énonciateur, et *non pas* son point de vue*,* qu'il feint d'assumer. L'énoncé *mensonger* se construit pareillement, par un « *dédoublement* de la personnalité », dont parle Bally. Dans ce cas, le locuteur est également la source des « deux pensées différentes » : la sienne et l'autre, qu'il présente comme étant à lui (Bally, *apud* Ducrot 1989 : 173).

*

Inspiré par les pratiques traditionnelles du théâtre oriental – les chinoises y compris –, Bertolt Brecht impose dans l'art du spectacle occidental le concept de *Verfremdungseffekt* (« effet de distanciation »). Celui-ci désigne un type à part du jeu théâtral, à l'opposé de l'*identification* programmatique de l'acteur avec son personnage, que prône Konstantine Stanislavski. L'acteur brechtien prend ses distances envers son personnage. Et tout son jeu de scène est ainsi fait qu'il y attire l'attention du public. Et qu'il le provoque à réfléchir aux phénomènes sociaux. L'« effet de distanciation » chez Brecht s'inscrit dans une poétique « engagée », du théâtre comme *appel*.

Selon Anne Ubersfeld, la pertinence du concept (d'effet) de *distanciation* dépasse largement la théorie et la pratique de Brecht. Sans doute – dit-elle – il y a une part de *distance* dans toute bonne mise en scène. La conclusion d'Anne Ubersfeld rejoint implicitement celle de Charles Bally. Celui-ci découvre une composante théâtrale irreductible – et constitutive – du langage. À son opinion, le « *dédoublement* » est inhérent à la condition sémiotique en général : il y a presqu'une fatalité de la séparation entre ce que l'on *pense* réellement – dit Bally – et ce qu'on en peut vraiment *communiquer*. Pour Bally, ce *dédoublement* est la conséquence toute à fait naturelle de la condition du signe. Les phrases que la *langue* – dans sa relation saussurienne avec la *parole* – nous fournit constituent une collection de *«* masques » ou bien, « une garde-robe » (Bally, *apud* Ducrot 1989 : 181). Ainsi conçue, la langue nous permet d'interpréter de divers personnages. C'est-à-dire, de jouer des rôles dans une « mise en scène de la vie quotidienne » (comme dit Erwing Goffman). Même si le personnage correspond à ce que Bally appelle « pensée réelle », il reste pourtant un *personnag*e. Celui-ci est l'*énonciateur* de Ducrot : c'est le masque ou le rôle que porte sur la scène un acteur quelconque. Ce dernier est le sujet « réel », empirique (λ), dans sa situation – purement discursive – du locuteur (L).

Entre le dédoublement rituel et l'« effet de distanciation » qu'exige Brecht, il y a la même différence qui s'insinue entre le dédoublement constitutif de tout

[1] Les traits que l'énoncé attribue à son locuteur relèvent du *L*. Lorsque le locuteur parle de lui-même dans le monde, on vise *λ*.

BDD-A955 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 22:39:22 UTC)

langage – tel qu'entend Bally – et la dissimulation ironique. D'ailleurs, Brecht lui-même approche l'effet de distanciation – comme technique d'interprétation de l'acteur – de l'ironie. Les deux comportent un acte d'*imitation* sans envisager un *effet d'illusion* : on peut ironiquement imiter la marche de quelqu'un sans vraiment vouloir faire croire à d'autres à cette illusion. Ce qui n'exclut point l'emprunt des marques spécifiques au personnage (Brecht, *apud* Banu et Tonitza-Iordache 1975 : 283). Cette distance entre celui qui imite et celui qu'on imite est la scène polyphonique où l'on fait voir une certaine attitude ou un certain état. D'ailleurs, dans les poétiques théâtrales qui contestent l'illusion psycho-naturaliste de Stanislavski – les «programmes » esthétiques des expressionistes et de Brecht y compris – l'ancien *caractère* disparaît ; l'interprète communique *ses* propres réactions. Pas celles d'un autre – particulièrement, son personnage. L'acteur qui obéit à Stanislavski se laisse remplacer par son personnage ; il n'en est plus que le porte-parole. Le locuteur y tente de se confondre avec l'énonciateur. (Ou pour mieux dire, avec le point de vue de celui-ci.)

