



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Luc Moquin

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Boris Vian à la scène: au théâtre comme au cabaret

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Dominique Lafon

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Joël Beddows

Michel Lemaire

Gary W. Slater

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES /
DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES

Boris Vian à la scène : au théâtre comme au cabaret

Luc Moquin

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Lettres françaises
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

© Luc Moquin, Ottawa, Canada, 2006



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 0-494-14931-0

Our file Notre référence

ISBN: 0-494-14931-0

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Résumé

La critique s'est peu intéressée à l'oeuvre dramaturgique de Vian, sans doute en raison de son insuccès. Si notre analyse a privilégié la dimension comique de cette production, c'est qu'elle permettait de comparer les sketches que Vian écrivit pour le cabaret aux pièces plus élaborées et ainsi de mesurer les conditions de réception de l'oeuvre. Il nous est apparu que le comique scénique reposait sur une série de clichés et de jeux de langage qui, plus que la fable ou la structure scénique, constituent la manière d'un auteur dont la matière première est l'actualité. Ayant mis au jour le rapport qui lie étroitement l'oeuvre à son contexte, nous avons voulu montrer comment, dans cette dramaturgie, l'action cède le pas au commentaire implicite d'un auteur, qui s'érige ainsi lui-même en personnage pour occuper une position discursive qui favorise l'adresse directe au spectateur. Des sketches aux pièces, une même facture s'impose mais impose aussi à l'oeuvre les limites d'une existence.

Abréviations dans le texte

Par souci de concision, les citations tirées des œuvres du corpus sont seulement indiquées par l'abréviation du titre de la pièce, ainsi que le numéro de la page sur laquelle la citation paraît. Toutes les abréviations de titres sont indiquées ci-dessous. Chaque note renvoie à l'édition des œuvres complètes de Boris Vian (voir la bibliographie).

Théâtre (tome 9)

<i>L'Équarrissage pour tous</i>	EPT
<i>Le Dernier des métiers</i>	DM
<i>Un Radical barbu</i>	RB
<i>Le Goûter des généraux</i>	GG
<i>Tête de méduse</i>	TM
<i>Série blême</i>	SB
<i>Le Chasseur français</i>	CF
<i>Chambre de célibataire</i>	CC
<i>Les Bâtisseurs d'empire</i>	BE

Spectacles (tome 10)

<i>Giuliano</i>	GL
<i>Adam, Ève et le 3^e sexe</i>	AE
<i>Ça vient, ça vient</i>	CV
<i>Fluctuat Nec Mergitur</i>	FM
<i>Cinémassacre</i>	CINÉ
<i>Les Yeux croisés</i>	YC
<i>Dernière Heure</i>	DH
<i>Ça, c'est un monde!</i>	CCUM
<i>Salvador vend des disques</i>	SVD
<i>Les Voitures</i>	LV

Comme les œuvres dramatiques de Vian sont peu connues, et puisqu'elles présentent une variété de formes et de styles, il a été jugé utile d'inclure à ce travail un résumé de l'intrigue des pièces et des spectacles. On retrouvera donc, à l'Annexe 2, un sommaire de chaque pièce qui donne la liste des personnages ainsi qu'une description de l'action. Des tableaux de présences scéniques (Annexe 1) ont également été produits afin de schématiser le découpage des œuvres et la répartition des présences de chaque personnage dans les pièces.

Remerciements

Il ne m'aurait pas été possible d'écrire le présent travail sans l'appui de plusieurs personnes. Je tiens donc à remercier mes parents, Gérard et Thérèse Moquin, qui m'ont toujours encouragé à poursuivre mes études et qui m'ont donné le goût de la découverte. Pour le soutien qu'elle a su m'apporter, pour ses attentions, je remercie également Émilie Brassard-Duperré. Enfin, je tiens à remercier tout spécialement ma directrice de thèse, madame Dominique Lafon, qui m'a guidé tout au long de la rédaction de ce travail : ses conseils et son appui m'ont été d'un inestimable secours.

Boris Vian la légende

Il est pratiquement impossible de parler de l'œuvre de Boris Vian sans d'abord évoquer l'homme et la figure mythique qu'il est devenu dans l'imaginaire collectif. Alors qu'avec le temps l'œuvre éclipse normalement son auteur, force est d'admettre que celle de Vian baigne encore dans l'aura du personnage. Boris Vian n'est pas simplement un auteur : Boris Vian, c'est le grand amateur et l'ambassadeur du jazz en France, celui qui jouait de la « trompinette » et qui a rencontré Duke Ellington. Boris Vian, c'est l'animateur de Saint-Germain-des-Prés, celui qui a fait danser la jeunesse blasée d'après-guerre aux côtés de Juliette Gréco. Boris Vian, c'est le chroniqueur acharné, qui signe d'abord dans *Les Temps modernes* sa « Chronique du menteur » et qui va par la suite consacrer d'innombrables articles au jazz et à ses musiciens; c'est le 'pataphysicien, celui que le Collège a élu « Équarrisseur de première classe ». Boris Vian, c'est l'homme du monde, celui qui fraye avec les poètes, les intellectuels et les littéraires, et qui a pour amis Jacques Prévert, Raymond Queneau. C'est aussi le chansonnier, celui qui écrit le « tube » antimilitariste *Le Déserteur* et que l'on peut voir, seul en scène avec sa guitare lors de son tour de chant aux Trois Baudets. C'est enfin le provocateur, l'enfant terrible qui a écrit *J'irai cracher sur vos tombes*, œuvre qui lui colle à la peau jusqu'à sa mort, survenue peu après que l'auteur ait visionné une adaptation cinématographique du même roman. Boris Vian, c'est tout cela à la fois, et pour réussir à prendre la mesure de l'œuvre, il semble important de s'intéresser d'abord à tout ce qui a pu se dire et s'écrire au sujet d'un auteur devenu une légende.

1. Boris le « biographé »

On ne saurait se surprendre de ce que Boris Vian fasse l'objet de nombreux ouvrages biographiques : sa vie, pourtant si courte, a été active et protéiforme. C'est ainsi que, dès 1966, Jean Clouzet fait paraître dans la collection « Poètes d'aujourd'hui », une courte bibliographie de 196 pages intitulée *Boris Vian*. En 1969, Jacques Duchateau revient à la charge en signant, cette fois pour la collection « Les Vies perpendiculaires » des éditions de la Table Ronde, une nouvelle biographie intitulée elle aussi *Boris Vian*. Dans *Il était une fois Boris Vian...*, paru en 1973 chez Seghers, Françoise Renaudot réunit et commente des documents qui éclairent la vie de l'auteur, sans pour autant constituer une biographie en bonne et due forme. Vingt ans séparent ce dernier ouvrage d'une autre bibliographie, parue chez Flammarion celle-là, et qui s'avère la plus complète à ce jour. Signé Philippe Boggio, l'ouvrage *Boris Vian* raconte en détail la vie de l'auteur, et l'illustre de nombreux clichés. Dernier livre en liste, *Boris Vian : vérités et légendes* n'est peut-être pas aussi complet que la biographie de Boggio, mais le texte de Frédéric Richaud se démarque par l'abondance de photos et la somptueuse mise en page qui agrémentent son récit d'une vie agitée, qui cherche moins à démystifier le personnage qu'à rendre hommage au poète.

Comme il existe plusieurs biographies officielles de Vian, on trouve de nombreux ouvrages critiques qui se servent du récit de la vie de l'auteur comme entrée en matière, et même parfois comme clé principale d'une œuvre éclatée et complexe. L'analyse de Freddy De Vrée, datée de 1961 et intitulée *Blues pour Boris Vian*, part ainsi d'une approche biographique pour lire les romans de Vian. Reprenant une démarche similaire, Marc Lapprand choisit, dans *Boris Vian : la vie contre* paru en 1993, de faire une biographie critique, en s'arrêtant à dessein en 1951 puisque cette date marque, selon lui, la fin de la période de production de Vian, exception faite des *Bâtisseurs d'empire*. Il faut dire que cette

approche, qui combine biographie et critique, semble s'imposer après la lecture de l'important ouvrage de Noël Arnaud qui s'intitule *Les Vies parallèles de Boris Vian*, paru en 1970, dans lequel l'auteur s'emploie à broser le portrait des multiples champs d'intérêts de Vian et à recréer la production exceptionnellement variée qui en résulte. Enfin, même les ouvrages de critique plus traditionnels semblent mesurer la nécessité de fournir quelques repères biographiques. Ainsi, l'essai de David Noakes paru en 1965 et intitulé, lui aussi, *Boris Vian*, marque de l'avis de plusieurs le début de la critique institutionnelle de l'œuvre de Vian : son auteur n'en consacre pas moins les deux premiers chapitres à un aperçu de ce qu'a été la vie de l'homme orchestre. De même, Jacques Bens publie en 1976 chez Bordas un autre *Boris Vian*, dont la première partie relate ce qui aura été « Une Vie brève ». Dans son « essai d'interprétation et de documentation », Michel Rybalka prend lui aussi le chemin de la biographie pour aborder l'œuvre : son approche psychanalytique trouve un matériel fécond dans l'œuvre de Vian et permet d'établir nombre de parallèles fascinants entre la vie et la production de l'auteur, ce qui fait de *Boris Vian : essai d'interprétation et de documentation*, paru en 1969, un texte fondamental pour la recherche.

L'intérêt que suscite la vie de Boris Vian a sans doute été pour quelque chose dans la rapide réhabilitation de son œuvre, comme si après la mort du poète, on avait oublié d'un coup les accusations de pornographe et de traître à la patrie pour mieux participer à la construction du mythe de Saint-Germain-des-Prés et de son timide animateur. Cette fascination pour le personnage a cependant contribué à porter ombrage à l'œuvre, qu'on a longtemps considérée uniquement en fonction de la vie mouvementée et marginale de son auteur. Aujourd'hui, si ses romans appartiennent désormais à la littérature, si ses chansons vivent encore en partie grâce aux divers enregistrements en circulation, le théâtre a pratiquement sombré dans l'oubli. Quant à l'approche biographique, qui a en quelque sorte

monopolisé la critique, elle a depuis été délaissée par les chercheurs qui s'intéressent désormais à divers aspects des textes de Vian.

2. Boris sous la loupe

L'analyse de l'œuvre de Boris Vian procède le plus souvent par un découpage et, la plupart du temps, selon deux approches : soit générique (romans, poèmes, théâtre, chansons), soit chronologique. Quelle que soit l'approche, ce sont surtout les romans qui font l'objet d'études approfondies.

David Noakes, le premier à s'atteler à l'étude d'un corpus dont il ignore peut-être encore toute la richesse, choisit d'analyser successivement tous les romans de manière chronologique. Il consacre ensuite un chapitre respectivement à « Vian alias Vernon Sullivan » et à « Vian dramaturge ». Dans ce dernier, il effectue une analyse thématique assez générale des quatre pièces « principales » de Vian, *L'Équarrissage*, *Le Dernier*, *Le Goûter* et *Les Bâtisseurs* qui, en 1965, étaient les seules parues. Dans les études ultérieures, ce sont d'abord les romans qui présentent un intérêt pour les chercheurs. À ce propos, les actes du Colloque de Cerisy de 1977 consacré à Vian sont révélateurs : la majorité des communications recensées portent directement sur les romans ou sur certains aspects qui touchent aux romans. Il semble que cette tendance s'accroisse avec le temps puisqu'un bref coup d'œil à la bibliographie critique du site *Le petit cahier du grand Boris Vian* permet de dénombrer une vingtaine d'articles consacrés à *L'Écume des jours*, une douzaine à *L'Automne à Pékin* alors qu'on en compte seulement quatre qui traitent des *Bâtisseurs*.

Il faut tout de même remarquer les efforts de plusieurs chercheurs qui ont inclus dans leur corpus les pièces de Vian, ou du moins certaines de ses pièces. Jacques Bens, par

exemple, retient dans ses analyses trois pièces, selon lui « les plus significatives »¹, et accorde à *L'Équarrissage*, au *Goûter* et aux *Bâtisseurs* une place égale à celle faite aux romans. Michel Rybalka choisit pour sa part d'embrasser l'œuvre totale sans distinguer les pièces des romans, des poèmes et des chansons. Dans sa monographie *Boris Vian*, datée de 1974, Alfred Cismaru consacre un chapitre aux romans, un autre aux nouvelles et un dernier à l'étude de trois pièces, soit *L'Équarrissage*, *Le Dernier des métiers* et *Les Bâtisseurs*. Marc Lapprand discute, quant à lui, du théâtre de Vian dans l'optique du rapport de l'auteur avec le politique, puisque de tous ses textes, les pièces de Vian sont sans aucun doute les plus ouvertement « engagées » en ce qu'elles prennent position contre l'armée et le clergé. On ne peut pas dire, par conséquent, que la production dramatique ait été complètement ignorée des chercheurs puisque ceux-ci prennent soin d'inclure certaines des pièces de l'auteur dans leurs travaux.

Cependant, on doit bien admettre qu'en considérant le théâtre au même titre que les romans, la poésie et les chansons, et même si cela permet de tisser une toile de rapports sémantiques à l'intérieur de l'œuvre, on exclut d'emblée les considérations de forme, et avec elles tout ce qui fait la particularité des textes dramatiques en regard du reste de la production de l'auteur. Or, il faut rappeler que Vian n'est pas venu tout de suite au théâtre et qu'au moment de signer sa première pièce, il avait déjà écrit quantités de poèmes, quelques nouvelles et quatre romans; il n'était par conséquent peut-être pas tout à fait à l'aise avec la forme dramatique et ses exigences. On doit peut-être l'absence d'une véritable analyse dramaturgique des pièces de Vian au fait qu'il n'a jamais été considéré *d'emblée* comme un dramaturge. De toutes ses pièces, une seule retient réellement l'attention, et comme l'écrit David Noakes : « c'est presque entièrement aux *Bâtisseurs d'empire* que Vian doit sa

¹ Jacques Bens, *Boris Vian*, Paris, Bordas, 1976, p. 89.

réputation de dramaturge »². Dans ces conditions, on serait porté à se demander si cette réputation est fondée, si, parmi tous les chapeaux que l'auteur revêt durant sa brève carrière, celui de dramaturge lui sied réellement. La réponse à cette question est en partie liée à l'appartenance de l'auteur au monde du théâtre, et il semble donc nécessaire, pour y répondre, de recourir ici aussi à l'approche biographique.

3. Boris Vian dramaturge?

Le 23 juin 1959, Boris Vian décède. Le 22 décembre 1959, six mois plus tard, le T.N.P. crée *Les Bâtisseurs d'Empire* au théâtre Récamier³. Commence alors la véritable carrière dramaturgique d'un auteur qui, sa vie durant, aura cherché l'approbation des élites littéraires et culturelles. Ce n'est pas une mince ironie de voir tout à coup le mouton noir de la littérature française monté par un théâtre institutionnel, au grand dam du directeur même de la compagnie⁴, alors qu'on profite de la sortie du film *J'irai cracher sur vos tombes* pour relancer l'incroyable polémique qui entoure cette œuvre depuis sa parution en 1946. Si c'est par le polar que Vian est devenu célèbre, c'est par le théâtre qu'il devient respectable.

Comment justifier alors ce point d'interrogation à la suite du titre? Si Vian a écrit des pièces, si, à plus forte raison, elles ont été jouées, il ne devrait faire aucun doute qu'il puisse être appelé dramaturge. Il s'agit moins, en posant cette question, de remettre en cause la production dramatique de l'auteur que d'interroger l'identité trouble d'un homme orchestre, dont les multiples talents ont longtemps porté ombrage à ses propres aspirations dramaturgiques et dont la redécouverte des romans, jumelée au succès de ses chansons, ont

² David Noakes, *Boris Vian*, Paris, Éditions universitaires, 1965, p. 116.

³ Pour une description complète de cette production et des événements qui l'entourent, voir : Michel Fauré, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 9.

⁴ Jean Negroni remarque que le succès des *Bâtisseurs* rendait Jean Vilar « un peu furieux » et qu'il n'a assisté à aucune des représentations. Michel Fauré, *op. cit.*, p. 10.

fait en sorte qu'on n'associe plus immédiatement son nom au théâtre. S'il est, pour nous, aussi un dramaturge –quoiqu'il soit surtout, et de plus en plus romancier dans la mémoire collective –pour ses contemporains, Vian est d'abord l'auteur d'un immense canular, *J'irai cracher sur vos tombes*, et de quelques « tubes »⁵. Seules deux pièces ont connu les feux de la rampe du vivant de l'auteur, dont l'une n'est que l'adaptation de *J'irai cracher sur vos tombes*, alors que l'autre, *L'Équarrissage pour tous*, a été éreintée par la critique avant d'être retirée de l'affiche du théâtre Noctambules. Pour ses contemporains, donc, Vian est tout au plus un dramaturge raté.

