

## LA DISTANCE THÉÂTRALE DANS LE *JEU DE SAINT NICOLAS* DE JEAN BODEL

Mercedes TRAVIESO GANAZA  
Universidad de Cádiz

«Le texte de théâtre privilégie tantôt le point de vue d'un seul personnage exclusivement, tantôt différents points de vue successivement ou par alternance, d'où la *dynamique* des points de vue, leur fréquente *fluctuation*»<sup>(1)</sup>.

De la même façon que le polycentrisme spatial du théâtre médiéval multiplia le nombre de schémas actantiels mis en jeu, le texte théâtral fait appel à d'innombrables moyens pour privilégier des points de vue différents. Nous allons le vérifier à travers l'étude d'une pièce théâtrale du début du XIII<sup>ème</sup> siècle: *Le Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel<sup>(2)</sup>.

Pour parler du point de vue au théâtre il faut le faire toujours dans un sens métaphorique, puisque, malgré les essais d'une mise en

- 
- (1) BARKO, I. et BURGESS, B. (1988): *La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*, Lettres Modernes, Paris, p. 4.
  - (2) Nous utiliserons pour les références du présent article l'édition de JEANROY, A. (1925): *Jean Bodel, trouvère artésien du XIII<sup>ème</sup> siècle: Le Jeu de Saint Nicolas*, Libr. Honoré Champion, Paris. Parallèlement, nous avons consulté l'édition et la traduction de MONMERQUÉ, L.J.N. et MICHEL, F. (1839): *Le théâtre français au Moyen Age*, H. Delloye Ed. et F. Didot Frères, Paris, pp. 157-207; de même que l'édition et traduction de HENRY, A. (1965): *Jeu de Saint Nicolas de Jean Bodel*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles.

scène localisatrice, il est impossible d'établir au théâtre un «oeil du spectateur théâtral» identique à l'«œil caméra» du cinéma: l'«épaisseur»<sup>(3)</sup> du signe théâtral rend difficile la concentration de l'attention du spectateur sur l'un des systèmes de communication utilisés sur scène, isolément et sans déviations vers d'autres systèmes y impliqués.

Nous n'insisterons pas sur l'impossibilité d'appréhender le spectacle théâtral en sa totalité et dans l'instantanéité de la représentation. Le texte théâtral comme matrice de représentation<sup>(4)</sup> est le support commun à toutes les réalisations concrètes passées, présentes et futures. Nous ne pouvons donc pas accepter l'affirmation de Barko et de Burges: «Notre départ est le *fini* du texte, sur lequel peut se greffer par la suite l'*infini* des interprétations»<sup>(5)</sup>. Le texte théâtral n'est pas quelque chose de fini, tout au contraire, il porte en lui les marques de représentativité qui rendront possible la multiplication à l'infini des mises en scènes, toutes différentes les unes des autres, toutes déjà présentes dans le texte. Le texte dramatique ne peut donc point «imposer» des points de vue: le point de vue du metteur en scène sur la représentation, de l'auteur sur l'action, de l'acteur sur la scène, du spectateur sur l'acteur... il y a là une multiplicité de points de vue<sup>(6)</sup> qui se succèdent ou se superposent et coïncident momentanément.

«L'appellation de représentation (étymologie *repraesentation*, action de mettre sous les yeux, tableau) est souvent rapportée à l'opposition platonicienne *mimésis* vs. *diégèse*. Elle souligne le caractère événementiel du théâtre censé rendre présent tout en substituant quelque chose à quelque chose; ce paradoxe, qui renvoie à l'illusion et à la convention, rappelle que le théâtre reconstitue sans faire disparaître l'objet représentant. De plus, la représentation définit le théâtre non en termes de relation assumée par un narrateur mais sous forme de fable offerte au *spectateur* par les *langages dramatiques*»<sup>(7)</sup>.

---

(3) BARTHES, R. (1964): *Essais critiques*, Ed. du Seuil, Paris, p. 43.

(4) Cfr. UBERSFELD, A. (1977): *Lire le théâtre*. Ed. Sociales, Paris.

(5) BARKO, I. ET BURGESS, B. (1988): *Op. cit.*, p. 10.