Tandis que dans la poétique de Brecht, (la personnalité de) l'acteur n'est plus diminué(e), mais par contre, renforcé(e) par (ou à la rencontre de) son personnage. L'acteur de Stanislavski incarne son rôle : il cherche à réduire le *dédoublement* à une *identification*. Par contre, l'acteur de Brecht veut marquer autant que possible cette dichotomie : sur la scène, il fait entendre polyphoniquement la voix du personnage, et également celle de l'interprète. Celle-ci est une réaction à celle-là, comme dans le dédoublement ironique ou bien, dans tout énoncé polyphonique. L'acteur de Stanislavski *imite* son personnage, en se taisant lui-même. Le disciple de Brecht parle lui-même à la rencontre – voire à l'encontre – de son personnage. C'est d'ici qu'il vient la polyphonie du jeu brechtien : du doute méthodique – d'un certain soupçon – dont l'acteur traite son personnage (ou, en tout cas, son « point de vue »). Par rapport à l'identification « naturaliste » de Stanislavski, Brecht rejette l'idée d'une « *métamorphose* complète » de l'acteur sur la scène. C'est un argument de plus à y voir une *poétique brechtienne de la polyphonie*, appliquée à la mise en scène. Chez Brecht, le mécanisme discursif (polyphonique) rend service à une idéologie. À la différence de l'identification, l'effet de distanciation – par le dialogue polyphonique des « points de vue » – incite le public à l'analyse et au jugement.

On se rappelle que, selon Ubersfeld, il y a une part de *distance* dans toute bonne mise en scène. Ce qui côtoie la vue de Brecht. Et soutient également – et implicitement – l'existence d'un rapport assez instable entre l'*identification* et la *distance* brechtienne. Celles-ci sont deux aspects ou modalités de la *représentation* ou de la mise en scène. Dans ce contexte, identification et distance sont – peut-on dire – des catégories *fuzzy* : à un certain moment, il est difficile d'en faire la différence. Alternatif à toutes les deux, le concept de *polyphonie* – tel que Ducrot l'entend – met en évidence le même mécanisme discursif. L'analyse de la représentation peut se servir des trois mêmes catégories opérationnelles : locuteur, énonciateur, polyphonie/dédoublement. Celles-ci sont également pertinentes pour l'*identification* programmatique – sur laquelle reposent les rituels « mimiques » et la poétique de Stanislavski –, tout comme pour l'« effet de *distanciation* » (dont le théâtre de l'Extrême Orient et ensuite Bertolt Brecht font l'expérience).

Entre l'*acteur* – rituel ou pas – et son *personnage*/ rôle, il y a le rapport du

BDD-A955 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 22:39:22 UTC)

locuteur à son *énonciateur* : celui-là met en scène celui-ci. Le locuteur peut assumer l'énonciateur (et son point de vue), jusqu'à s'y identifier/s'y confondre. Comme dans les rituels mimiques ou dans la « méthode » de Stanislavski. Ou bien, il peut en prendre une certaine *distance*, comme dans le discours ironique, ou dans le discours mensonger, ou bien, dans la poétique de Brecht.

Un paradoxe peut-être : même dans l'identification rituelle – dans les rites « mimiques » – il y a un certain (aspect du) « dédoublement » : celui du temps et de la personne. Celui-ci est lié à la (in)temporalité spécifique du mythe (dont l'action se passe *in illo tempore*) et à une (présumée/voulue/prétendue) mutation *ontologique*. Celle-ci comporte un jeu d'identité : entre le je habituel, « profane » de l'interprète et sa condition rituelle, contigüe au « sacré »/*numinos* de Rudolf Otto. Selon Mircea Eliade, le rituel comporte un changement du « niveau ontologique » : transgression de la condition habituelle, dans des circonstances rituelles, grâce à la liaison établie ainsi avec le *numinos*.