Dramaturge? La question pourrait venir à celui qui, sans connaître encore le personnage, s'attarde à étudier les premiers chapitres de la vie de Vian. Rien ne disposait particulièrement Boris à la littérature, encore moins au théâtre. S'il a grandi dans une famille de grands bourgeois et qu'il a été exposé, dès l'enfance, à la littérature⁶, il se destine assez tôt à la carrière d'ingénieur. Le milieu familial clos dans lequel il évolue influence de manière prégnante sa vision du monde et de son ordre : chez les Vian, les questions de politique et de société sont de beaucoup secondaires à l'appréciation de la musique, aux parties d'échec et aux bouts rimés. Lorsque, en 1929, la crise ruine Paul Vian, la famille, qui jusque-là vivait largement des rentes du père, doit soudainement faire face aux dures réalités de l'économie de marché. Vian père se retrouse les manches et va travailler pour la première fois à l'âge de 36 ans, mais Boris n'acceptera jamais cette nécessité du travail, qu'il perçoit comme un abrutissement. Le thème du travail abrutissant domine d'ailleurs la deuxième moitié de *L'Écume des jours* alors que les plans du *Traité de civisme* recueillis par

⁵ Le mot, employé pour décrire une chanson à succès, est de Vian lui-même.

⁶ Frédéric Richaud écrit : « À huit ans, il [Vian] a lu les classiques : Racine, Corneille et Molière ». Frédéric Richaud, *Boris Vian : vérités et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 1999, p. 16.

Noël Arnaud fixent comme « but suprême » l'élimination du travail⁷. Sa vie durant, Boris Vian travaillera très fort à ne pas travailler, puisqu'il ne pourra jamais se résigner à garder un emploi stable. Il profite de son séjour à l'Association Française de Normalisation (A.F.N.O.R.), où il a été engagé à titre d'ingénieur en 1942, pour jeter les bases de *Vercoquin et le Plancton*; puis, lorsque, grâce à son ami Claude Léon, il entre à l'Office Professionnel des Industries et des Commerces du Papier et du Carton en 1946, c'est pour y rédiger *L'Écume des jours* et *L'Automne à Pékin*. Remercié en 1947, il ne travaillera plus jamais à titre d'ingénieur et devra, pour survivre, multiplier les petits boulots alimentaires : des traductions surtout, de *bestsellers* américains. Finalement, c'est un peu à l'aversion qu'il a du travail que Vian doit son incursion dans le domaine artistique : refusant tout cadre traditionnel d'emploi, il doit forcément renoncer à sa carrière d'ingénieur, et il choisit de poursuivre en littérature.

C'est également son amour de la musique qui le mettra en contact avec le monde du spectacle. Jazzman inconditionnel et passionné, il joue de la trompette dans l'orchestre amateur de Claude Abadie, ce qui l'entraîne jusque dans les caves de Saint-Germain-des-Prés, où il rencontre une partie de l'intelligentsia et de la classe artistique parisienne. L'orchestre tourne en Belgique et joue pour les troupes américaines. Lorsque, après la guerre, les troupes s'en vont et que Vian n'a plus d'emploi, il fréquente plus assidûment les caves et y joue régulièrement de la trompinette, jusqu'en 1950. C'est peut-être là, dans ces lieux enfumés et bruyants, qu'à force de fréquenter chanteuses et starlettes, Boris en est venu à vouloir écrire pour la scène.

Sa carrière littéraire, elle, trouve ses racines dans quelques événements bien précis. Elle débute à l'A.F.N.O.R., où l'auteur ronge son frein, et où, selon Frédéric Richaud, il

⁷ Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, 1970, p. 469.

découvre les vertus cathartiques de la littérature : « L'écriture, ses 'conneries' comme il dit, amuse de plus en plus Boris et lui sert d'exutoire »⁸. C'est alors qu'il se lance à temps perdu dans la rédaction d'un texte où il parodie l'univers de l'A.F.N.O.R., qu'il oppose à celui des surprises-parties de l'époque où il habitait chez ses parents, à Ville-d'Avray. Ce texte a d'abord été écrit pour faire rigoler les copains, qui s'y reconnaissent, mais c'est par l'entremise de François Rostand, l'ancien voisin et l'ami d'enfance de Vian, que le texte se retrouve chez Gallimard. François Rostand confie le manuscrit après l'avoir lu à son père, Jean Rostand, qui le recommande à son tour à Raymond Queneau, alors secrétaire général du réputé éditeur. On n'a aucun mal à imaginer l'intérêt qu'a pu trouver à ce texte à la langue aussi fantaisiste Queneau, qui a consacré une partie de sa vie aux jeux linguistiques. Vian admet lui-même, comme le rapporte encore Richaud, que c'est par Jean Rostand qu'il est venu à la littérature⁹. Sans cet accident de parcours, l'ingénieur aurait-il jamais pris ses « conneries » au sérieux?

De littéraire à dramaturge, il y a un pas qui ne se franchit peut-être pas si évidemment. L'histoire est remplie de littéraires qui se sont en vain risqués à écrire du théâtre. L'attrait du théâtre a longtemps été d'offrir une vitrine privilégiée aux auteurs, à en faire des figures médiatiques, pour ne pas dire des vedettes. Aussi était-il tout à fait normal d'aspirer à être joué au théâtre, et particulièrement sur les grandes scènes de Paris, puisque cela correspondait, dans le monde artistique, à une forme de consécration. Du temps où Vian écrit ses premiers romans, les scènes parisiennes montent Sartre, Camus, Giraudoux, Anouilh, Claudel, ainsi que Strindberg et Brecht¹⁰. Boris Vian allait-il au théâtre? Peut-être,

⁸ F. Richaud, *op. cit.*, p. 46.

⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰ Renseignements tirés de la chronologie du *Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, A. Collin, Paris, 1989, p. 563-570.

mais aucun de ses biographes n'éclaircit ce point, ce qui laisse penser que Vian s'intéresse beaucoup moins au théâtre qu'au jazz par exemple, à la science-fiction ou au cinéma américain. Sa première expérience dramatique sera d'ailleurs motivée moins par une impulsion profonde que par un esprit de bravade, et aussi sans doute par la griserie de la renommée, puisque c'est avec l'adaptation de *J'irai cracher sur vos tombes* que Vian naît au théâtre. Naissance prématurée de l'avis de Queneau, qui juge que la plaisanterie signée Sullivan a assez duré. Vian accepte pourtant l'offre de l'acteur Georges Vallis d'adapter son polar pour la scène, et en 1948, la pièce est produite au Théâtre Verlaine. La critique attend avec impatience cette production, comme en font foi les coupures de presse rassemblées par Noël Arnaud dans son *Dossier de l'affaire*¹¹. Lorsque, enfin, après quelques frictions entre Vian et l'acteur principal Daniel Ivernel, la pièce ouvre, c'est la catastrophe. Catastrophe, non parce qu'il y a scandale, ni parce qu'il y a émeute, ni même parce que c'est mauvais : mais la réception est tiède, alors qu'elle devait être tout sauf cela. Christelle Gonzalo précise, dans la note technique de l'édition des œuvres complètes, qu'après la première, « la presse est unanime : trop lent, trop verbeux, trop mal bâti. Mais surtout, trop décent. Rien de bien scandaleux ici ¹² ». Tiédeur sur toute la ligne, dans la critique, mais dans la réception populaire surtout, alors que la pièce n'arrive pas à intéresser le public, comme le relate ici Gonzalo : « À peine trois mois après sa création, le 13 juillet, [la pièce] est retirée de l'affiche. Le monde du spectacle ne s'est pas déplacé en masse ; *J'irai cracher sur vos tombes* au Théâtre Verlaine, c'était avant tout une affaire entre Boris Vian et la presse »¹³. Catastrophe donc, pour un auteur né par le scandale, et dont la marque de commerce avait

¹¹ Noël Arnaud, *Le dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes »*, C. Bourgois, Paris, 1974. Des extraits de ces coupures sont reproduits dans le tome 9 des *Œuvres complètes* de Boris Vian parues chez Fayard.

¹² Boris Vian, *Œuvres complètes*, tome 9, éd. dir. par Marc Lapprand et Gilbert Pestureau, Fayard, Paris, 1999, p. 230.

¹³ *Ibid.*, p. 230.

été jusque là la provocation. Selon Philippe Boggio, Vian avait tenté de faire de son canular à succès une pièce à polémique : « *J'irai cracher sur vos tombes* s'annonce, au fil des semaines, comme un spectacle sérieux, antiraciste, presque une pièce politique ¹⁴ ». Peine perdue. Le brûlot escompté fait long feu : trois mois de représentations, après quoi la pièce sombre dans le néant et l'oubli. Décidément, la carrière dramaturgique de Vian s'amorce bien mal. Surtout que ce premier avorton théâtral fait ombrage à la première pièce que Vian a décidé d'écrire un an plus tôt, résolument polémique celle-là, et qui ne trouve aucun preneur parmi les metteurs en scène et les directeurs de théâtre parisiens.

En 1947, alors qu'il a déjà écrit quatre romans, Vian signe un premier texte conçu pour la scène : *L'Équarrissage pour tous*, un virulent pamphlet antimilitariste qui choisit de rire bruyamment de la guerre et des militaires. Pourquoi le théâtre, et pourquoi à ce moment précis ? L'auteur commençait déjà à récolter les fruits de la provocation lancée avec *J'irai cracher sur vos tombes* un an plus tôt. Pourtant, sa réputation de pornographe ¹⁵ était telle qu'on n'en avait que pour son alter-ego Sullivan, et que les trois autres romans, *Vercoquin*, *L'Écume* et *L'Automne* ne se vendaient pas. Pire, ils étaient ignorés des critiques. Vian avait cru un temps, avec Queneau, qu'on lui décernerait le prix de la Pléiade, ce qui aurait définitivement assuré la reconnaissance institutionnelle de ce jeune auteur provocateur. Pourtant, depuis que *L'Écume* avait été écarté au profit d'un roman de l'abbé Grosjean, personne ne s'intéressait aux romans signés Boris Vian. L'auteur est de mieux en mieux connu grâce à son canular, il est un habitué de la presse à scandales, mais la possibilité d'être un jour reconnu comme autre chose qu'un plaisantin semble de plus en plus lointaine, voire

¹⁴ Philippe Boggio, *Boris Vian*, Flammarion, Paris, 1993, p. 224.

¹⁵ Le roman signé Sullivan s'était attiré les foudres de Daniel Parker, président du Cartel d'action morale, qui à l'époque s'employait à faire interdire les romans d'Henry Miller. Parker se présente devant les tribunaux le 7 février 1947 afin de faire interdire *J'irai cracher sur vos tombes* pour outrage aux bonnes mœurs. Certaines critiques, comme celle des *Lettres françaises* du 10 janvier 1947, considèrent le roman comme un « prétexte à nous servir les pages les plus basement pornographiques ». Tel que cité dans P. Boggio, *op. cit.*, p. 172.

inatteignable. Dans ces circonstances, serait-il exagéré de voir *L'Équarrissage* comme une tentative d'accéder à la reconnaissance institutionnelle? Les romans de Vian ne se mêlent pas directement de politique : David Noakes remarque que le thème antimilitariste qui domine la production théâtrale de Vian n'apparaît en littérature que dans la nouvelle *Les Fourmis*¹⁶. Avec sa première pièce, l'auteur plonge dans la polémique et épouse un discours féroce dénonciateur de la guerre propre à hérisser les factions conservatrices de la Cité. Ne le ferait-il pas un peu pour se rallier l'élite intellectuelle, pour entrer dans la sphère des « gens sérieux », bref, pour recevoir la reconnaissance institutionnelle qu'on lui a jusqu'alors refusée? Peu importe ses motifs, une chose est claire : en signant *L'Équarrissage*, Vian écrit son premier véritable texte théâtral, qu'il souhaite provocateur, et qu'il construit afin d'agir immédiatement sur un public. Et ainsi, l'ingénieur-musicien-écrivain devient également, à part entière, dramaturge.

Si l'on reconnaît Boris Vian comme dramaturge, il importe de jeter un premier regard historique sur son théâtre, afin de voir quelle fortune, ou dans ce cas-ci, quelle infortune ont rencontrée les pièces. Nous consacrerons donc une première partie à un survol des insuccès chroniques et des quelques moments de gloire qu'ont connus les textes dramatiques de Vian, pour ensuite considérer le discours critique qui a été généré jusqu'à présent autour de ce théâtre. Cette section sera aussi l'occasion de mettre un peu d'ordre dans ce qui constitue désormais le corpus théâtral de Vian et qui dépasse largement les trois ou quatre pièces dont les critiques ont l'habitude de parler. Notons tout de suite la double nature d'un corpus qui contient à la fois des pièces de théâtre et des textes de cabaret, ce qui appelle nécessairement un regard comparatif entre ces deux formes. En gardant à l'esprit cette approche comparatiste, il faudra ensuite, dans une deuxième partie, relever les origines

¹⁶ David Noakes, *op. cit.*, p. 107.

de ce théâtre afin de voir dans quelle mesure celui-ci s'inscrit paradoxalement dans une tradition comique. La grande culture générale de Vian lui permettait de puiser à diverses sources pour construire ses pièces, et nous tâcherons de mettre en lumière quelques-unes des influences qui sous-tendent son théâtre. Il sera alors possible d'examiner plus avant la structure de ces textes, en fonction des différents lieux de leur production; ce sera l'objet d'une troisième partie, dans laquelle nous envisagerons également la façon toute particulière dont le langage y est manipulé et trituré à des fins comiques. Enfin, dans le but d'éclairer les conditions de réception passée et présente de ces textes dramatiques, il nous semble important de consacrer une dernière partie à l'étude du référent dans les textes de Vian ainsi qu'à l'examen de la signification des œuvres majeures, afin de déterminer en quoi celles-ci sont porteuses d'un « message » pour le spectateur. En examinant la réception des œuvres, nous tâcherons de revenir sur la question qui sous-tend finalement notre démarche, à savoir pourquoi l'œuvre dramatique d'un auteur autrement célébré pour ses romans et ses poèmes constitue une production doublement marginale; comment expliquer les ratés d'un théâtre comique, comme le succès d'une revue de cabaret *Cinémassacre*? C'est, en définitive, sur le problème de la réception du comique au théâtre que porte cette étude qui cherche à dégager, dans l'analyse du corpus hétéroclite que forment les écrits dramatiques de Vian, certains des éléments susceptibles de motiver ou non le rire chez le spectateur.

A. Boris Vian au théâtre

1. Boris porté à la scène

La carrière théâtrale de Boris Vian aura été marquée par plus d'échecs que de succès. Il y a d'abord eu la réception mitigée de *J'irai cracher sur vos tombes*, qui pourrait somme toute être qualifiée de faux départ. En 1950, *L'Équarrissage pour tous* trouve enfin preneur : André Reybaz et sa Compagnie du Myrmidon acceptent de monter la pièce au théâtre des Noctambules. Ce qui aurait pu être la consécration d'un nouvel auteur se solde par un échec. Les critiques sont plus partagés, et si quelques-uns, dont René Barjavel, Marc Beigbeder et Michel Déon appuyent d'un enthousiasme prudent cette production, les autres reviennent à la charge en tentant de discréditer l'œuvre à partir de la (mauvaise) réputation de l'auteur. C'est le cas par exemple d'Elsa Triolet, qui ne mâche pas ses mots :

Il [Vian] prend une période « sublime » et il s'assied dessus. Mais il s'assied dessus avec juste le poids des chansonniers, du guignol, d'un innocent du village. Entendons-nous, un idiot du village qui serait vu par le soupirail d'une cave de Saint-Germain-des-Prés, sans innocence aucune, et avec assez d'expérience pour en tempérer l'expression.¹⁷

Pourtant, malgré cette attention médiatique, la farce n'arrive pas à susciter l'intérêt des foules et, après trois semaines, cède la scène des Noctambules à *La Cantatrice chauve*. La carrière de Vian au théâtre se termine abruptement, et de son vivant, il ne verra plus une seule représentation de ses pièces.

C'est au cabaret que Boris renoue avec la scène. Il rédige, avec l'aide de nombreux amis dont Queneau, Hanoteau et Desnos, une suite de sketches qu'Yves Robert met en scène à la Rose Rouge, et *Cinémassacre* voit le jour en 1952¹⁸. À la surprise générale, le spectacle est un franc succès, et tient l'affiche pour près de 400 représentations. Serait-ce le début

¹⁷ Critique parue dans *Lettres Françaises* le 20 avril 1950 et reproduite dans les *Œuvres complètes*, tome 9, *op. cit.*, p. 61.