(6) Cfr. FÉRAL, J. (1985): «Performance et théâtralité: le sujet démystifié», in *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Hurtubise HMH, Québec, p. 136.

(7) HELBO, A. et al. (1987): *Théâtre. Modes d'approche*, Ed. Labor, Bruxelles, p. 14.

En effet, si «le texte narratif se caractérise par la présence d'un narrateur comme instance intermédiaire entre l'auteur et l'histoire romanesque»<sup>(8)</sup>, l'auteur fictif dramatique n'est pour nous qu'un *monstreur*, qui est absent du texte théâtral.

«On pourrait partir de la notion de voix telle que G. Genette l'analyse si finement (1972, p. 253-257) pour définir la didascalie. Elle sera donc tout ce qui n'est pas dialogue ou tirade; son statut est celui d'une voix extradiégétique (p. 326), puisqu'il s'agit d'une instance de discours au premier degré, et d'une voix hétérodiégétique (p. 252) qui n'est pas celle d'un personnage de la fiction»<sup>(9)</sup>.

La didascalie est le seul endroit où se présente la figure d'un auteur abstrait créateur de l'univers de la fiction. Mais l'une des caractéristiques du texte théâtral médiéval est le manque de didascalies autres que la nomination des personnages<sup>(10)</sup>. Les indications scéniques ne sont pas données de façon immédiate, mais à travers la fonction médiatique d'un personnage-acteur-narrateur, à travers son discours textuel. Le rôle d'un «auteur abstrait» théâtral est donc notamment réduit dans le *Jeu de Saint Nicolas*.

Au théâtre, la perspective narrative<sup>(11)</sup> —autre que la didascalie— d'un «je narrateur» extérieur à l'histoire n'existe pas; la fonction de narrateur est assumée par les personnages-acteurs impliqués dans la diégèse. On peut donc affirmer que la perspective narrative au théâtre sera de type narratif homodiégétique actoriel<sup>(12)</sup>.

Cette hypothèse de travail qui suppose l'absence de perspective hétérodiégétique au théâtre, est valable exclusivement en ce qui concer-

---

(8) LINTVELT, J. (1989): *Essai de typologie narrative. Le point de vue*, Ed. Jose Corti, Paris, p. 22.

(9) LAILLOU SAVONA, G. (1985): «La didascalie comme acte de parole» in *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Hurtubise HMH, Québec, p. 233.

(10) Cfr. JEANROY, A. (1925): *Op. cit.*, p. V.

(11) Nous empruntons la terminologie appliquée par LINTVELT, J. (1989): *Op. cit.*, au domaine de la narratologie, faute d'une terminologie propre au fait théâtral.

(12) L'impossibilité d'adopter la perspective d'un oeil caméra, nous empêche d'accepter l'affirmation de LINTVELT, J. (1989): *Ibid.*: «Par la présentation scénique des actions et des paroles des acteurs, le type narratif hétérodiégétique neutre serait lié au genre dramatique» p. 83.

ne le texte théâtral pris dans sa totalité, l'analyse des unités minimales du discours des personnages peut dévoiler l'adoption de telle perspective. Ainsi, le *Jeu de Saint Nicolas* s'ouvre avec un prologue qui occupe les premiers vers du *Jeu* (v. 1-114), assumé par un personnage - narrateur (Li preecieres): la narration est focalisée à travers lui, par ce que Lintvelt détermine comme une perspective hétérodiégétique autoriguelle.

La perspective narratologique dépend du «centre d'orientation du lecteur, et par conséquent le type narratif est déterminé par la position imaginaire que le lecteur occupe dans le monde romanesque au plan perceptif-psychique, au plan temporel et au plan spatial» (13). Transposer cette méthodologie à l'oeuvre théâtrale exige une définition de ce qu'on appelle «distance théâtrale»: «Par distance, nous entendons une entité variable mesurant l'éloignement ou le rapprochement entre lecteur-spectateur et le personnage» (14). La distance sera donc la base du modèle d'analyse du point de vue dans le texte théâtral: la focalisation au théâtre sera fonction du degré auquel le spectateur s'associera au point de vue d'un personnage, – personnage que nous définirons comme sujet d'une énonciation (15)et qui appartient exclusivement au texte, et il faut à tout moment éviter de le «psychologiser».