Grâce aux rôles discursifs qu'il suppose, le concept de *polyphonie* peut rendre compte de cette dialectique particulière de l'*identification* et de la *distance* dans la représentation dramatique : dans le théâtre ou dans le rituel, *ludus sacer* ou *ludus aestheticus*.

3. L'« anarchie » du je(u) rituel. Le masque et sa fonction pragmatique

L'une des sources du discours polyphonique est la multiplication/le *dédoublement* de l'instance énonciative. Cela dérive de la « coexistence » de plusieurs « rôles sémantiques », dans la même structure expressive. Cette coexistence peut conduire à un effet d'ambiguïté. Par exemple, le *décalage temporel* entre l'acte (toujours présent) de l'énonciation et l'acte de l'énoncé peut déterminer l'ambiguïté référentielle de la *personne*. C'est-à-dire, la « coexistence des marques de l'*identité* et, respectivement, de l'*altérité*, dans la structure sémique du *je*» (Benveniste 2000 : 248, et Vlad 2003 : 127–128). La *première* personne du discours peut renvoyer à deux stades existentiels différents du même être en tant qu'instance énonciative (Benveniste 2000 : 248, et Vlad 2003 : 127–128). Ce que l'on vient de dire s'applique essentiellement au discours narratif verbal. Mais on en peut élargir le domaine de pertinence à un autre type de discours : le drame rituel. C'est-à-dire, l'imitation – la *mimesis* rituelle – du héros archétypique au cours des rites mimiques[2].

Dans les rituels mimiques, la *présence* de l'acteur rituel manifeste en même temps – et d'une manière polyphonique – deux aspects/niveaux ontologiques : l'un (pour ainsi dire) « profane » et l'autre « sacré». Dans de tels rituels, la représentation des histoires sacrées suppose une transgression du niveau *ontologique* : du profane au sacré. Ce mécanisme transgressif de la polyphonie rituelle exige une « lecture » particulière. Le jeu *mimique* comporte la polyphonie du sujet : l'archétype rejoint – voire même remplace – l'identité habituelle de l'acteur. Cette *mimesis* polyphonique est renforcée par un décalage temporel. Celui-ci s'établit entre *illud tempu*s du mythe et ce moment privilégié de l'histoire – le rituel – où vient s'inscrire régulièrement la célébration de l'événement passé *in illo tempore*. Réitérer rituellement l'action originaire, exemplaire garantit – dans la pensée « sauvage » – le succès de la vie et des

[2] Au sujet des rites mimiques, à voir, par exemple, Durkheim 1995.

BDD-A955 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 22:39:22 UTC)

activités humaines. Imiter/répéter un modèle mythique prestigieux, traditionnellement reconnu est un mode de vie à l'ancienne (Eliade 1978).

À ce dédoublement *temporel* – *i.e*., la relation du présent historique de la représentation rituelle à l'intemporalité du mythe – il vient s'ajouter un autre, qui relève de la *condition* du protagoniste. Celui-ci témoigne du rapport du sacré au profane dans le rôle rituel. Et on peut l'approcher de ce que Benveniste (2000 : 248) entend par l'« anarchie du *je* » : la même forme d'expression (*je*) renvoie à deux aspects différents du référent. Ceux-ci sont des figures (voire des « hypostases ») distinctes du même sujet, au fil du temps et de la narration. Pareillement, l'acteur rituel – qui imite l'archétype, en lui faisant venir ainsi au milieu de l'assemblée rituelle – manifeste « anarchiquement » deux aspects de sa condition : un *je* ancré dans le profane et l'autre qui renvoie au sacré. Grâce au rôle/masque traditionnellement codifié, l'acteur rituel cherche à diminuer (autant que possible) la distance locuteur-énonciateur. Il affaiblit ainsi le mécanisme polyphonique – dédoublé – de sa *mimèsis*. Ce qui est au contraire de l'effet de distanciation, qu'envisage Brecht.