¹⁸ P. Boggio, *op. cit.*, p. 317.

d'une nouvelle et prometteuse carrière? Selon Philippe Boggio, les directeurs de cabaret approchent Vian à de nombreuses reprises entre 1952 et 1954¹⁹. Cherchant à renouer avec le succès de la Rose Rouge, Vian écrit la même année *Fluctuat Nec Mergitur* pour le cabaret de l'Hirondelle, mais le spectacle ne retient pas l'attention du public. Qu'à cela ne tienne, Vian essaie de nouveau, cette fois sur le thème de la science-fiction, en écrivant la « revue d'anticipation » *Ça, c'est un monde* qui prend l'affiche en 1955 à l'Amiral. Peine perdue : malgré les filles dénudées qu'on a savamment intégrées au spectacle, le public ne suit pas et le spectacle ne tient pas un mois. Vian tente sa chance une dernière fois au cabaret, en écrivant le spectacle *Dernière Heure* pour la Rose Rouge en 1955. Cette revue reprend le thème du voyage dans le temps, sans plus de succès malheureusement : on retire l'affiche au bout de huit jours²⁰. Ce dernier échec marque la fin d'une carrière en théâtre de cabaret : de toutes façons, Vian est occupé ailleurs. Son spectacle *Cinémassacre* lui servant de carte de visite, l'auteur rencontre Jacques Canetti, le propriétaire des Trois Baudets qui est également le directeur artistique de la maison de disques Philips. Délaissant les coulisses du cabaret, c'est désormais sur la scène, à titre de chansonnier, que Vian choisit de gagner sa vie.

La carrière dramaturgique de Boris Vian connaît un second souffle après le décès de l'auteur. Il a déjà été fait mention de la représentation par la T.N.P. des *Bâtisseurs d'Empire*, en 1959, mais c'est véritablement avec *Le Goûter des généraux*, pièce écrite en 1951, que Vian, le dramaturge, est « découvert » par un plus vaste public. La pièce est d'abord créée en Allemagne, en 1964, puis à Paris en 1965, au théâtre de la Gaîté-Montparnasse²¹. Cette fois, critique et public acclament unanimement cette pièce, qui connaîtra par la suite de nombreuses reprises. Dans son ouvrage sur *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Michel Fauré

¹⁹ *Ibid.*, p. 319.

²⁰ *Ibid.*, p. 320.

²¹ Gilbert Pestureau, « Note technique » dans Boris Vian, *Œuvres complètes*, tome 9, *op. cit.*, p. 442.

récapitule, de manière très enthousiaste, l'engouement qui entoure les pièces de l'auteur, et nous assure qu'entre 1970 et 1974, « Ursula Vian fut assaillie de demandes concernant *Série blême*, *Tête de méduse* ou *Le Chasseur français* que convoitaient même les cinéastes »²². Si cet engouement était sans doute bien réel, il était peut-être dû en partie au plaisir que procure la découverte d'œuvres inédites. Quant aux enthousiastes prévisions de Michel Fauré, qui considérait que « le théâtre de Vian est en passe de devenir un théâtre populaire »²³, force est de constater trente ans plus tard que ce théâtre n'a pas eu la pérennité escomptée. En fait, après l'initiale « redécouverte », seule *Les Bâtisseurs d'empire* a su résister au test du temps, probablement en partie grâce à l'appellation de pièce absurde que lui ont collée plusieurs historiens. Aujourd'hui, la carrière de Vian au théâtre se résume à cette pièce en trois actes, alors que les spectacles et les autres comédies sont récupérés par les troupes d'amateurs. Difficile, d'ailleurs, de monter ces spectacles si ancrés dans l'actualité d'une époque, et qui ont vieilli de manière accélérée. La pérennité de l'œuvre passe sans doute, du moins en partie, par l'attention qu'on y prête dans le discours critique.

2. Boris et la critique de théâtre

Le peu de cas que font de Vian les ouvrages qui traitent de théâtre est surtout flagrant au début de la « carrière » posthume de l'auteur. C'est Alfred Simon qui, le premier, balaie du revers de la main la production dramatique vianesque lorsqu'il écrit dans son *Dictionnaire du théâtre français contemporain* : « malgré sa vogue récente, le théâtre de Boris Vian [...] ne saurait prétendre à la dimension des grandes dramaturgies »²⁴. Ce désaveu arrive après la « découverte » et le succès du *Goûter des généraux*, mais avant

²² M. Fauré, *op. cit.*, p. 180.

²³ *Ibid.*, p. 171.

²⁴ Alfred Simon, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, éditions Larousse, 1970, p. 246.

l'engouement critique des années 70 pour l'œuvre de Vian. Surtout, A. Simon reprend ce qui est peut-être le plus grand reproche fait à la pièce phare de Vian, à savoir qu'elle semble largement inspirée des pièces de Ionesco : « à sa création, la pièce a d'ailleurs souffert de ses rappels trop sensibles du théâtre de Ionesco » écrit-il. On peut sans doute excuser ce jugement très sévère d'Alfred Simon en remarquant que celui-ci n'avait pu prendre toute la mesure de l'œuvre, puisqu'il semble ne pas connaître l'existence de *L'Équarrissage pour tous* –il n'en dit mot –bien que ce soit l'une des seules pièces jouées du vivant de l'auteur. Il n'en demeure pas moins que le « reproche » de Simon à l'endroit des *Bâtisseurs* colle à la pièce au point d'en obscurcir les qualités et l'originalité, et permet de considérer l'auteur moins comme un dramaturge que comme un pasticheur, étiquette que Vian possède d'ailleurs déjà. Ce reproche permet effectivement de disqualifier la meilleure pièce de Vian comme pâle copie, et de passer rapidement sur le reste.

Si l'on parle peu de Vian en théâtre, c'est aussi sans doute qu'on a de la difficulté à le situer. D'abord, il faut dire qu'il n'est pas vraiment connu pour son théâtre; ensuite, il a écrit à une époque où naissait un tout nouveau courant dramaturgique *a posteriori* baptisé d'Absurde mais sur la définition duquel personne ne s'entend. De plus, Vian ne fait partie d'aucun groupe, il n'a pas d'allié dans l'univers théâtral, à part peut-être Cocteau qui a écrit un bon mot au sujet de *L'Équarrissage*. Cela peut-il justifier que le nom de Vian n'apparaisse nulle part dans l'index des deux tomes du *Théâtre moderne*²⁵ des éditions du Centre national de la recherche scientifique? Dans l'édition de 1977 de son ouvrage fondamental sur *Le Théâtre de l'Absurde*, Martin Esslin a décidé de faire une place à Boris Vian au chapitre des « Contemporains et prosélytes », en prenant soin d'expliquer que *Les*

²⁵ Jean Jacquot (études réunies et présentées par), *Le Théâtre Moderne...*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1968.

Bâtisseurs est la seule pièce de l'auteur qui se situe dans le courant de l'Absurde, et que celle-ci « montre des signes évidents de l'influence de Ionesco »²⁶. Vian se situe donc en marge du courant dramaturgique dominant des années 50, auquel il adhère le temps d'une pièce. En insistant sur *Les Bâtisseurs*, on arrive finalement à faire passer Vian pour un auteur « de son époque » : ainsi, dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin consacre-t-il la quasi totalité de son article aux *Bâtisseurs* et mentionne à la sauvette *L'Équarrissage* ainsi que *Le Goûter*²⁷. Plus récemment, Michel Pruner a trouvé un moyen commode d'intégrer dans un même recueil Vian et d'autres auteurs plus inclassables tels que Genet, Pinget et Tardieu à l'appellation de l'Absurde en intitulant son ouvrage *Les Théâtres de l'absurde*²⁸, ce qui assimile finalement le terme de l'Absurde à tout ce qui est théâtre d'après-guerre –ou presque.

Au bout du compte, on constate que personne ne s'entend sur la place qui doit être faite à Boris Vian dans l'histoire du théâtre. Même le travail de Noël Arnaud a révélé dès 1970 l'existence de nombreux fragments et textes inédits, c'est seulement depuis 1999, lors de la parution des tomes IX et X de l'édition complète, qu'on mesure toute l'étendue de la production dramatique de Vian. Celui qu'on associait jusqu'alors principalement à ses romans a produit suffisamment de scénarios, de sketches et de pièces de théâtre pour remplir deux volumes complets. Face à cette manne de textes inconnus, il semble qu'on ne puisse plus renier la vocation dramaturgique de l'auteur, et qu'une analyse plus strictement théâtrale de ce nouveau corpus s'impose.

²⁶ Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, Paris, éditions Buchet/Chastel, 1977, p. 239.

²⁷ Michel Corvin, « VIAN, Boris », dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 865.

²⁸ Michel Pruner, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003.

3. L'écriture dramatique de Vian : analyse du corpus

Malgré ses échecs répétés au théâtre et au cabaret, Vian n'a jamais cessé d'écrire pour la scène. À preuve : c'est en 1957 qu'il a terminé *Les Bâtisseurs d'empire*, alors qu'il avait subi des échecs répétés au cabaret et que son nom n'avait plus reparu sur une affiche de théâtre depuis 1950. Si, aujourd'hui, Boris Vian n'est l'homme que d'une seule pièce, il en a tout de même écrit plusieurs. Celles-ci varient en longueur, en style et en forme : elles se placent cependant toutes sous le signe de la comédie. La production dramatique de Vian se divise *grosso modo* en deux groupes de textes : les pièces pour le théâtre et les pièces pour le cabaret. Les pièces plus longues et plus finies sont mieux connues puisqu'elles ont fait l'objet de nombreuses éditions. Ainsi, en 1965, Jean-Jaques Pauvert fait paraître *L'Équarrissage*, *Le Goûter* et *Les Bâtisseurs* dans un même tome, en rajoutant lors de la réimpression en 1972, *Le Dernier des métiers*. En 1970, Christian Bourgois regroupe sous le titre *Théâtre inédit* les pièces *Tête de méduse*, *Série blême* et *Le Chasseur français*. Enfin, dans la collection 10/18 paraissent deux volumes intitulés prosaïquement *Théâtre 1* et *Théâtre 2* dans lesquels sont regroupées toutes les pièces nommées plus haut, à l'exception des *Bâtisseurs* (puisque c'est L'Arche qui en détient les droits). Cette pléthore d'éditions s'explique sans doute du fait que, comme le rapporte Michel Fauré, le théâtre imprimé de Vian se vend bien²⁹. Il faut attendre 1977 pour que l'éditeur Christian Bourgois fasse paraître un recueil de *Petits spectacles*, édité par Noël Arnaud, qui donne un premier aperçu des richesses insoupçonnées de l'écriture scénique vianesque. Se trouvent regroupés dans ce recueil huit textes de spectacles, les plus achevés sans doute, dont entre autres les textes des revues qui ont été jouées dans les cabarets au cours des années 50.

²⁹ M. Fauré, *op. cit.*, p. 170.

L'édition des œuvres complètes de Boris Vian, dont les quinze volumes sont parus entre 1999 et 2003 chez Fayard, regroupe dans les tomes IX et X la production complète de l'auteur, qui inclut quelques pièces inédites et bon nombre de fragments de textes, et celle-ci nous permet enfin de nous faire une meilleure idée de l'auteur dramatique qu'était Vian. Soulignons d'abord l'abondance de textes inachevés, qui montre à quel point l'auteur tenait, malgré les revers, à cette forme d'écriture. L'édition des œuvres complètes offre un premier classement qui regroupe le théâtre dans le tome IX et les spectacles dans le tome X, ce qui reprend bien la distinction faite plus tôt entre cabaret et théâtre, mais qui est cependant problématique à de nombreux égards.

En effet, si les textes qui ont été joués au cabaret peuvent assurément être rangés dans la catégorie des spectacles ou des textes de cabaret, d'autres textes sont moins faciles à classer. Il y a par exemple cette toute petite pièce en un acte, *Chambre de célibataire*, classée dans le tome IX de l'édition complète, avec le théâtre. Rien n'indique qu'elle était destinée à être jouée sur une scène théâtrale plutôt que dans un cabaret. Il en va de même pour la courte pièce *Un Radical barbu*, qui ressemble cependant si fort au *Dernier des métiers* qu'on pourrait difficilement penser ranger ces deux textes dans des catégories différentes. On sait que *Le Dernier des métiers* avait été écrit pour accompagner *L'Équarrissage* lors de la représentation aux Noctambules, puisque *L'Équarrissage* ne durait qu'une heure, sans entracte. Au bout du compte, la joyeuse comédie anticléricale avait été refusée par le directeur du théâtre, qui craignait les représailles, mais il demeure clair que la pièce était destinée à la scène théâtrale plutôt qu'à l'estrade du cabaret.

Dans le tome X, la catégorie « spectacles » est, de l'aveu même de l'éditeur³⁰, une sorte de fourre-tout où se mêlent les fragments de théâtre et de comédies musicales, scénarios de sketches et textes des revues. Dans ce fouillis de textes, on a même inséré *Les Yeux croisés*, petite pièce radiophonique très amusante, mais qui n'avait jamais été destinée à la scène. On y trouve également la charmante petite comédie musicale *Giuliano*, pièce inédite qui aurait sans doute pu être classée avec le théâtre, mais la légèreté de son sujet et la brièveté du texte ont sans doute conduit les éditeurs à l'intégrer plutôt aux spectacles. Il reste qu'on ne peut pas tout simplement considérer les textes du tome X comme des textes de cabaret, ni même comme des textes destinés au théâtre, et que si l'édition complète a le mérite de mettre au jour nombre de fragments inédits qui donnent un aperçu des ambitions dramatiques de Vian, il faut distinguer ce que l'auteur écrivait pour le théâtre, ce qu'il produisait pour le cabaret et le reste, dont on ne saurait dire qu'il le destinait à l'écran, à la radio ou ailleurs.

Il y a aussi le cas de la pièce *J'irai cracher sur vos tombes*, dont il n'a pas beaucoup été question. Bien qu'elle fasse partie des deux seuls textes montés du vivant de l'auteur, elle ne présente à peu près aucun point commun avec les autres pièces de Vian. En fait, il s'agit moins d'une pièce originale que d'une adaptation, dont le style détonne tellement avec le reste de la production dramatique qu'il faudrait presque la ranger dans une catégorie à part. Sa facture réaliste, ses dialogues trop sérieux et sa structure très rigide obligent à voir le texte comme la simple transposition du roman à la scène, et même une transposition bâclée, brouillonne, qui ne rend pas la violence du roman. C'est pourquoi ce texte ne saurait faire

³⁰ « Si nous sommes en mesure de présenter autant d'inédits, c'est que le chapeau de « spectacles » s'étend aux anciens « petits spectacles », et comprend ici les ballets et les comédies musicales, ainsi que divers dialogues et revues de scène plutôt inclassables ». Marc Lapprand dans Boris Vian, *Œuvres complètes*, tome 10, Paris, Fayard, 1999, p. 403.

partie intégrante de la production théâtrale de Vian, et peut en être exclue sans en fausser l'analyse.

Pour établir la liste des textes dramatiques de Vian, nous partirons donc de l'édition complète de 1999, quitte à retirer certains titres. Voici les tables de matière des deux tomes de l'édition complète qui servent de référence principale, dont les titres sont classés par ordre chronologique selon la date de la rédaction :

Tome 9 : Théâtre	Date	Tome 10 : Opéras et spectacles*	
1. <i>L'Équarrissage pour tous</i>	1947	1. <i>Arrivée du président Auriol</i>	1947
2. <i>J'irai cracher sur vos tombes</i>	1948	2. <i>Cristophe Colomb 48</i>	1948
3. <i>Le Dernier des métiers</i>	1950	3. <i>Danse de Jean-Pierre devant l'automate</i>	1949
4. <i>Un Radical barbu</i>	1950	4. <i>Giuliano</i>	1950
5. <i>Le Goûter des généraux</i>	1951	5. <i>Deux Heures de colle</i>	1950
6. <i>Tête de méduse</i>	1951	6. <i>Camille et Jacques</i>	1949
7. <i>Série blême</i>	1954	7. <i>Adam, Ève et le troisième sexe</i>	1951
8. <i>Le Chasseur français</i>	1955	8. <i>Ça vient, ça vient</i>	1951
9. <i>Chambre de célibataire</i>	1956	9. <i>La vie de garçon</i>	1952
10. <i>Les Bâtisseurs d'empire</i>	1957	10. <i>Fluctuat nec mergitur</i>	1952
		11. <i>Cinq Bals</i>	1952
		12. <i>Cinémassacre</i>	1952
		13. <i>Paul-Émile Victor</i>	1953
		14. <i>Les Yeux croisés</i>	1953
		15. <i>Dernière Heure</i>	1955
		16. <i>Ça, c'est un monde</i>	1956
		17. <i>L'Aboyeur</i>	1956
		18. <i>Sautez, la banque</i>	1958
		19. <i>L'Intervention du professeur Condor</i>	1958
		20. <i>Salvador vend des disques</i>	1959
		21. <i>Les Voitures</i>	1959

* les opéras ont déjà été retirés de la liste

Évidemment, la liste des spectacles est beaucoup plus longue, mais certains de ces titres ne renvoient qu'à de courts sketches d'une page, dont les titres eux-mêmes ne sont pas tous de Vian. C'est le cas, par exemple, des *Yeux croisés*, baptisés ainsi et assez justement d'ailleurs par Noël Arnaud lors de la parution des *Petits spectacles* en 1977. De cette longue liste, nous retiendrons d'abord les revues qui ont été jouées dans des cabarets, soit *Cinémassacre*,

Fluctuat nec mergitur, *Ça, c'est un monde* et *Dernière Heure*. On remarque que dans la liste, *Fluctuat* paraît avant *Cinémassacre* alors qu'il a été dit plus tôt que c'est *Cinémassacre* qui a été écrit en premier. Comme les deux textes sont parus la même année, il est difficile de savoir avec précision lequel a d'abord été écrit : on sait en tout cas que *Cinémassacre* a été représenté avant *Fluctuat*. Noël Arnaud et Philippe Boggio s'entendent pour dire que c'est l'écriture de *Cinémassacre* qui a précédé *Fluctuat*, et non le contraire; nous abonderons dans ce sens. De tous les autres textes publiés dans le tome X, c'est sans doute *Adam, Ève et le troisième sexe* le plus achevé. Cette petite pièce a d'abord été écrite en 1947, puis remaniée en 1948 et 1951; c'est dans l'espoir de la voir montée par Michel de Ré que Vian aurait procédé à cette dernière réécriture, comme en témoigne le « texte de présentation pour Michel de Ré » rédigé en préface à l'oeuvre³¹. À cette époque (1951) le nom de Michel de Ré est surtout associé à Saint-Germain-des-Prés, même s'il fera plus tard partie des milieux théâtral et cinématographique parisiens, ce qui laisse à penser que Vian destinait sa petite pièce grivoise au cabaret plus qu'au théâtre.