Selon ce point de départ, il est impossible de prévoir un cas de point de vue stable; on ne conçoit la distance que croissante ou décroissante (16), jouant sur l'un des paradoxes qui définit la spécificité théâtrale: le double mouvement de distanciation et d'identification du spectateur par rapport à ce qui se passe sur la scène (17). Et le texte théâtral n'est pas impartial, il a des moyens d'influencer le spectateur. Les facteurs qui déterminent la distance esthétique selon Barko et Burgess (18) sont: les facteurs scéniques, facteurs cognitififs, degré de focalisation interne, cohérence des personnages et facteurs affectifs, affinités idéologi-

---

(13) LINTVELT, J. (1989): *Op. cit.*, p. 39.

(14) BARKO, I. et BURGESS, B. (1988): *Op. cit.*, p. 8.

(15) «Nous appelons discours d'un personnage l'ensemble des discours dont il est le locuteur». UBERSFELD, A. (1977): «Le lieu du discours», *Pratiques*, vol 15-16. p. 10, nota 1.

(16) BARKO, I. et BURGESS, B. (1988): *Op. cit.*, p. 14.

(17) UBERSFELD, A. (1977): *Op. cit.*, p. 45.

(18) Cf. BARKO, I. et BURGESS, B. (1988): *Op. cit.*

ques, morales, sociales... Cette association spectateur-personnages, sera toujours partielle et provisoire: on part de l'hypothèse que le spectateur refusera d'adopter le point de vue d'un personnage tout au long de la pièce – ce qui semblerait possible après une lecture superficielle de certaines pièces de la dramaturgie classique–.

La dynamique de points de vue est très accentuée dans le théâtre médiéval: l'une des caractéristiques esthétiques du théâtre médiéval est, nous le savons, la pluralité de schémas actantiels: l'identification du spectateur avec le rôle du sujet, objet, opposant ou adjuvant, multiplie, en même temps, les possibilités des points de vue au théâtre médiéval et donc, dans le *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel.

Le caractère homodiégétique que nous avons accordé au texte théâtral, implique l'assimilation du personnage-narrateur et du personnage-acteur dans un récit à la première personne. La distinction entre la figure du «narrateur, assumant la fonction narrative et le personnage-acteur, remplissant la fonction d'action» (19), et qui se maintient, selon Lintvelt, dans un texte narratif, se neutralise dans un texte dramatique au moment de la représentation. Le texte théâtral n'existe qu'en fonction de sa concrétisation physique sur la scène, ce qui exige un procès de spatialisation qui suppose le transcodage du signe verbal du texte par les systèmes visuels et auditifs de la représentation.

Le personnage théâtral remplit donc en même temps la fonction de représentation et de contrôle, propre au narrateur, et la fonction d'action et d'interprétation, propre à l'acteur. Le moment de l'énonciation de la narration du récit à la représentation, coïncide dans tous les plans (perceptif-psychique, temporel, spatial et verbal) avec le moment de la diégèse. Et, de la même façon que, dans le schéma de communication qui s'établit au moment de la représentation, le personnage-narrateur s'identifie au personnage-acteur, le spectateur fictif et le spectateur abstrait coïncident: le narrataire théâtral se «personnalise», se concrétise au moment de la mise en scène comme un autre élément du discours textuel. Il faudrait donc pour l'analyse du point de vue au

---

(19) LINTVELT, J. (1989): *Op. cit.*, p. 29.

théâtre la modification et adaptation de la typologie narrative proposée par Lintvelt<sup>(20)</sup>.

Les personnages «privilegiés» par leur position comme sujets dans les schémas actantiels qui peuvent s'établir dans le *Jeu de Saint Nicolas*, le roi et le tavernier, exercent effectivement, non seulement une fonction de représentation puisqu'ils assument l'acte narratif à travers leurs discours, mais aussi une fonction de contrôle car ils sont capables de citer, et même d'ordonner à travers un discours conatif, le discours d'autres personnages: par exemple, le mode narratif adopté par ces personnages face au discours des personnages qui consacrent le rôle de «crieur»: Roi-Connars (vv. 214-238) et tavernier-Raoulés (vv. 636-657).