4. Le signe agissant. Drame et *drômenon* : *constatif /performatif* (Austin), *désigner/ modifier* (Lévi-Strauss)

Dans (presque) toutes les sociétés, le langage a emprunté des valeurs magiques et/ou religieuses. Certains gestes rituels sont censés manifester « l'épiphanie » d'une puissance sacrée. Ils sont pourvus – remarque Mircea Eliade (2000 : 29) – de la « signification » et de la « force » agissante, à la fois. Ce qui veut dire – dans le métalangage de Morris – que la dimension *sémantique* du signe est renforcée par son efficace d'ordre *pragmatique*.

Dans ses *Mythologiques*, Claude Lévi-Strauss (1995 : 410) propose une taxinomie des pratiques rituelles. Il nous semble que celle-ci revient à la dichotomie d'Austin (1970), *constatif*/*performatif*. Chez ce dernier, l'énoncé *constatif* simplement *décrit*/affirme tel fait ou tel état de choses. Tandis que l'énoncé *performatif* est à même d'*accomplir* effectivement ce qu'il désigne. Selon Lévi-Strauss (1995 : 410), les rites permettent à l'homme soit de *modifier* une certaine situation pratique, soit de la *désigner* ou bien de la *décrire*. Le plus souvent, ces fonctions se confondent ou traduisent deux aspects complémentaires d'un seul et même processus. Lorsque les rites deviennent des « vestiges », la fonction descriptive survit à celle d'action effective (Lévi-Strauss 1995). C'est-à-dire, le « constatif » va prévaloir sur le « performatif ». Un cas particulier va de soi : la *représentation* perd sa fonction rituelle, de « modification » du réel. Mais cela n'empêche point qu'elle n'en manifeste une autre, essentiellement esthétique cette fois[3]. Tout acte rituel comporte un sémantisme de l'efficace. Sa signification *pragmatique* en redouble toujours la *sémantique*[4]. L'acteur sacré qui « imite » le

[3] Ce sont notamment Searle (1982) et, à sa suite, Genette (1991) qui ont fait une analyse des actes de langage dits « fictionnels ».

[4] Les actes « illocutoires » que la danse rituelle peut accomplir recouvrent la taxinomie que Searle (1972) proposait à la suite d'Austin (1970) : directifs (inviter, demander, prier), promissifs, expressifs (remercier, féliciter, saluer). Des exemples, on n'en manque pas. Il y en a quelques-uns dans Popa Blanariu 2007.

BDD-A955 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 22:39:22 UTC)

dieu « *est* »/« devient » effectivement, au cours de la cérémonie, le dieu qu'il est censé incarner. Ce n'est pas une simple mise en scène qui imiterait l'évènement, mais son accomplissement immédiat. C'est un *drômenon* : un évènement réel, effectif, efficace. Selon Preuss, *drômena* sont des cérémonies secrètes, mais jamais de la *mimesis* que prône Aristote : (représentation) purement imitative ou – peut-on dire – « constative ». Dans les rites mimiques – tels la célébration de l'archétype ou du totem, ou bien d'autres drames rituels (comme les scénarios indiens qui « racontent »/« représentent »/mettent en scène l'histoire sacrée des dieux) – le mot, le nom, l'image n'ont pas simplement une fonction de *représentation* . Non seulement ils « *désignent* » ; mais notamment ils « agissent ». L'acteur rituel fait se manifester au milieu de l'assemblée rituelle la présence sacrée ; alors, bien des chercheurs désignent cela presque de la même façon : *transformation* (Greimas, Cassirer, Zimmer, Wunenburger) ou *transsubstantiation* (Cassirer). Inaugurée comme un changement de l'image apparente, en vertu du rôle requis, la « transformation » du protagoniste vaut, tout compte fait, sa « transsubstantiation ». Par cet effet pragmatique, du type *performatif*, le drame sacré (*drômenon*) diffère radicalement du déguisement ludique et/ou esthétique. Cela devient possible par une sorte de sorcellerie analogique ou, pour mieux dire, par l'identification – très ancienne comme art magique – du *representamen* (nom ou image) avec son *designatum*. Tandis que dans le spectacle « profane », c'est l'aspect *constatif* qui règne.