Parmi les autres textes relativement complets publiés dans ce tome, remarquons *Giuliano*, petite comédie musicale où il ne manque finalement que la musique, *Les Yeux croisés*, *Salvador vend des disques*, petit sketch écrit pour l'ami Henri Salvador, *Les Voitures* ainsi que la revue *Ça vient, ça vient*. Cette dernière marque la première tentative de Vian dans le genre de la revue, et si elle a été refusée par la Rose Rouge en 1951, l'auteur récupérera tout de même la structure de ce spectacle pour écrire sa revue *Dernière Heure*. Voilà, en gros, la liste des titres plus complets parmi les spectacles. Le reste est constitué de petits sketches inachevés, comme la très amusante *Intervention du professeur Condor* qui ne fait que quelques pages, ou *L'Arrivée du président Auriol*, qui n'est que l'amorce d'un

³¹ Boris Vian, *Œuvres complètes*, tome 9, *op. cit.*, p. 512.

spectacle qui ne verra jamais le jour. Des *Cinq Bals*, qui devaient être une grande comédie musicale à décors gigantesques, il ne reste qu'un synopsis détaillé, alors que les premières scènes de *Sautez, la banque* donnent un aperçu de ce qui aurait pu être une hilarante comédie musicale remplie de braqueurs de banque et de policiers. Aux fins d'analyse, cependant, et même si les multiples fragments méritent qu'on s'y attarde, nous privilégierons d'abord les textes achevés, dont il sera sans doute plus facile de repérer la structure.

C'est le cas des pièces réunies dans le tome IX et que nous aurons donc toutes retenues, à l'exception de *J'irai cracher sur vos tombes*, pour les raisons données plus tôt. On obtient ainsi une assez longue liste de textes qui pourront être respectivement classés et étudiés comme « théâtre » et « cabaret », et qui nous se décline de la manière suivante :

Théâtre	Cabaret
<i>L'Équarrissage pour tous</i>	<i>Giuliano</i>
<i>Le Dernier des métiers</i>	<i>Adam, Ève et le troisième sexe</i>
<i>Un Radical barbu</i>	<i>Ça vient, ça vient</i>
<i>Le Goûter des généraux</i>	<i>Fluctuat nec mergitur</i>
<i>Tête de méduse</i>	<i>Cinémassacre</i>
<i>Série blême</i>	<i>Les Yeux croisés</i>
<i>Le Chasseur français</i>	<i>Dernière Heure</i>
<i>Chambre de célibataire</i>	<i>Ça, c'est un monde</i>
<i>Les Bâtisseurs d'empire</i>	<i>Salvador vend des disques</i>
	<i>Les Voitures</i>

Il faut dire aussi que ce classement n'est pas étanche, puisque comme certaines pièces et certains spectacles n'ont jamais été montés du vivant de l'auteur, il est impossible de savoir avec certitude à quelle scène il les destinait. On remarque donc une sorte de zone grise entre les deux catégories dans laquelle se placent certains. *Giuliano* aurait sans doute pu être joué sur scène, alors que *Chambre de célibataire* trouverait sa place au cabaret. La petite pièce *Les Yeux croisés* est restée dans la colonne du « cabaret » bien qu'il s'agisse d'un sketch

radiophonique en partie à cause de la grande parenté de la pièce avec les autres sketches du genre.

On peut encore distinguer une sous-catégorie dans les textes de cabaret en séparant les revues des autres types de textes. Parmi les dix titres retenus, il y en a cinq qui prennent la forme d'une suite de sketches reliés plus ou moins étroitement entre eux par un thème ou un procédé narratif commun. Ces revues partagent une structure où les sketches individuels reposent sur une petite histoire complète et indépendante des autres, qui s'insère dans l'ensemble grâce à un lien souvent très artificiel. Dans *Cinémassacre* par exemple, c'est la situation et le lieu qui servent de fil conducteur : un homme et une femme se rencontrent dans un bar, chaque fois selon une esthétique cinématographique cliché. Trois des cinq revues partagent le concept du voyage dans le temps, et le mécanisme qui permet ce voyage est le même dans *Ça vient, ça vient* et *Dernière Heure*. Les revues se ressemblent beaucoup l'une l'autre et opèrent selon un schéma précis, ce qui permet de les considérer comme un ensemble. Il est d'ailleurs possible qu'une partie des sketches relevés dans l'édition complète soient des fragments qui devaient faire partie d'une autre revue : on pourrait très bien imaginer que *Les Voitures* puisse être inséré dans un tel spectacle. Le fragment intitulé *Christophe Colomb 48* et sous-titré *Un américain à Paris* constitue l'ouverture d'une autre revue inachevée. Le genre de la revue était en vogue dans les cabarets de l'époque : son rythme rapide et son enchaînement de petites scènes sont d'ailleurs bien adaptés à un lieu de représentation où le public veut être divertie sans trop d'efforts, et où on n'écoute pas toujours avec attention ce qui se passe sur scène.

On peut également distinguer deux sous-groupes de pièces de théâtre, mais cette fois à partir du contenu plutôt que de la forme. Des neuf textes retenus, quatre s'en prennent directement à des institutions de pouvoir et à ses représentants. Dans *L'Équarrissage* et dans

Le Goûter, c'est évidemment l'armée et ses dirigeants qui font l'objet des moqueries de Vian, et derrière eux, les politiciens. Ces mêmes politiciens en prennent pour leur rhume dans *Un Radical barbu*, petite farce cocasse, alors que le clergé est très éloquemment ridiculisé dans *Le Dernier des métiers*. Ces quatre brûlots caricaturent sans vergogne leur sujet et polémiquent volontiers contre l'Église, l'armée et l'État, de sorte qu'on peut les considérer comme les textes plus politiques de Vian. Les autres pièces sont également comiques, et font autant appel à la caricature et à la satire, mais cette fois l'humour est dirigé vers les personnages, ce qui rend les pièces beaucoup moins corrosives. En fait, *Tête de méduse*, *Le Chasseur français* et *Chambre de célibataire* s'intéressent à l'amour et aux intrigues amoureuses : leur discours est moins chargé et correspond davantage à la traditionnelle comédie de boulevard. Dans *Série blême*, parodie de polar, la satire vise surtout le genre policier et son humour provient en bonne partie de l'union de la forme traditionnelle de la tragédie et des clichés de la série noire. En somme, les comédies se départagent, du moins en partie, en fonction de l'objet dont elles choisissent de rire : l'objet peut être controversé ou peut être universellement reconnu comme « drôle ».

La pièce *Les Bâtisseurs d'empire* se distingue très nettement des huit autres. Par sa date de rédaction d'abord : la pièce est la dernière grande œuvre que signera Vian, et il n'écrit plus après 1957 que quelques articles et des chansons. Par sa facture aussi, puisque cette pièce marque un tournant majeur dans l'écriture scénique de l'auteur. Alors que les autres pièces tiraient leur originalité du langage, du mélange des genres et de la combinaison de traditions scéniques, *Les Bâtisseurs* privilégie la mise en scène, au point d'en faire l'élément moteur du spectacle. Le décor devient l'un des éléments dynamiques du récit et l'histoire se construit autant à partir de ce que l'on voit que de ce qui est dit. Cette pratique, nouvelle pour Vian, est déjà relativement courante en 1957 pour les auteurs de l'Absurde qui

découvrent, dans la mise en scène, le moyen de communiquer avec une puissance remarquable un discours qui contraste avec celui que tiennent les personnages sur scène, et qui s'adresse directement au spectateur. Grâce à la mise en scène, les auteurs peuvent exprimer ce que leurs personnages ignorent. Si *La Cantatrice chauve* ne s'est pas tout de suite imposée au public en 1950 comme pièce radicalement nouvelle et révolutionnaire, le succès d'*En attendant Godot* en 1953 marque l'arrivée d'un genre nouveau qui influencera profondément la dramaturgie à venir. Vian, homme du monde, a sans doute entendu parler de ce théâtre, et il est difficile d'imaginer qu'il n'ait pas été influencé par ce nouveau courant dramaturgique. Cependant, l'idée du décor qui s'atrophie au cours du spectacle est entièrement de lui, et il n'abandonne pas pour autant le travail sur la langue amorcé dans les autres textes. *Les Bâtisseurs* se démarque enfin du reste de la production de l'auteur par la gravité du ton, la sourde terreur qui atteint progressivement les personnages sur scène; pour la première fois, Boris Vian écrit un drame.

Si nous distinguons aussi catégoriquement le théâtre du cabaret, c'est que le classement des textes est loin d'être simplement théorique. Il concerne en un premier temps les lieux de production qui, à Paris dans les années 50, produisent un genre de théâtre bien précis. On ne peut pas espérer produire une revue comique sans prétentions aux Noctambules par exemple, encore moins dans l'un des grands théâtres institutionnels comme la Comédie française. Ces théâtres ont également un certain public, qui n'est pas nécessairement le même que celui des cabarets, et qui varie d'un établissement à l'autre. C'est ainsi que, durant les années 50, les petits théâtres de la rive gauche comme Les Noctambules, La Huchette ou Le Récamier abritent l'avant-garde théâtrale, dont le public se compose, comme l'écrit Michel Pruner, « d'intellectuels et de quelques étudiants fêrus de

nouveauté »³². Être produit aux Noctambules, s'était donc s'inscrire dans ce mouvement qui cherchait à rénover le théâtre, alors que signer des textes pour le cabaret était d'abord un acte commercial, puisque les gens allaient s'y divertir. En un mot, écrire du théâtre, c'était sérieux, et écrire du cabaret, ça ne l'était pas. Or, il semble très clair *a priori* en examinant ce corpus que Vian cherche à percer sur les deux fronts. Autant il aime plaisanter, autant il souhaite que certaines de ses plaisanteries, et particulièrement celles sur la guerre, soient prises au sérieux. Il vise donc deux publics, et dans deux buts complètement différents. La logique voudrait donc qu'il écrive des œuvres radicalement différentes, un peu comme le faisait Tchekhov en rédigeant parallèlement à ses grands drames de courtes farces. Or, et c'est là que réside à ce qu'il semble une bonne partie de l'intérêt de ce corpus, Vian fait justement le contraire. Les œuvres qu'il destine aux scènes de théâtre marginales et d'avant-garde reprennent des procédés comiques propres aux sketches de cabaret, comme si l'auteur refusait d'admettre que ce qui passe au cabaret ne puisse être acceptable au théâtre. Il semble que Vian ait cherché dans son théâtre à abolir les frontières qui séparent ce qui est sérieux de ce qui est comique, ce qui est intellectuel de ce qui est populaire, ce qui est « institutionnalisable » de ce qui ne l'est pas. C'est peut-être aussi à cette téméraire tentative qu'il doit certains de ses insuccès.

³² M. Pruner, *op. cit.*, p. 8.

B. Les racines du théâtre vianesque

S'il est un reproche qu'on ne peut pas faire à Boris Vian, c'est de manquer de culture. Élevé dans un milieu bourgeois où la lecture était prisée, il a, dès l'âge de huit ans, lu les classiques : Racine, Corneille et Molière³³. Frédéric Richaud retrace, dans sa biographie, quelques-unes des lectures d'adolescence de Vian : « Franz Kafka, Pierre Mac Orlan, Hans Christian Andersen, Herbert George Wells, les frères Grimm et Lewis Carroll font partie de ses lectures quotidiennes. Rabelais et Jarry surtout ³⁴ ». On note déjà dans cette liste les goûts éclectiques de l'auteur, et son penchant pour la paralittérature, notamment H.G. Wells. Cet éclectisme se traduit dans son théâtre par un goût prononcé pour le mélange des formes et des genres. Vian combine également avec aisance la culture populaire et la culture classique, et il prend plaisir à opposer aux formes nobles celles dites mineures. Il résulte de l'amalgame de ces diverses influences un théâtre bricolé, qui recycle des formes de théâtre comique connues dans lesquelles s'insère une variété d'éléments bigarrés. Si l'auteur est un grand récupérateur, il faut dire que ses pièces contiennent de nombreux stéréotypes issus de l'imaginaire collectif et de la littérature. Il sera ici question des principaux types et stéréotypes qui forment une partie importante de la matière des pièces, et on cherchera également du côté de la 'pataphysique et de la science-fiction afin de dégager certaines sources d'inspirations à partir desquelles s'élabore ce théâtre.

1. Types et stéréotypes comiques

Issu de la conscience collective, le stéréotype permet de réactiver rapidement une idée que partagent le spectateur et le texte, d'où son utilité dans un texte scénique. C'est

³³ F. Richaud, *op. cit.*, p. 16.

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

surtout dans la caractérisation des personnages que Vian a recours aux stéréotypes, peu préoccupé qu'il est par leur psychologie et leur individualité, leur personnalité. Dans son essai fondamental sur le rire, Henri Bergson affirme que « le personnage comique est un *type* ³⁵ », puisqu'il présente des traits de caractère identifiables et reproductibles. Cette idée s'inscrit dans le prolongement de la thèse selon laquelle le comique est issu du « mécanique plaqué sur du vivant ³⁶ » : lorsque le caractère fonctionne comme un mécanisme, il devient source de comique. S'il n'est pas sûr que tous les personnages comiques soient nécessairement des types, la proposition s'avère tout à fait dans le cas de Vian, puisque ses personnages correspondent davantage à des montages de traits de caractère reconnaissables qu'à des êtres individualisés. Dans les lieux et les situations parfois extraordinaires où Vian les plonge, il est surprenant de remarquer combien le comportement des personnages répond le plus souvent à des schémas connus. Comme s'ils avaient été préprogrammés, le révérend ne peut s'empêcher d'être homosexuel, le général de s'autodétruire, le mari d'être trompé, la femme d'être volage.

1.1 Stéréotypes liés au sexe

De tous les stéréotypes, ce sont peut-être ceux liés aux rôles sexuels qui sont les plus marqués. Le théâtre de Vian est d'abord un théâtre d'hommes : ce sont les hommes qui occupent les rôles déterminants, qui font avancer l'action, qui sont au cœur du drame. Les femmes occupent principalement les rôles qui leur sont traditionnellement réservés : mères, femmes, filles ou servantes et prostituées. Ce n'est du reste pas un regard haineux que pose Vian sur ses personnages féminins : on pourrait plutôt parler de condescendance machiste.

³⁵ Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p. 113.

³⁶ *Ibid.*, p. 29.