Comme toute oeuvre artistique, résultat de la situation socio-économique où elle a été produite, le *Jeu de Saint Nicolas* se plie aux conditions de production au Moyen-Age: le public médiéval connaît toujours d'avance les grandes lignes argumentales de la pièce. L'intrigue n'existe pas au théâtre médiéval telle que nous la concevons aujourd'hui: l'auteur sait que le spectateur sait, et il ne s'inquiète point pour maintenir l'intrigue: «li preecieres» «...est chargé d'annoncer aux spectateurs non seulement les grandes lignes du sujet, mais les principaux points de l'action»<sup>(21)</sup>. Il y a, certes, une répétition<sup>(22)</sup> analeptique: le personnage-narrateur évoque après coup un événement antérieur-verbalisé ou visualisé sur la scène-, antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve<sup>(23)</sup>. Mais ce retour au passé, fait à travers l'invasion du monde onirique, se présente par une narration hétérodiégétique auto-rielle sous la forme de sommaire, ainsi la scène du vol de la statuette et du trésor (vv. 999-1022) est récupérée dans la perspective du personnage-narrateur «li senescaus» (vv. 1191-1197), de même que sa dévolution (vv. 1398-1403). Cette perspective résulte cependant rare et s'éloigne de la narration homodiégétique qui caractérise la narration dramatique.

---

(20) *Ibid.* p. 30 et p. 32.

(21) FOULON, CH. (1907): *L'oeuvre de Jehan Bodel*. Université de Paris, Rennes, p. 641.

(22) Nous empruntons la définition de répétition proportionnée par G. GENETTE (1972): *Figures III*, Ed. Seuil, Paris, p. 145: «La «répétition» est en fait une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe, et qui est une abstraction».

(23) G. GENETTE (1972): *Op. cit.*, p. 82.

C'est, en effet, l'avance de la narration sur le temps de l'histoire ce qui domine dans le *Jeu de Saint Nicolas*. Il ne faut pas oublier que, faute de didascalies extradiégétiques, les indications scéniques sont fournies par le dialogue: tout est *dit* au théâtre médiéval, et le personnage-narrateur exerce aussi sa fonction de contrôle sur la narration scénique d'événements non-verbaux. Il y a ainsi une répétition prolepsique au niveau de la narration du récit du *Jeu de Saint Nicolas*, de l'histoire dont le présent se correspond à l'ici-maintenant de la représentation. Cette répétition correspond à une perspective variable polyscopique: le même événement est perçu de façon différente par les différents acteurs qui occupent successivement la position focalisatrice de la narration. Cette narration prolepsique qui, nous l'avons vu, caractérise ce type de théâtre, est assumée surtout dans la perspective des personnages-narrateurs qui appartiennent au monde du surnaturel et qui envahissent le monde de la fiction - envahissement «possible» pour l'idéologie de l'homme médiéval-. L'évocation à l'avance d'un événement ultérieur s'identifie ainsi avec le caractère prophétique des personnages tels que Tervagan (vv. 184-185) ou l'Ange (vv. 557-561).

Ce type de construction de la narration du récit dramatique produit un rapprochement entre les «savoirs» du spectateur et du personnage et évite, de cette façon, les décalages excessifs entre eux. Les facteurs cognitifs déterminants de la distance esthétique viennent donc s'ajouter aux facteurs scéniques, aux affinités idéologiques et affectives, provoquant une situation qui, selon nous, caractérise cette pièce de théâtre médiéval: la distance se réduit au minimum possible pour maintenir la séparation entre spectateur-personnage, entre l'univers de la fiction et l'univers de la réalité.

## Resumen

El análisis del punto de vista en la obra teatral de Jean Bodel, el *Jeu de Saint Nicolas*, nos permite comprobar el reducido distanciamiento del espectador medieval respecto del universo ficticio del escenario.

## Résumé

L'analyse du point de vue dans la pièce théâtrale de Jean Bodel, le *Jeu de Saint Nicolas*, nous permet la comprobation de la réduite distanciation du spectateur médiéval par rapport à l'univers fictif de la scène.

## Summary

The analysis of the point of view in Jean Bodel's play, the *Jeu de Saint Nicolas*, let us verify how reduced was the distance between the medieval audience and the stage fictitious universe.