5. Pour faire le point

Tout acte rituel comporte le sémantisme de l'efficace. Sa signification *pragmatique* en redouble toujours la *sémantique.* L'acteur sacré qui « imite » le dieu « *est* »/« devient » effectivement, au cours de la cérémonie, le dieu qu'il est censé incarner. Quant au rôle/statut de l'acteur rituel, bien des chercheurs le désignent presque de la même façon : *transformation* (Greimas, Cassirer, Zimmer, Wunenburger) ou *transsubstantiation* (Cassirer). Par cet effet pragmatique, du type *performatif*, le drame sacré (*drômenon*) diffère radicalement du déguisement ludique et/ou esthétique.

La personnalité du sujet se construit – selon la théorie de Mead – au cours d'une interaction « dialogique », « polyphonique » (dans les termes de Bakhtine) entre *I* et *Me*. Le rôle/masque rituel est un avatar de ce double identitaire. Il témoigne de la polyphonie constitutive du jeu rituel. Son protagoniste relie – grâce à ce dédoublement « polyphonique » – deux aspects de lui-même (*I* et *Me*) et deux temps forts de son expérience : le présent de sa vie habituelle et le présent exemplaire, « sacré » de l'action mythique-rituelle. Dans une vision archaïque du monde, seule celle-ci peut répandre du sens sur celle-là. Le rappel rituel au mythe fondateur – par le jeu dramatique ou par un récit – revient au retour effectif *in illo tempore* : à l'aube du temps, du monde, de l'être. Dans le jeu rituel, l'*identification* de l'acteur avec l'archétype qu'il incarne est *obligatoire*. C'est, le plus souvent, une condition de réussite de l'action rituelle : l'ordre social et naturel peut en dépendre. Juste à l'opposé, il y a la poétique dramatique – le *Petit Organon* – de Bertolt Brecht. Elle repose sur les exigences de l'« effet de distanciation ».

BDD-A955 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 22:39:22 UTC)

Bibliographie

Austin 1970 : J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. de Gilles Lane, Paris, Seuil.

Artaud 1997 : Antonin Artaud, *Teatrul şi dublul său*, trad. Voichiţa Sasu, Diana Tihu-Suciu, Cluj, Echinox.

Bahtin 1982 : M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, trad. Nicolae Iliescu, prefaţă de Marian Vasile, Bucureşti, Univers.

Banu 1997 : George Banu, *Omul spaţiului gol*, in Brook 1997.

Banu, Tonitza-Iordache 1975 : George Banu, Mihaela Tonitza-Iordache, *Arta teatrului. Studii teoretice şi antologie de texte*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română.

Benveniste 2000 : Émile Benveniste, *Probleme de lingvistică generală*, trad. Lucia Magdalena Dumitru, Bucureşti, Teora.

Borie 2004 : Monique Borie, *Antonin Artaud. Teatrul şi întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, trad. Ileana Littera, Iaşi, Bucureşti, Polirom, UNITEXT.

Brecht 1990 : Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le Théâtre*, Paris, L'Arche.

Brook 1997 : Peter Brook, *Spaţiul gol*, trad. Marian Popescu, prefaţă de George Banu, Bucureşti, UNITEXT.

Caillois 2006 : Roger Caillois, *Omul şi sacrul*, trad. Dan Petrescu, Bucureşti, Nemira&Co.

Cassirer 1972 : Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, t. II, trad. fr. par J. Lacoste, Paris, Minuit.

Ducrot 1981 : Oswald Ducrot (dir.), *L'Argumentation*, Presses Universitaires de Lyon.

Ducrot 1989 : Oswald Ducrot, *Énonciation et polyphonie*, in *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minuit.

Ducrot, Schaeffer 1995 : Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

Durkheim 1995 : Emile Durkheim, *Forme elementare ale vieţii religioase*, trad. Magda Jeanrenaud, Silviu Lupescu, Iaşi, Polirom.

Eliade 1978 : Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, trad. P.G. Dinopol, Bucureşti, Univers.