Les personnages féminins qui peuplent son théâtre dépendent souvent d'un personnage masculin. La mère d'Audubon dépend, scéniquement, de son fils. De même, la mère dans *L'Équarrissage* dépend de son mari mais surtout de son fils Jacques, auquel elle voue un amour si inconditionnel qu'il frise l'obsession. La mère des *Bâtisseurs* se range toujours derrière son mari, jusqu'à ce que celui-ci l'abandonne à l'étage du bas, au 3^e acte. Quant à la mère du prodige Ricardo Benzine dans *Le Chasseur*, elle endure stoïquement les moindres caprices de son fils. On croirait que la femme de *Tête de méduse*, qui trompe un mari égoïste en lui restant bizarrement fidèle, est plus « libre » que ses consœurs. Pourtant, Lucie va seulement quitter son méchant mari pour se jeter dans les bras d'un nouvel amant. Alors que Claude et Antoine restent chacun seul en scène durant un moment, Lucie est toujours en présence de l'un ou de l'autre, ce qui la rend scéniquement dépendante des hommes : sa seule liberté est de désobéir mièvrément à un mari tyrannique. Les personnages de filles dépendent encore plus totalement des figures paternelles. Dans *L'Équarrissage*, Cyprienne se prête à une session de torture improvisée au terme de laquelle elle admet ne pas être enceinte. Malgré sa grande lucidité, Zénobie obéit tout de même à son père, ce qui la conduit à sa perte puisqu'elle est expulsée de l'appartement, ce qui correspond à sa mort scénique. Dans *Giuliano*, Antonio traite sa fille comme le ferait un souteneur, en marchandant les baisers que souhaite lui donner Alberto. Si Clémentine n'a pas de père dans *Le Chasseur français*, elle se soumet cependant à la bonne volonté de l'oncle Brique, qui s'occupe de manipuler son entourage pour régler son avenir au quart de tour et pour lui permettre de s'adonner sans souci à une activité futile par excellence : la danse.

La plus émancipée des femmes du théâtre de Vian, c'est peut-être Catherine, la troisième fille de l'équarrisseur qui est parachutiste dans l'armée soviétique. Celle-ci est tout à fait libérée de l'emprise parentale, et elle ne souffre d'aucune inhibition sexuelle. Sa

dépendance est cependant doctrinaire : son nouveau papa, c'est Staline. L'autre personnage féminin qui se démarque finalement du lot, c'est Cruche, la bonne du ménage des *Bâtisseurs*. Malgré son rôle traditionnellement féminin de bonne, et malgré la soumission nécessaire de l'emploi, Cruche se révolte contre son maître. Elle se libère ainsi du joug patriarcal et bourgeois, et laisse entendre qu'au fond son état de servante la rend plus libre que ne le sont ses maîtres. Certains critiques ont vu, dans cette émancipation, le symbole de la révolte prolétaire, ce qui ferait de la pièce une analogie de la révolution communiste et de la chute de la bourgeoisie, au même titre par exemple que *La Cerisaie*. Vian était-il sympathisant communiste? Il est permis d'en douter, avant tout à cause du caractère irréductiblement individualiste de l'auteur.

Lorsque, exceptionnellement, les personnages féminins ont un métier, ce sont des professions traditionnellement féminines comme servante, tenancière ou hôtesse de l'air. Outre Cruche, la servante des *Bâtisseurs*, il y a Nanette, qui est tenancière de la buvette du *Radical barbu*. Lorsqu'elle n'est pas éblouie par le costume de bandit d'Alberto, Sylva est serveuse dans l'auberge de *Giuliano*. Le personnage féminin récurrent de *Fluctuat* est une femme gauloise qui cherche avant tout à vendre des souvenirs et de l'alcool aux colonisateurs. Il y a, bien sûr, quelques exceptions : la postière de *L'Équarrissage*, la scientifique de *Série blême*, la militaire du sketch de *Dernière Heure* qui ne correspondent pas à l'image traditionnelle de la femme. En général cependant, force est d'avouer que le rôle réservé aux femmes par Vian trahit un conservatisme flagrant.

Il faut remarquer aussi les traits de caractère récurrents chez ces personnages féminins. On pourrait poliment les appeler « légères », en ce qu'elles sont souvent inconséquentes, qu'elles agissent impulsivement. Que ce soit Marie, la plus jeune des filles de l'équarrisseur, qui déclare tout de go qu'elle va se marier avec un soldat américain qu'elle

n'a fréquenté que quelques minutes et qui ne reviendra jamais, Clémentine qui compte quitter sa tante et croit naïvement pouvoir devenir danseuse, et même Lucie, dont l'idée de quitter son mari ne semble jamais l'avoir effleurée mais qui accepte de suivre Claude, ces personnages manquent cruellement d'initiative et de jugement. En fait, ce qui pourrait peut-être le plus adéquatement en général les décrire, c'est qu'elles sont *faibles*. Autant au niveau scénique qu'au niveau de l'histoire, ces personnages n'ont pas de pouvoir d'influence. Même dans les *Bâtisseurs d'empire*, où les femmes dominent les deux premiers actes au chapitre du nombre, elles seront éclipsées sans ménagement à la fin. Malgré une présence plus importante dans *L'Équarrissage*, et exception faite de la postière, les personnages féminins appartiennent à la sphère familiale, et sont donc soumises à l'autorité du père. Mis à part les quelques exceptions soulevées plus haut, ces femmes sont condamnées à un rôle passif, soumises qu'elles sont à la force des personnages masculins. Mêmes celles qui détiennent un semblant d'autorité n'ont finalement pas de rôle dans l'évolution de l'action : la mère d'Audubon, par exemple, exerce une emprise sur son fils seulement lorsque celui-ci est à la maison.

À cette faiblesse se conjugue souvent une légèreté de mœurs qui rapproche les personnages féminins de l'archétype de la prostituée. En ce sens, bien que cette ouverture de mœurs soit présentée de manière très positive, elle trahit encore une fois l'idée très conventionnelle que Vian a des femmes. Pensons à la fille de l'équarrisseur, Marie, qui couche indifféremment avec les soldats allemands et les soldats américains, à la tante Angéline qui cherche par tous les moyens un amant voyou comme dans les romans de série noire, à la jeune Sylva qui jette subitement son dévolu sur Alberto alors qu'elle se laissait volontiers embrasser par Ettore l'instant d'avant, ou encore à cette jeune femme qui s'abandonne indifféremment au pompier lorsque l'homme qui la courtise met trop de temps

à en arriver « au but » dans *Chambre de célibataire* : autant de personnages enfin qui dispensent leur amour sans arrière-pensée. À l'extrême opposé, certaines figures féminines s'approchent de l'archétype de la vierge. Curieusement, ce n'est pas nécessairement dans la chasteté que réside la pureté de ces femmes, mais dans leur naïveté, leur fragilité, leur dépendance enfin à la présence masculine. Lucie correspond bien à cet idéal, elle qui est restée pure malgré l'adultère que lui impose son mari. Clémentine relève également du paradigme de l'innocence, de la naïveté et, encore une fois, de la faiblesse qui constitue la figure idéalisée de la femme dans le théâtre de Vian.

Les personnages masculins sont moins facilement associables à des stéréotypes puisqu'ils sont plus nombreux, plus diversifiés, et généralement mieux développés que leurs homologues féminins. Cependant un critère se dégage à l'aune duquel se mesure la valeur des personnages masculins : la virilité. Plus un personnage est viril, plus il est représenté positivement. À l'inverse, plus un personnage s'éloigne du paradigme de l'homme viril, fort, dominant qu'incarne le personnage de l'entraîneur dans *Un Radical barbu*, plus il est ridicule. Songeons d'abord à Claude, le nouvel amant de Lucie, qui ne dédaigne pas de boire du gros rouge, qui n'hésite pas à assommer Antoine, qui enlève enfin son amante : c'est le héros par excellence, c'est le chevalier moderne revu et corrigé par Vian. À celui-ci se comparent l'automobiliste Rambour des *Voitures*, un jeune homme qui accepte volontiers les avances d'une prostituée, ainsi que le chauffeur du *Chasseur français*, un agrégé de philosophie (donc un homme intelligent), qui parle argot et qui connaît le monde interlope. Ces personnages masculins sont dépeints sous un jour positif et montrent leur virilité par leur goût prononcé pour l'alcool et la bonne chair, par leur tempérament sanguin, leur force physique et leur pulsion sexuelle. Lorsque la virilité fait défaut à un personnage, c'est souvent que celui-ci est ridicule. À l'extrémité du spectre de la mauviette, on retrouve

évidemment l'homosexuel, dont le comportement de « vieille tante » sert de terreau à quelques gags faciles. Lorsque le reporter de *Tête de méduse* rencontre le sacristain par exemple, il le prend pour une vieille femme. De même, Carlos, le chanteur populaire du *Chasseur*, fantasme sur les pieds du chauffeur de sa tante. L'absence de virilité renvoie également, à un moindre degré, à l'enfance. Pour représenter le général Audubon de manière négative, Vian en fait un enfant : celui-ci obéit servilement à sa mère, il ne boit qu'en cachette, et encore quelques gouttes seulement d'anisette, et il refuse toute responsabilité pour la guerre que souhaite Plantin. L'absence de virilité, qu'elle débouche sur l'homme efféminé (l'homosexuel) ou l'homme enfant, sert toujours à discréditer le personnage, à en faire un objet de mépris.

1.2 Représentation des générations

Jacques Bens observe, dans sa monographie, que les héros de Vian sont principalement de jeunes adultes, et que les vieux et les enfants ont peu de place dans son univers littéraire³⁷. Cette remarque s'avère également pour la démographie des pièces vianesques. Les protagonistes de ce théâtre sont majoritairement issus d'une même tranche d'âge, qui correspond *grosso modo* à ce que l'on pourrait appeler le début de l'âge adulte. Les autres, ceux qui n'entrent pas dans cette catégorie, appartiennent à trois classes : celles des enfants, des vieux et des vieillards.

Dans un théâtre où la famille occupe une place centrale, les enfants font difficilement leur place. On peut supposer que l'absence d'enfants est en partie liée à la difficulté de trouver des enfants acteurs. Il n'en reste pas moins que lorsqu'ils apparaissent sur scène, les enfants sont souvent perçus par les autres personnages comme nuisibles. Le petit Ricardo

³⁷ Jacques Bens, *Boris Vian*, Paris, Bordas, 1976, p. 102.

Benzine est peut-être le prototype du « gosse » chez Vian : braillard, capricieux, turbulent, il énerve les autres personnages au point de les faire sortir de leurs gonds. La jeune Zénobie est déjà beaucoup plus raisonnable, mais elle se plaint pourtant constamment d'avoir perdu sa chambre, et ses parents ne savent vraiment pas quoi faire d'elle. La majorité des enfants qui trouvent un rôle dans le théâtre de Vian appartiennent pourtant à un ordre que l'auteur prend plaisir à ridiculiser : ils sont scouts. C'est surtout l'uniforme qui définit les personnages, plus que l'âge. En scène, les scouts sont synonymes d'embarras : ils cherchent toujours à rendre service et finissent inévitablement par faire des gaffes, ils sont dans les jambes des adultes, bref ils dérangent. Dans *Le Dernier des métiers*, les scouts font double emploi puisqu'ils sont également enfants de chœur. La représentation négative de l'enfance dans le théâtre correspond à celle des romans, et particulièrement de *L'Arrache-cœur*, où les enfants sont dépeints comme des monstres qui abusent de leur mère. En définitive, l'enfant dans le théâtre de Vian, est principalement une source d'ennuis pour les adultes, et constitue même, dans *Adam, Ève et le 3^e sexe*, la punition divine imposée à l'homme.

Les « vieux » chez Vian ne le sont pas nécessairement. En fait, nous appellerons « vieux » tous ces personnages qui ont cessé d'être jeunes, c'est-à-dire tous ceux qui n'ont plus cette vitalité, cette énergie et cet espoir caractéristiques de ses héros. Les personnages de parents tombent systématiquement dans cette catégorie, comme si le fait d'avoir des enfants était en quelque sorte une première mort. L'équarisseur picole en cachette, et sa femme éclate en sanglots pour un rien. Les parents des *Bâtisseurs* développent une sorte d'Alzheimer qui les amène à répéter toujours les mêmes discours, et ils oublient d'un étage à l'autre ce qui leur arrive. Certains protagonistes occupent des fonctions qui supposent un âge plus avancé, comme les généraux du *Goûter*, les politiciens du *Radical* et le prêtre du *Dernier des métiers*. Malgré un emploi de prestige, ces personnages adoptent des

comportements d'enfants et affichent une faiblesse de caractère marquée : les politiciens se chamaillent pour un rien, les généraux refusent de décider quoi que ce soit et le Père Saureilles est capricieux comme une midinette. En fait, dès qu'ils cessent d'être jeunes, les personnages de Vian sombrent dans une certaine médiocrité sujette au ridicule. Échappant à cette condition, le père Brique réussit à garder le panache et la présence d'un jeune premier : mais cela tient peut-être au fait qu'il est prêtre et qu'il consomme beaucoup de gros rouge, à moins que ce ne soit simplement parce qu'il est agrégé de philosophie.

Si les gens « d'un certain âge » sont plutôt mal représentés, les vieillards eux s'en tirent encore moins bien. Le sketch de *Dernière heure* intitulé « Intérieur bourgeois » est construit autour de la figure sénile du grand-père, et le clou de la scène arrive lorsque le père précipite le grand-père à la cave. Cette irrévérence à l'égard des personnages âgés n'est pas sans rappeler la représentation que font Ionesco et Beckett de la vieillesse. Du reste, à part ce grand-père sénile, il y a bien peu de vieillards dans le théâtre de Vian, comme si la vieillesse n'existait pas dans le monde de l'auteur.

En fait, les personnages des trois catégories précédentes ont ceci en commun qu'ils occupent généralement des rôles secondaires, qu'ils constituent en quelque sorte le décor de l'action des jeunes. Les personnages jeunes sont nombreux et dominants dans *L'Équarrissage* comme dans *Le Chasseur*, *Chambre de garçon*, *Les Yeux croisés*, *Giuliano*, ainsi que dans les revues *Cinémassacre*, *Dernière Heure* et *Ça vient, ça vient*. La pièce *Tête de méduse* contient des références temporelles explicites qui permettent de déterminer avec précision l'âge des protagonistes : la mi-trentaine et la quarantaine. Dans cette pièce, le jeune amant, Claude, séduit la femme d'Antoine, l'auteur plus âgé. L'action pourrait très bien correspondre à une querelle amoureuse entre jeunes premiers si ce n'était du fait que Lucie et Antoine sont mariés depuis seize ans. Justement, la vie conjugale est représentée comme

une sorte de prison où Lucie étouffe, soumise aux caprices d'un mari égoïste. Ces seize années n'ont pas altéré le comportement des protagonistes qui agissent intempestivement, avec la fougue de jeunes premiers. Ils jouent toujours le jeu de l'amour avec la même passion. Dans *L'Équarrissage*, les jeunes occupent presque tout l'espace scénique. Il y a d'abord les quatre enfants de l'équarrisseur, son apprenti, et Heinz, l'amant de Cyprienne, dont on suppose qu'il a à peu près l'âge de sa fiancée. Viennent ensuite les hordes de soldats américains et allemands, tous sensiblement du même âge, qui adoptent le même comportement et qui tombent à tour de rôle dans les bras de Marie. Toute cette jeunesse n'a qu'une idée en tête : jouir. Que ce soit sexuellement, grâce aux plaisirs de la table, même par des jeux de carte ou des coups de poings, la jeunesse cherche à se divertir pendant que dehors, la guerre fait rage. L'absence presque totale de jeunes gens dans *Le Goûter des généraux* surprend, puisqu'une seule scène, complètement détachée du reste de l'action, présente un couple de jeunes personnages : Robert courtise la secrétaire de Plantin, et ils parlent de tout sauf de ce qui se passe dans la pièce. L'art de la guerre serait-il incompatible avec la jeunesse? Les jeunes protagonistes de Vian cherchent, outre le plaisir, l'être aimé, ce qui correspond à la quête traditionnelle du jeune premier. Par contre, ils détiennent également un pouvoir et une intelligence peu caractéristiques de ceux des amants classiques. De tous les âges représentés sur scène, il semble que seul le début de l'âge adulte soit propice à l'action chez Vian, comme si la vie commençait à vingt ans et se terminait à quarante.

1.3 Représentation des classes

Peut-on parler de classes sociales dans le théâtre de Vian? Nous sommes loin d'un théâtre brechtien qui aurait pour but la mobilisation du prolétariat. Au contraire, les

personnages vianesques appartiennent généralement, comme leurs congénères du vaudeville et de la comédie de boulevard, à la bourgeoisie. Ce n'est pas qu'ils aient des convictions politiques libérales, ou qu'ils soient particulièrement nantis. Simplement, les protagonistes de Vian ne s'occupent pas de savoir s'ils auront de quoi manger, ils n'ont pas de problèmes d'argent, ils ne parlent pas de politique et se moquent éperdument de tout sauf de leur plaisir. Cette façon d'être correspond à peu près à l'idée qu'on se fait généralement d'un dandy ou d'un fils de bourgeois, puisque celui-ci a grandi dans l'opulence et par conséquent n'a jamais eu à se soucier de toutes ces choses. Cela ressemble en tout point à ce que Vian était lui-même. Les amants de *Tête de méduse* sont à l'aise, particulièrement Antoine, qui est rentier. De même pour Clémentine, dont la riche tante et le célèbre cousin assurent l'avenir. L'idée même d'un goûter où l'on sert du thé et des gâteaux à ses invités a quelque chose d'élitiste. La misère et la pauvreté, à ce qu'il semble, n'intéresse pas Vian, et jamais un conflit n'émerge d'une confrontation entre classes.