Eliade 1992 : Mircea Eliade, *Sacrul şi Profanul*, trad. R. Chira, Bucureşti, Univers.

Eliade 2000 : Mircea Eliade,*Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, trad. şi postfaţă de Cezar Baltag, Bucureşti, Univers Enciclopedic.

Gadamer 2001 : Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, trad. Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Bucureşti, Teora.

Genette 1991 : Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Granet 1962 : Marcel Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, t. II, Paris, Librairie Félix Alcan.

Grotowski 1998 : Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, trad. George Banu, Mirela Nedelcu-Patureau, prefaţă de Peter Brook şi postfaţă de George Banu, Bucureşti, UNITEXT.

Huizinga 1998 : Johan Huizinga, *Homo ludens*, trad. H.R. Radian, Bucureşti, Humanitas.

Lévi-Strauss 1995 : Claude Lévi-Strauss, *Mitologice. Crud şi gătit*, trad. Ioan Pânzaru, Bucureşti, Babel.

Maingueneau 1987 : Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.

Moeschler, Reboul 1999 : Jacques Moeschler, Anne Reboul, *Dictionar enciclopedic de pragmatică*, trad. Carmen Vlad, Liana Pop, Cluj, Echinox.

Otto 1992 : Rudolf Otto, *Sacrul*, trad. Ioan Milea, Cluj, Dacia.

Pavis 1995 : Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Liège, Dunod.

Popa Blanariu 2007 : Nicoleta Popa Blanariu, *Gestul ritual : logos mitic şi act de limbaj*, in *Lucrările Colocviului* « *Omul şi mitul* » (les 1–3 novembre 2007), Suceava, Universitatea

BDD-A955 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 22:39:22 UTC)

« Ştefan cel Mare ».
Popa Blanariu 2008a: Nicoleta Popa Blanariu, *Un eu anarhic. Efecte polifonice în rit şi teatru*, in *Lucrările Conferinței Naționale « Text şi discurs religios »* (les 5–6 décembre 2008), Iaşi, Universitatea «Al.I. Cuza».
Popa Blanariu 2008b : Nicoleta Popa Blanariu, *Soi-même comme un autre. Du rituel au jeu de théâtre : archétype et dramatis personae*, in „*Interstudia*. Semestrial review of the Interdisciplinary Centre for Studies of Contemporary Discursive Forms", Université « Vasile Alecsandri » de Bacău.
Searle 1972 : J.R. Searle, *Les Actes de langage*, Paris, Hermann.
Searle 1982 : J.R. Searle, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit.
Ubersfeld 1977 : Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, 1, Paris, Éditions Sociales.
Ubersfeld 1981 : Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre*, 2, Paris, Éditions Sociales.
Vlad 2003 : Carmen Vlad, *Textul-aisberg. Teorie şi analiză lingvistico-semiotică*, Cluj, Casa Cărții de Ştiință.
Wunenburger 2000 : Jean-Jacques Wunenburger, *Sacrul*, trad. M. Căluț, Cluj, Dacia.

The Polyphonic Representation. A Pragmalinguistic Pattern of Theatrical Representation

Exploiting recent pragmalinguistic acquisitions, the present paper proposes a unitary approach to corpus phenomena which is specific to dramatic representation, starting from the ritual game/representation and up to the proper theatre (understood as aesthetic phenomenon). From a conceptual and methodological view, the unity of this approach results from the exploitation of polyphony as a concept. Through the discursive roles that it carries, the concept of polyphony is able to surprise the dialectic of "identification" and "the spacing" in theatre as well as in ritual. "The identification" and "the spacing" are *fuzzy* categories. Alternatively, the concept of "polyphony" emphasizes the same discursive mechanism.

"The identification effect" manifests programmatically in "mimetic rituals" (Durkheim) and in Stanislavski's practice. The "spacing effect" (*Verfremdungseffekt*) is specific to the theatric tradition of the Far East and is being theorized and systematically cultivated by Bertlot Brecht who confers it ideological connotations and a well defined social function.

Université de Bacău
Roumanie

BDD-A955 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-23 22:39:22 UTC)