Bien sûr, il n'y a pas que des bourgeois. Il y a bien quelques paysans, notamment dans *L'Équarrissage* et dans *Giuliano*. Ces deux familles rustiques ont les manières plus rudes de la campagne, une franche promiscuité sexuelle, et vivent dans une autarcie radicale. Ces paysans habitent la campagne, mais ils ne cultivent pas la terre. Ils ne sont pas particulièrement pauvres et ne souffrent pas d'être des paysans. Bref, le choix de représenter des familles paysannes n'est pas vraiment politique, et le paysan, malgré ses manières moins soignées, n'est pas si différent de l'homme du monde.

L'absence de classes dans le théâtre de Vian renforce cette idée que, mis à part l'antimilitarisme, ce théâtre n'a rien de politique. La société n'y est pas également représentée, autant du point de vue des générations que du point de vue des classes sociales. Du reste, l'idée de mettre simultanément en scène les différentes couches d'une société est

relativement récente puisqu'elle est apparue pour la première fois dans le célèbre manifeste de Victor Hugo, déguisé en préface de *Cromwell*, dans lequel il appelle de ses vœux un théâtre où se mélangent grotesque et sublime, paysans et aristocrates. Bien sûr, Hugo lui-même ne fait appel à la paysannerie qu'en toile de fond, pour donner du relief à son décor. C'est donc dire qu'une telle représentation simultanée des différents paliers d'une même société n'est pas courante, même au temps de Vian, et qu'il ne faut pas se surprendre de trouver une sorte de bourgeoisie universelle dans ces textes.

1.4 Identités professionnelles, ou ce qui découle de l'uniforme

Dès qu'il part en guerre, le personnage vianesque adopte un comportement et une psychologie taillée sur mesure. D'abord, le militaire se démarque par ses faibles capacités intellectuelles, et qui sont inversement proportionnelles à son grade, ce qui fait que de tous les militaires, le général est le plus bête, alors que le simple soldat s'en tire mieux. On remarque ensuite chez le militaire certains tics : sa manie de jouer aux cartes, par exemple, apparaît dans *L'Équarrissage*. Le soldat américain, autant celui de *L'Équarrissage* que du sketch *Cristophe Colomb 1948*, est puritain et pudibond, et il s'indigne lorsqu'on lui parle de sexe. Mais ce qui caractérise surtout le militaire chez Vian, c'est son attitude face à la guerre. Alors que le soldat moyen ne comprend pas le conflit auquel il participe et qu'il s'en désintéresse totalement, le général accepte, bien qu'à reculons, d'aller au combat. Dans *L'Équarrissage*, autant les soldats américains que les soldats allemands témoignent d'une apathie profonde pour le conflit en cours, au point de jouer aux cartes ensemble : deux soldats américains sont même tout étonnés lorsqu'on leur apprend qu'il y a des Allemands dans les parages. Les généraux du *Goûter* témoignent, il est vrai, d'une certaine joie à l'idée de faire campagne en Afrique. Cependant, lorsqu'on leur demande de faire la guerre, ils

réagissent d'abord violemment et refusent, jusqu'à ce qu'on leur dise qu'il s'agit d'un ordre, donc qu'ils n'ont pas le choix d'obéir. Au fond, pour Vian, le militaire n'est pas le véritable responsable de la guerre, et c'est un peu pour l'excuser qu'il en fait un demeuré. Le militaire, c'est cet irresponsable qui obéit aux ordres parce que c'est tout ce qu'il sait faire, et qui accepte de mourir parce qu'il est trop bête pour refuser d'obéir.

L'autre uniforme très évocateur chez Vian, c'est évidemment celui de l'homme d'Église. La soutane a pour effet de transformer celui qui la porte en être vil, lubrique et très souvent elle fait de lui un homosexuel. Le cas du révérend Saureilles est sans doute emblématique, puisque cet ecclésiastique est à la fois maniéré, efféminé et terriblement hypocrite. Le révérend de *L'Équarrissage*, robot de fabrication américaine, possède lui aussi les défauts de ses congénères et ne songe qu'à manger et boire. L'archevêque du *Gôûter* se fait la voix de l'Église entière lorsqu'il approuve la guerre des généraux contre l'Afrique. Curieusement, les représentants du Clergé sont moins nombreux dans le cabaret de Vian que dans son théâtre : doit-on y voir l'effet d'une censure, celle qu'exercerait un public encore conservateur qui n'est pas prêt à se moquer ouvertement de l'Église? Il reste pourtant que Boris Vian adoucit le ton, vers la fin de sa carrière, puisque son dernier personnage scénique de prêtre, le père Brique, est non seulement un bon vivant mais un homme au jugement clair et à l'esprit critique : c'est du reste ce qui explique qu'il soit envoyé en Afrique par ses supérieurs.

Les représentants de l'ordre ont également une personnalité faite sur mesure pour aller avec leur uniforme. À l'instar des militaires, les gendarmes sont des personnages peu doués intellectuellement, qui sont à cheval sur les principes et qui se font parfois berner par ceux qui les entourent. Au nombre de ceux-ci, on compte évidemment le brave homme qui vient se confesser dans la dernière scène du *Dernier des métiers*. Ce pauvre gendarme n'est

pas assez intelligent pour se rendre compte de l'ignominie du père Saureilles, qui le décourage de suivre la voie qu'il a lui-même empruntée. Les gendarmes sont surtout présents dans les sketches, comme dans *Ça vient, ça vient*, où ceux-ci poursuivent des malfrats jusque sur Mars. Il ne faut pas chercher très loin dans la tradition comique pour trouver un équivalent au gendarme vianesque : le policier comique typique, que ce soit dans *Tintin* ou dans un film de Louis de Funès, correspond à peu près à cette description, et force est d'admettre que Vian reprend un archétype qui existe déjà dans la conscience collective et que le public reconnaît.

1.5 Les rapports de pouvoir : le maître et le serviteur

Dans les rapports de maître et de serviteur, c'est souvent le serviteur qui est soit plus malin (c'est Figaro) soit plus juste et bon (c'est Ruy Blas) que son maître. Vian récupère l'idée du serviteur malin associé au maître idiot dans *Le Chasseur français* en faisant d'André un agrégé de philosophie qui, pour gagner sa vie, travaille comme chauffeur pour Angéline la marquise délurée et son neveu homosexuel, Carlos. Ce dernier est follement épris du chauffeur. Dans le *Radical barbu*, c'est à un renversement classique de la relation maître-serviteur que Vian consacre son intrigue, puisque le brave entraîneur se présente durant la dernière scène dans l'arène qui fait office de Chambre des députés et mène une chaude lutte au terme de laquelle il est acclamé président du Conseil. Le serviteur Machin de *Série blême* connaît quant à lui un sort beaucoup moins heureux puisque son maître est d'une cruauté terrible et finit par lui arracher la langue. Doit-on voir, dans ce dernier exemple, une situation stéréotypée? Si les maîtres battent parfois leur valet dans la comédie, ils ne le font jamais de manière aussi violente, et cette dernière scène est sans doute à mettre au compte de l'influence de Jarry et de la violence immorale du père Ubu.

Dans *Le Goûter des généraux*, Vian représente un rapport de force qui fonctionne à différents niveaux de la hiérarchie. Audubon est donc, dans un premier temps, le serviteur de Plantin et accepte de faire la guerre du moment que l'autre le lui ordonne. Lorsque Audubon convoque son G.Q.G., il doit à son tour ordonner aux généraux de faire la guerre.

Laveste : Pas de guerre...

Dupont : Je suis de votre avis. Pas de guerre.

Audubon : Messieurs, c'est un ordre.

Juillet : Vous vous chargez de tout?

Audubon : De tout.

Laveste : Ah, dans ces conditions, d'accord.

(GG, p. 520)

Le jeu sur les rapports de pouvoir consiste évidemment ici à mettre en lumière à la fois la couardise des généraux, qui n'acceptent aucune responsabilité pour leurs actions, et la manière dont se distribue le pouvoir dans la hiérarchie. Même s'ils se rangent derrière Audubon, les généraux le méprisent : « mais c'est un minus, ce type-là » chuchote le général Laveste à l'oreille du général Juillet, après qu'Audubon se soit vanté de boire du pastis en cachette. Le rapport entre les généraux ne relève pas aussi directement du rapport typé maître-serviteur tel qu'il apparaît dans la comédie italienne par exemple, puisqu'il n'est pas tout à fait question ici de serviteurs mais de subalternes.

Les rapports de pouvoir dans les pièces de Vian sont sous-tendus par l'idée, sinon stéréotypée du moins assez convenue, que ceux qui le détiennent sont nécessairement hypocrites et corrompus. Ainsi, lorsque Plantin demande à Audubon de faire la guerre, il songe seulement au maintien de son gouvernement, et lorsque le Révérend Père Saureilles use de son autorité morale pour rabrouer le policier, il lui interdit de faire du théâtre alors que lui-même se donne en spectacle. Il faut remarquer en terminant qu'aucune femme n'occupe de position de pouvoir dans le théâtre de Vian, à l'exception peut-être de la mère d'Audubon qui exerce un pouvoir castrateur sur son fils. Le pouvoir féminin relève

uniquement de l'espace domestique, et c'est un pouvoir bien dérisoire qui n'a aucune incidence sur l'action des pièces.

1.6 Les rapports amoureux

L'intrigue de *Tête de méduse* repose sur la relation classique du triangle amoureux, à l'intérieur de laquelle Vian s'amuse à repenser les rapports des personnages. Il fait ainsi du mari un cocu volontaire, qui ordonne à sa femme de le tromper pour qu'il puisse souffrir à son aise. Cependant, lorsque le nouvel amant, Claude, entre en scène, le triangle se renouvelle de manière traditionnelle puisque la femme trompe véritablement son mari. Cette pièce illustre bien la manière dont Vian représente habituellement les rapports amoureux : c'est l'homme dominant qui, par sa force, séduit la femme. Le même rapport se répète dans *Giuliano*, cette fois de manière caricaturale lorsque le jeune Alberto revêt l'uniforme de « bandito » et que Sylva le trouve tout à coup séduisant. La séduction est affaire de force, comme le montre le sketch « Gangster » de *Cinémassacre* où la fille tombe instantanément amoureuse du meurtrier derrière le bar. Ce dernier exemple rappelle une des chansons populaires de Vian intitulée *Fais-moi mal, Johnny*, dans laquelle la chanteuse dit aimer « l'amour qui fait boum ».

C'est autour d'une querelle amoureuse entre jeunes premiers que Vian élabore la pièce *Le Chasseur français*, situation classique de la comédie. La jeune Clémentine est profondément amoureuse de Jacques mais elle ignore que celui-ci mène une double vie puisqu'il écrit, sous le pseudonyme Tom Collins, des romans policiers. La dispute éclate lorsque Clémentine apprend la vérité, et la réconciliation a lieu à la fin du troisième acte. Encore une fois, c'est le caractère un peu mièvre de la femme qui est mis en valeur, et la pièce se termine, comédie musicale oblige, avec la promesse d'un mariage à venir.

La promiscuité paysanne des personnages de *L'Équarrissage* tranche avec le côté plus convenu des rapports amoureux illustrés précédemment. Dans cette pièce, Marie, la fille de l'équarrisseur, accepte de coucher avec les soldats américains de passage alors que sa sœur Cyprienne couche depuis quatre ans avec Heinz, le soldat allemand. Il s'agit sans doute ici de provocation, et il est surprenant de voir comment, dans ses pièces suivantes, Vian s'en tient à des rapports amoureux beaucoup plus conventionnels. Peut-être voyait-il, dans cette représentation de mœurs trop libres, l'une des raisons de son échec au théâtre?

Comme ils sont dénués de psychologie, les personnages de Vian sont contraints d'entretenir entre eux des rapports schématiques. Privés de motivation profonde, ces personnages nourrissent des liens qui sont dynamisés par des rapports de force également stéréotypés, qui ne nécessitent par conséquent aucune justification. Au cabaret, la récupération de tels rapports est efficace puisqu'elle permet d'installer une situation rapidement : ainsi, dans la scène de gangsters de *Cinémassacre*, le bandit est violent et viril, ce qui explique l'attraction de la jeune femme à son égard et qui permet de faire progresser l'action en accéléré. S'ils contribuent à générer de l'action, au théâtre ces rapports de force revêtent cependant un caractère emprunté puisqu'ils ne sont pas motivés : James Monroe devient bourreau par ennui, les membres de la famille de l'équarrisseur se battent par désœuvrement et les politiciens d'*Un Radical* s'assomment pour le plaisir. Vian recourt à des situations comiques codées comme celle du maître et du valet pour relier ses personnages et construire son récit, ce qui participe finalement à l'impression de déjà-vu qui se dégage de nombre de ses pièces.

2. 'Pataphysique, futurisme et absurde

Il est difficile de parler des œuvres de Boris Vian sans aborder la question de son appartenance au Collège de 'Pataphysique. Comme le fait remarquer Marc Lapprand dans *Boris Vian, La vie contre*³⁸, l'auteur consacre, vers la fin de sa vie, une grande partie de ses énergies à promouvoir les étranges desseins de cette société. Il signe bon nombre de textes pour sa revue, mais il devient aussi l'un des organisateurs en chef du mouvement, et les quelques jours précédant sa mort sont consacrés à organiser, avec son ami Prévert, la cérémonie de « l'Acclamation solennelle de Sa Magnificence le nouveau Chef du Collège de 'Pataphysique, le Baron Jean Mollet »³⁹. Il n'est cependant pas facile de comprendre ce dont il est réellement question lorsqu'il s'agit de la 'Pataphysique, cette « science des solutions imaginaires »⁴⁰ telle que la définit en 1898 Alfred Jarry dans *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*. Peut-on simplement qualifier de mystification à grande échelle ce collège qui réunissait pourtant plusieurs grands noms des mondes culturel et intellectuel parisiens de l'après-guerre⁴¹? La force d'attraction que pouvait exercer ce collège sur les esprits doit pourtant s'expliquer autrement que par un goût prononcé pour le canular puisque des hommes savants, et autrement sérieux, ont poussé la chose jusqu'à publier des Cahiers du Collège, dans lesquels parut pour la première fois la pièce *Les Bâtisseurs d'empire*, en 1959. On constate, à l'origine du mouvement 'pataphysique, un certain désaveu, voire un rejet total

³⁸ « Mais les années cinquante seront marquées chez Vian par un engagement important : son adhésion au Collège de 'Pataphysique, institué en 1948, dans la tradition jarryque ». Marc Lapprand, *Boris Vian, la vie contre*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 182.

³⁹ Philippe Boggio, *op. cit.*, p. 399.

⁴⁰ « La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments des objets décrits dans leur virtualité. » Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, 1911 (rédigé en 1898). En 1901, Jarry définit une seconde fois la 'pataphysique dans la *Revue Blanche* comme étant « une assurance à disserter de *omni re scibili*, tantôt avec compétence, aussi volontiers avec absurdité, mais dans ce dernier cas suivant une logique d'autant plus irréfutable que c'est celle du fou ou du gâteux. »

⁴¹ Dans sa préface au tome 9 des *Œuvres complètes*, d'DÉÉ rappelle que Vian est nommé grand Satrape du collège, distinction accordée avant lui à Raymond Queneau, Jacques Prévert, Max Ernst, Paul-Émile Victor, Arrabal et Ionesco. « Avant les trois coups », Boris Vian, *Œuvres complètes*, Tome 9, *op. cit.*, p. 17.

de la science et des institutions qui en font la promotion, mais à mesure que le collège s'organise, force est de remarquer que les 'pataphysiciens se prennent à leur propre jeu, qu'ils tentent d'établir la valeur de vérité de leur « science des sciences ». Il faut du reste reconnaître l'apport créatif du collège dans l'histoire de la littérature, et particulièrement celui du sous-groupe de l'Oulipo formé dans les années 60 par Queneau et Perec. Si le travail accompli au Collège de 'Pataphysique reste difficile à qualifier, on peut tout au moins admettre qu'il a servi de terreau fertile à quelques uns de ses collaborateurs. De ceux-là, c'est peut-être Vian qui était à la fois le plus actif des 'pataphysiciens, mais aussi le plus influencé dans son écriture par les « recherches » de ce groupe. On songe évidemment tout de suite à l'imaginaire débridé qui a cours dans les romans de l'auteur, à ses surprenantes inventions comme le « pianocktail » de *l'Écume des jours*, ou à l'étrange ordre social qui règne chez les villageois de *L'Arrache-cœur*. Durant son « séjour » au Collège, Vian signe de très nombreux textes, dans lesquels il se prête à des jeux d'une logique douteuse mais toujours très amusante, et dont on peut citer par exemple le « Mémoire concernant le calcul numérique de Dieu par des méthodes simples et fausses » qui s'élabore à partir de la formule suivante : « Dieu = deux + i - x = 2 + i - x ». La 'pataphysique était sans doute en définitive un autre moyen d'aborder le monde pour Vian, puisqu'elle permettait d'emblée d'exclure le réel pour se consacrer au possible.

Peut-on alors qualifier le théâtre vianesque de 'pataphysique, en faisant valoir qu'il refuse toute valeur de vérité connue, tout réel supposé pour proposer uniquement des solutions imaginaires? En regard des œuvres à l'étude, il semble que rien ne soit moins sûr. D'abord, parce que, comme on l'a déjà remarqué, Vian s'appuie au théâtre sur des formes et des récits connus, voire sur des clichés. Ensuite, parce que le théâtre présuppose un minimum d'ancrage au réel. On remarque pourtant une certaine contamination de l'esprit

‘pataphysique dans ce théâtre, et le fantôme de Jarry hante souvent la scène vianesque. On peut d’ailleurs voir dans la fosse à équarrir un avatar de la célèbre « machine à décerveler » d’Ubu. De même, la science-fiction, une des passions de l’auteur, se fraye un chemin jusque sur les planches. Le principal apport de ces deux pôles d’influence consiste en un comique singulier et nouveau, sans doute parfois obscur pour le spectateur, mais qui participe de l’originalité de l’œuvre. Voyons dans le détail comment se manifeste le goût de l’auteur pour la ‘pataphysique et la science-fiction.

2.1 La logique parallèle et les solutions imaginaires du pataphysicien

Le premier trait ‘pataphysique de l’écriture de Vian, et cela tant au théâtre que dans les romans, se manifeste par une tendance qu’a l’auteur à réécrire les lois qui régissent l’univers afin de plonger ses personnages dans les situations les plus incongrues. Si le but recherché est évidemment de parodier le réel, la méthode employée est tout ce qu’il y a de plus ‘pataphysique. Au théâtre, pour accomplir cette réécriture, Vian a trouvé un moyen qui est à la fois très simple et terriblement efficace. Il s’agit, comme le note Marc Lapprand, d’une « translation des cadres référentiels, dictant aux personnages leur nouvelle conduite et, à la manière des ruptures sémantiques des textes surréalistes, provoquant un effet de comique théâtral certain ⁴² ». Par ce simple jeu de déplacement, le cadre référentiel des personnages est remplacé, et Vian peut alors se moquer à loisir des curés, des militaires et des politiciens. C’est sans doute dans *Le Dernier des métiers* que ce mécanisme est le plus évidemment à l’œuvre, et où il est le plus efficacement exploité. Dans cette courte pièce, le personnage principal, un abbé, est parachuté dans le monde du spectacle. Ses sermons deviennent des numéros de scène, sa sacristie une loge, sa soutane un costume, et ses fidèles

⁴² Marc Lapprand, *op. cit.*, p. 135.

des spectateurs, des admirateurs. La superposition des mondes du spectacle et de la religion vient souligner à grands traits l'imposture et l'hypocrisie de l'ecclésiastique qui concilie avec grâce les discours moraux qu'il récite et la profonde vanité dont il fait preuve. De même, dans *Un Radical barbu*, on assiste à ce jeu de translation, où comme l'écrit dans sa préface Christelle Gonzalo, « Boris Vian transforme les débats de l'Assemblée en de véritables combats de boxe, avec gants en cuir, entraîneurs et buvette ⁴³ ». Privés de leur arme première, qui est la rhétorique, les pauvres hommes politiques de la pièce doivent désormais faire valoir leur position à coups de poings, ce qui entraîne finalement un renversement de pouvoir puisque c'est l'entraîneur qui finit président après avoir défait tous ses opposants. Par ce jeu de cadres, l'univers présenté sur scène est à la fois familier et tout à fait inconnu, la situation initiale propose un monde dont on voit bien qu'il est une parodie du monde réel, mais dont les lois nouvelles sont strictement observées par les personnages.

Dans ses textes pour le cabaret, Vian use aussi parfois de la même stratégie, mais il ne pousse pas aussi loin le jeu de déplacement, puisqu'il n'utilise le nouveau cadre que pour créer une apparence d'étrangeté. Le mécanisme relève du dépaysement puisque l'auteur choisit un décor inconnu du spectateur pour y placer une action peu originale. La différence, c'est que Vian n'hésite pas à choisir des décors vraiment exotiques : ainsi ce sketch de *Ça vient, ça vient*, qui a lieu au fond du détroit de Gibraltar, et qui présente une querelle entre deux chauffeurs de bathyscaphes. Si, en général, l'auteur prend plus de liberté dans ses sketches pour situer l'action dans des lieux et des époques différentes, cela affecte moins les personnages qui conservent des traits réalistes, quoique caricaturés à l'extrême. La stratégie est simplifiée, elle ne sert qu'à faire un clin d'œil au spectateur, à lui montrer qu'au fond, la

⁴³ Christelle Gonzalo, « Note technique », *Boris Vian, Œuvres complètes*, tome 9, *op. cit.*, p. 395.

scène a beau être n'importe où, il est encore question du « ici-maintenant », ce qui est finalement moins pataphysique et qui sert sans doute à maintenir le contact avec lui.

Si les personnages de Vian ne sont pas des intellectuels, ils n'en conservent pas moins une singulière capacité de raisonner. Mais ils ne raisonnent pas selon une logique aristotélicienne; au contraire, leur logique est celle du fou, de l'extra-terrestre. Lorsqu'ils réfléchissent, particulièrement dans *L'Équarrissage* et *Les Bâtisseurs*, les personnages de Vian aboutissent souvent à des raisonnements qui nous paraissent très loufoques, mais qui sont complètement endossés par leurs pairs, de sorte que la logique même de l'univers dans lequel ils se trouvent en est changée. Prenons comme exemple cette occasion où, dans *L'Équarrissage*, un soldat américain vient de rendre visite à l'équarrisseur. Constatant qu'il parlait français, l'équarrisseur choisit de le descendre d'un coup d'arbalète. Il tire et le spectateur entend un bruit de verre brisé.

André : C'est son casque ou les cloches à melon?

Père : C'est son casque.

Voisin : Oui, c'est bien ce bruit-là que ça fait, la camelote américaine.

Père : Mais alors... Ce ne serait pas un espion...

André : Peut-être pas...

Père : Alors heureusement que c'étaient les cloches à melon.

(EPT, p. 88)

De telles pirouettes logiques, symptomatiques d'une écriture qui n'a que faire de la vraisemblance, obligent constamment le spectateur à se réajuster. Inoffensifs dans *L'Équarrissage*, ces étranges raisonnements conduisent pourtant le protagoniste des *Bâtisseurs*, lors de l'acte III, à une conclusion qu'il ne souhaite pas du tout envisager, et qui entraîne finalement sa chute.

Le sentiment de la solitude chez l'individu adulte peut-il se développer autrement qu'au contact de ses semblables? Non. S'il en est ainsi, ce sentiment de solitude que j'ai toujours éprouvé, je le tenais – peut-être – entouré. Je hasarde tout ceci pour faciliter le travail de raisonnement auquel je me livre en ce moment. Si je me sentais seul, c'est que je n'étais pas seul. Il s'ensuit que si je continue à me sentir seul... (//

s'interrompt, va à la porte, essaie de tourner le bouton et la martèle dans un accès de rage désespérée) Ce n'est pas vrai... Je suis seul...
(BE, p. 1093)

Le monde de l'*Équarrissage*, avec son étrange logique, fait donc écho à celui des *Bâtisseurs* où pourtant les personnages sont victimes d'un ordre qui leur échappe. Ces deux univers sont d'ailleurs reliés par un surprenant pont intertextuel que l'auteur trace lui-même au début des *Bâtisseurs* lorsqu'il suggère que le père n'est nul autre que l'équarrisseur de la première pièce :

Mère : Tu ne te rappelles pas que tu étais équarrisseur en Normandie? Jadis?
Auparavant?
Père : Non... ça m'a échappé.
Mère : À Arromanches...
(BE, p. 1023)

Cet étrange lien entre les textes n'est cependant pas expliqué, et comme les autres personnages ne sont pas du tout les mêmes d'une pièce à l'autre, il est difficile d'élaborer ici une véritable correspondance entre les mondes respectifs de chaque pièce. Il reste qu'on peut voir dans ce goût pour les raisonnements douteux la marque du 'pataphysicien, qui se réjouit de voir l'esprit fonctionner de travers.

Il est un autre jeu de référents que Vian utilise, cette fois dans *Le Gôûter*, et qui fonctionne de manière analogue à celui d'*Un Radical*, sauf qu'il opère au niveau du personnage plutôt qu'à celui de l'environnement. C'est encore une fois dans un but parodique que l'auteur insuffle à ses généraux la personnalité et le comportement d'enfants; ces hommes en uniforme deviennent des sortes de boy Scouts, incapables de prendre une décision, immatures et espiègles, dont le jeu consiste à faire la guerre. L'idée de fusionner l'enfance et l'uniforme sous-entend que les généraux et les militaires sont de grands inconscients, mais qu'ils ne sont pas les ultimes responsables des conflits armés. Cette responsabilité échoit au personnage de Plantin, le véreux politicien, qui commande la guerre

et ordonne aux généraux de la faire. La juvénilité est souvent représentée comme quelque chose de négatif dans le théâtre de Vian, et la cruauté naturelle associée à l'enfance renvoie, semble-t-il, aux textes fondateurs de la 'pataphysique, c'est-à-dire à l'œuvre de Jarry, et particulièrement à son Ubu.

C'est en fait peut-être ce qu'il y a de plus 'pataphysique dans le théâtre vianesque : cette filiation évidente entre la folle cruauté, la méchanceté bon enfant des personnages de Jarry et l'inconscience destructrice de ceux de Vian. Cet esprit adolescent de contestation gratuite qu'on retrouve chez Ubu, ce plaisir juvénile de détruire sans raison, de décerveler, de dire des gros mots, c'est un peu ça aussi qui constitue la 'pataphysique, et c'est un aspect très présent dans le théâtre de Vian. Lorsque, par exemple, les membres de la famille de l'équarrisseur commencent à se battre, ils roulent par terre comme des chiots et finissent dans la fosse à équarrir. Lorsque Antoine se présente chez Claude, dans *Tête de Méduse*, il se met à tout casser, comme un gamin contrarié. De même, dans *Un Radical*, les personnages s'assomment sans façon, pour prouver leur force. Et c'est sans parler de James Monroe, l'affreux personnage de *Série blême* qui reprend goût à la vie après avoir systématiquement assassiné les rescapés d'un écrasement d'avion. Ce côté à la fois irascible et gamin, cette cruauté sans motif témoigne de la filiation ubuesque de l'œuvre. Quant à la façon très adolescente de disposer de l'ordre du monde, de désavouer l'État d'après-guerre plutôt que de s'engager à la manière des sartriens, de se désolidariser complètement pour mieux revendiquer un ordre anarchique qui ne répond à aucune loi, elle correspond un peu à l'esprit du Collège de 'Pataphysique où la science de chacun vaut bien celle des autres. Refus des lois de réalisme, de scientificité, refus de la logique et de la raison : tout cela fait également partie du mouvement 'pataphysique. On ne saurait s'appuyer sur un examen serré de tous les écrits des 'pataphysiciens pour s'assurer d'une « vérité » inhérente au mouvement, vérité qui

en nierait l'existence même, mais il semble toutefois possible « d'affirmer » que l'adhésion au mouvement 'pataphysique corresponde à une forme de désaveu du monde moderne et de ses ordres : au monde « sérieux », on préfère le jeu, le simulacre. Chez Vian, le discours 'pataphysique correspond peut-être, finalement, à un refus d'adopter un discours adulte.

2.2 L'inventivité farfelue de l'amateur de science-fiction

Vian s'intéresse tôt à la science-fiction, et cet intérêt va se transformer en mission, celle de faire découvrir aux Français ce qu'il considère être un nouveau genre littéraire⁴⁴. Vian a lui-même découvert la SF à travers ses lectures mais aussi dans les romans anglais et américains qu'il traduit afin de pouvoir s'alimenter, et le genre lui a de toute évidence fait grande impression, puisque l'auteur entreprend d'écrire des textes de science-fiction. S'il rédige de nombreuses idées de scénarios, au théâtre il semble plus réticent à s'aventurer dans l'espace, de projeter l'action dans le futur. Mis à part le synopsis d'une comédie musicale de science-fiction, *Cinq bals*, c'est véritablement au cabaret que Vian va se risquer à proposer au spectateur un saut dans le temps et l'espace. Ainsi, en 1951, il rédige *Ça vient, ça vient*, sa première revue de sketches qui commence sur Saturne, fait un détour par l'Everest pour se terminer sur Mars. Si l'auteur donne là libre cours à son imagination et à son inventivité, en proposant par exemple l'utilisation d'un « groupe frigorifique » pour allonger l'Everest, on remarque cependant qu'il n'utilise pas tout à fait l'esthétique de la science-fiction de la même manière que les grands auteurs du genre comme Isaac Asimov. Pour Vian, la science-fiction est avant tout un moyen de changer de décor, et comme il vise dans ses sketches à produire un effet comique, il calque le plus possible l'action et les personnages sur la réalité,

⁴⁴ Il signe en 1951 dans le no 72 de la revue *Les Temps modernes* un article intitulé « Un nouveau genre littéraire : la "science-fiction" ».

de façon à ce que le futur proposé au spectateur ressemble singulièrement au présent. Le sketch d'introduction de *Ça vient, ça vient* par exemple se tient dans la salle de rédaction du *Saturnien libéré*, où s'affaire un « robot tapeur à la machine ». Pourtant, la conversation entre le rédacteur en chef et ses journalistes est tout à fait banale, et mis à part quelques jeux de mots et allusions⁴⁵, elle pourrait très bien avoir lieu à n'importe quel moment. En fait, pour Vian, la science-fiction est le moyen de montrer que les hommes se conduisent toujours de la même façon, qu'au fond rien ne change. Ce n'est donc pas une science-fiction tout à fait orthodoxe, aux prémisses alarmistes et aux annonces cataclysmiques. La fatalité apocalyptique, Vian la réserve pour ses pièces antimilitaristes, alors qu'il fait davantage appel à la science-fiction comme prétexte à des remarques amusantes sur le présent. Le saut dans le temps qu'il propose est d'ailleurs plus modeste que ceux auxquels la science-fiction nous a habitué : dans son prologue, l'auteur situe l'action en 1981. La couverture du *Saturnien libéré* qu'il dessine est à cet égard très éloquente, puisque parmi les gros titres, on peut lire : « Le rideau de fer rouillé » et « Le martien Patozek court le 200 000m haies en 20'45 »⁴⁶. Autrement dit, plutôt que de proposer une interprétation de « l'évolution logique » du monde vers un ordre soit aseptisé et déshumanisé, soit apocalyptique comme le fait normalement la science-fiction, Vian s'amuse à projeter le monde tel qu'il le voit dans le futur et sur d'autres planètes afin de mieux en rire.

⁴⁵ Par exemple, cet extrait : « Journaliste : Mais c'est de la pénicilline bleue, chef... Rédacteur : Bleue ou pas bleue, je m'en tape... Il y a longtemps que personne n'a plus le cancer, voyons mon ami ». Ou, plus loin : « Rédacteur : (*prend un autre papier*) De son petit pied-à-Mars, le président Auriol annonce qu'il ne se représentera décidément pas aux élections de 1981 ». Lorsque Vian écrit sa revue en 1951, Vincent Auriol a déjà 67 ans et complète la quatrième année de son septennat comme président de la République : l'auteur s'amuse donc à doter le président d'une longévité peu commune. Boris Vian, *Œuvres complètes*, tome 10, *op. cit.*, p. 545-546.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 547. Le « martien Patozek » fait allusion au coureur de fond tchécoslovaque Emil Zatopek, champion olympique en 1952.

L'expérience de *Ça vient, ça vient* aura été peu concluante puisque cette revue n'a jamais été montée. Vian n'abandonne cependant pas l'idée de faire une revue de science-fiction, et revient à la charge après le fulgurant succès de *Cinémassacre* et celui plus modeste de *Fluctuat Nec Mergitur*. En 1955, il reprend donc à peu près le modèle de *Ça vient, ça vient* puisqu'il part de grands titres de journaux pour remonter dans le temps. Cette fois la structure est plus solide et l'action suit une sorte de compte à rebours de 2024 jusqu'à 1955, année de la création. Comme l'écrit Marc Lapprand dans sa notice, « ces pièces brèves mêlent science-fiction humoristique et satire désopilante »⁴⁷, de sorte que le spectacle, loin de proposer une « vision d'avenir », s'applique à faire rire à partir du présent. Malgré l'insuccès de *Dernière Heure*, Vian tente sa chance une troisième fois en recyclant toujours le modèle de *Ça vient, ça vient* pour rédiger *Ça, c'est un monde*. Dans une tentative désespérée de commercialisation, le spectacle est sous-titré « revue nue de science-fiction » et propose des acteurs dévêtus, mais ce sera peine perdue. Cette fois, afin de faire voyager son public, Vian conçoit une machine, le chronobus, « avatar de la célèbre machine de Wells »⁴⁸ comme le remarque Lapprand, et qui témoigne de la passion de l'ingénieur pour les inventions farfelues. La science-fiction fait d'ailleurs brièvement incursion dans le théâtre de Vian par l'entremise d'une invention, celle du pasteur démontable. Dans *L'Équarrissage*, l'auteur met en scène un pasteur que Jacques a ramassé en pièces détachées sur les plages de Normandie, dans de grosses caisses. Ce bon pasteur, une fois assemblé, adopte les traits des autres ecclésiastiques du théâtre de Vian, et s'empresse de se faire servir du vin. La science-fiction chez Vian n'a rien de cette science-fiction moralisatrice et morose

⁴⁷ *Ibid.*, p. 749.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 803.

qui se prend très au sérieux; au contraire, elle sert de prétexte à quelques blagues, au plaisir de l'invention et elle est une soupape pour l'imaginaire débridé de l'auteur.

De fait, on peut se demander si la science-fiction de Vian est réellement de la science-fiction, si ses sketches d'anticipation peuvent être classés parmi les œuvres de ce genre que l'auteur admirait tant. Il semble, en regard de ce qui vient d'être dit, que ce ne puisse pas être le cas. D'abord, parce que la science-fiction est un genre codé et rigide, qui repose sur certaines prémisses de base, pour ne pas dire certains clichés que Vian contourne habilement, par exemple cette idée que la société du futur sera inhibée et aseptisée. Ensuite, parce que Vian persiste à vouloir faire des blagues à l'intérieur d'un genre qui ne supporte pas très bien le comique. Comment, en effet, prendre au sérieux une vision d'avenir qui se permet de nombreuses plaisanteries et qui au bout du compte ne propose aucun changement entre la société actuelle et la société future? À quoi sert le recours à la science-fiction si ce n'est justement pour avertir, pour condamner une certaine manière d'être en regard de conséquences hypothétiques? Ce qui plaît à Vian dans la science-fiction, c'est son côté formel, artificiel, c'est la possibilité d'inventer des objets loufoques, d'investir des lieux inusités, c'est de se projeter finalement dans un cadre différent. Il semble donc que, malgré son affinité pour le genre, Vian ne fasse pas réellement de la science-fiction, et qu'il en récupère seulement des éléments de surface pour se divertir et amuser son public. Mais comment se fait-il qu'il n'y ait pas plus d'éléments de science-fiction dans le théâtre de Vian? En regard du peu de succès rencontré par les revues d'anticipation, la question ne semble pas vraiment se poser. Il faut aussi remarquer que ces revues de science-fiction arrivent au milieu des années 50, alors que Vian a déjà écrit une partie de son théâtre : il est possible que son intérêt pour la science-fiction se manifeste tout simplement trop tard pour qu'il en fasse une pièce.

2.3 Appartenance au théâtre de l’Absurde?

La question de l’appartenance de Vian au mouvement de l’Absurde a déjà brièvement été abordée, mais il semble important d’examiner dans le détail ce qui pourrait faire en sorte que ce théâtre soit considéré comme absurde ou non. Et d’abord, il faut voir de quoi l’on parle lorsqu’on utilise le terme d’absurde. C’est Martin Esslin qui, le premier, propose cette appellation pour désigner un théâtre nouveau apparu à Paris dans les années 50 et dont les auteurs phares sont, Beckett, Ionesco et Adamov⁴⁹. À ceux-ci, Esslin associe déjà quelques « contemporains et prosélytes », au nombre desquels figure Vian. L’ouvrage d’Esslin paraît pour la première fois en 1961, et rappelons qu’à cette époque, Vian vient à peine de mourir, et que l’on redécouvre avec étonnement ses pièces *Les Bâtisseurs* et *Le Goûter*. On peut donc se demander si l’inclusion de Vian dans ce volume n’est pas qu’une affaire de circonstances. Pourtant, Esslin n’est pas le seul à associer Vian à l’Absurde, et dans son ouvrage récent intitulé *Les Théâtres de l’absurde*⁵⁰, Michel Pruner le classe parmi les Tardieu, Pinget et autre Pinter qu’on associe plus ou moins avec la nouvelle vague d’écriture des années 50. Ce livre propose d’ailleurs quelques regroupements thématiques et formels qui donnent un portrait d’ensemble des théâtres de l’Absurde, d’où il appert que Vian est finalement plus près de ses contemporains qu’on aurait pu le croire.

Michel Pruner isole, sous le titre « Une thématique existentielle », plusieurs aspects des pièces absurdes auxquels correspondent parfois les textes de Vian. La présence d’une menace diffuse, par exemple, est au cœur du récit des *Bâtisseurs* alors que l’omniprésence de la mort et le recours à la parodie constituent les bases des pièces antimilitaristes. De plus,

⁴⁹ M. Esslin, *op. cit.*

⁵⁰ M. Pruner, *op. cit.*

l'affranchissement des principes d'identité et de causalité que note Pruner⁵¹ s'applique assez bien au théâtre de Vian. Pourtant, on doit bien reconnaître qu'au niveau de la structure des pièces, la part d'innovation se concentre surtout dans *Les Bâtisseurs*, alors que ce renouvellement des formes est une des caractéristiques essentielles du théâtre de l'Absurde.

Si les rapports à l'espace-temps, si particuliers dans le théâtre de l'absurde, sont loin d'être aussi travaillés dans la dramaturgie vianesque, celle-ci recourt tout de même à des débordements de sens, à des actions qui sont tout à fait du registre de l'Absurde. Déjà dans *L'Équarrissage*, Vian ponctue sa pièces de bizarreries qui surprennent : il y a, par exemple, ce parachutiste japonais qui arrive par le toit et prononce quelques syllabes avant de se faire hara-kiri (EPT, p. 132), ou encore cette occasion où la mère annonce qu'elle vient de repasser ses vaches au fer, et qu'elles « tiennent bien moins de place, une fois repassées » (EPT, p. 107). Lorsque Heinz doit aller au front, il demande une note de l'équarrisseur pour l'excuser auprès de son général. Un soldat américain, venu se désaltérer, se précipite quant à lui pour retourner au combat en entendant un coup de sifflet, puisque, comme il le dit, « ils viennent de siffler la mi-temps » (EPT, p. 86). Autant de petits événements qui agissent comme disjoncteurs entre l'univers de référence et le monde fictif, et qui nourrissent la perception que ce monde n'obéit à aucunes lois, qu'il est donc en quelque sorte *absurde*.

Si, dans les autres pièces, les écarts que se permet l'auteur par rapport à l'univers de référence sont moins grands, ils ressortissent cependant à la même logique absurde. Le plus bel exemple est sans doute la corne qui pousse au front de Dupont, dans *Tête de méduse*, après que ce dernier ait subi de trop nombreuses opérations de chirurgie plastique. Cette corne, qui renvoie non seulement à la figure du cocu mais qui annonce aussi le *Rhinocéros* de Ionesco écrit en 1959 (soit huit ans plus tard) constitue l'intrusion de l'absurde dans un

⁵¹ *Ibid.*, p. 88.

univers petit-bourgeois de couples en rupture, elle vient transformer complètement le ton de la pièce, qui jusque-là était celui de la comédie de boulevard. L'auteur introduit également un cheval parlant et agrégé de philosophie dans *Le Chasseur français* afin justement de faire éclater son récit, jusque-là plutôt convenu. L'esprit de l'absurde est présent mais en marge, dans les franges de ce théâtre encore prisonnier de formes conventionnelles.

Au cabaret, l'absence même de formes permet à une certaine folie absurde d'éclater. Ainsi, dans *Cinémassacre*, l'histoire perpétuellement recommencée a quelque chose de l'intrigue circulaire absurde de *La Cantatrice chauve* par exemple, alors que dans *Fluctuat*, la révision continuelle d'un même récit fait basculer l'action dans une sorte de délire historique, où périodes et lieux se confondent et se brouillent. La structure lâche, en sketches, permet à l'écriture de Vian de s'émanciper des récits structurés. Et pourtant, même au cabaret, ce n'est pas tout à fait du théâtre absurde que nous propose Vian, puisqu'il continue à s'appuyer en grande partie sur des clichés et des stéréotypes qui plongent le spectateur dans un univers de référents codés et connus, donc qui empêchent le sentiment d'étrangeté créé dans le théâtre de l'absurde. De plus, on constate bien, autant au théâtre qu'au cabaret, la prédilection de l'auteur pour les récits fermés, qui se terminent de manière définitive lorsque le rideau tombe. La fatalité⁵² qui hante le théâtre de Vian, de *L'Équarrissage* aux *Bâtisseurs* en passant par *Le Gôûter*, ressemble moins à un dénouement absurde que classique, où les dieux imposent leurs lois. Les univers scéniques de Vian ne sont pas absurdes puisqu'ils possèdent des règles reconnaissables, puisque l'espace y est souvent calqué sur le réel, puisque le temps enfin s'y déroule de manière chronologique. Finalement, et en exceptant *Les Bâtisseurs d'empire*, on ne peut pas affirmer que Vian ait écrit du théâtre

⁵² Jacques Bens remarque d'ailleurs à ce propos que « la plupart des œuvres de Boris Vian sont placées sous le signe de la fatalité ». J. Bens, *op. cit.*, p. 159.

de l’Absurde, mais on doit pourtant reconnaître qu’il manipule habilement les raisonnements absurdes pour produire des effets comiques, pour créer des ruptures avec son univers de référence, et qu’il ne craint pas de quitter le réel pour mieux y revenir ensuite.

C. La construction du théâtre vianesque

1. Structure des pièces et des spectacles

1.1 Les exigences du lieu

On répète souvent qu'un dramaturge écrit avant tout pour être joué : or, s'il est un auteur qui souhaitait être joué, c'est bien Boris Vian⁵³. À Paris, dans les années 50, les salles de théâtre offrent une programmation souvent circonscrite à une sorte de théâtre : les théâtres de la rive gauche, par exemple, proposent du théâtre d'avant-garde alors qu'à la Comédie-Française on joue les classiques et qu'à l'Opéra-Comique on monte des opérettes. Lorsque Vian rédige ses textes de théâtre ou de cabaret, il le fait donc aussi en fonction d'un lieu. Outre la différence évidente entre les moyens techniques dont disposent les salles de théâtre – coulisses, éclairages, cintres – et ceux plus rudimentaires du cabaret, ces lieux se distinguent également dans le rapport qu'ils entretiennent avec le public. Alors que le spectateur de théâtre paie pour assister à une représentation, celui du cabaret songe d'abord à se divertir. La proximité de la scène assure souvent à l'artiste de cabaret une complicité avec le spectateur; en revanche, la distance au théâtre entre la scène et la salle permet d'instaurer et de maintenir l'illusion d'un monde fictif qui ne se rompt qu'à la tombée du rideau. Cette différence fondamentale du rapport au public se répercute dans la structure des textes que Vian destine tantôt au théâtre, tantôt au cabaret. Si l'auteur maîtrise l'art d'écrire des sketches drôles et dynamiques qui se succèdent à un rythme accéléré, il s'appuie sur des formes codées pour écrire son théâtre.

⁵³ Dans sa biographie, Philippe Boggio fait état de l'importance qu'attachait Vian à la production de *L'Équarrissage*, sa première pièce, et à l'effondrement qu'a provoqué chez l'homme l'insuccès de la pièce. P. Boggio, *op. cit.*, pp. 277-278.

1.2 Le genre des pièces

1.2.1 Pastiches et parodies de genres connus

Pour un auteur provocant et anarchique, Vian semble peu enclin à se défaire des formes établies : au contraire, il ressasse des structures connues pour aller directement à l'histoire, quitte à parodier par la bande son modèle. Les pièces de Vian sont le plus souvent associables au théâtre de boulevard ainsi qu'au vaudeville. Théâtre comique donc, mais surtout théâtre bourgeois qui sert ici de canevas. Le genre de *L'Équarrissage* fait peu de doute puisque l'auteur qualifie lui-même son texte de « vaudeville anarchique ». Vian a effectivement conservé les nombreuses entrées et sorties, les quiproquos et le ton bon enfant du vaudeville. Mais ce qu'il vient surtout puiser dans ce genre déjà passablement essoufflé à l'époque, c'est la nature mécanique du récit qui se déploie souvent à partir d'un mal-entendu ou d'un non-événement, et qui tourne à vide de manière complètement détachée de tout contexte. En situant son vaudeville en plein débarquement de Normandie, Vian place au premier plan la petite histoire insignifiante d'une noce chez un paysan, et nie du même coup l'importance et la signification du débarquement, et par extension de la guerre toute entière. L'emprunt du genre n'a donc ici rien d'innocent.

Vian écrit, avec *Tête de méduse*, une comédie de boulevard en bonne et due forme. Issu du vaudeville, ce genre théâtral met en scène les conflits sentimentaux et les préoccupations quotidiennes des personnages. Selon la formule de Michel Corvin, « le particulier seul mobilise le Boulevard mais le particulier à l'usage du plus grand nombre »⁵⁴. Triangle amoureux, personnages bourgeois, décor d'intérieur : dans *Tête de méduse* tous les

⁵⁴ M. Corvin, *op. cit.*, p. 119.

ingrédients sont réunis⁵⁵. Vian trouve pourtant le moyen de subvertir, à l'intérieur du genre, certaines de ses composantes. L'amant, par exemple, change de figure tous les six mois grâce à la chirurgie plastique (ce qui devait s'apparenter à de la science-fiction en 1951 mais qui prend malheureusement de nos jours un tout autre sens). Quant au mari, il est cocu volontaire, et oblige sa femme à le tromper.

C'est à un jeu semblable sur la forme que se prête encore Vian lorsqu'il écrit *Série blême*, mais cette fois en parodiant la tragédie néo-classique. Il écrit ainsi une intrigue policière en alexandrins divisée en trois actes dans laquelle les personnages s'expriment en argot. Cette comédie noire ahurissante qui se termine en bain de sang illustre avec quel talent Vian manipule les formes. Il faut cependant remarquer que l'idée de parodier les classiques n'est pas novatrice en soi et qu'elle tient un peu du jeu de collégien. Parmi les classiques parodiés, *Le Cid* occupe une place privilégiée : dès 1664, l'œuvre est l'objet d'une réécriture signée Racine, Boileau et Furetière, intitulée *Le Chapelain décoiffé*⁵⁶. En 1909, Georges Fourest fait paraître *La Nègresse blonde*, recueil de vers parodiques qui écorchent également la pièce de Corneille alors que, plus près de nous, Réjean Ducharme écrit en 1968 *Le Cid maghané*. La parodie du genre classique n'a donc rien de nouveau, et si Vian ne pastiche pas une œuvre en particulier dans *Série blême*, il travaille à partir du même principe de travestissement d'une forme noble.

Des autres textes, remarquons encore *Le Chasseur français*, une comédie musicale typique si ce n'est qu'elle met en scène des agrégés de philosophie et un cheval qui parle. Celle-ci présente une intrigue amoureuse convenue dans laquelle de jeunes amants se querellent pour mieux se réconcilier, et qui sert de prétexte à plusieurs sous-intrigues,

⁵⁵ Un résumé de l'intrigue entortillée de cette pièce est disponible dans l'annexe 2.

⁵⁶ On peut lire un extrait de ce pastiche sur le site <http://style.modedemploi.free.fr/index.html>.

notamment celle qui occupe tout le premier acte et dont la facture correspond à celle du roman policier. Le fragile fil conducteur qui rassemble les personnages du *Chasseur* est souvent rompu par les digressions des personnages qui parlent tantôt d'argot, tantôt de romans policiers ou de cinéma. L'autre comédie musicale de Vian, *Giuliano*, est beaucoup plus brève que *Le Chasseur* et son action n'a par conséquent pas le temps de s'étioler. Dans cette dernière pièce, la venue des touristes sert d'élément déclencheur à la masquerade qu'organisent les habitants de l'auberge : la structure repose donc sur l'ajout de personnages, qui servent à relancer l'action.

De toutes les pièces de Vian, c'est encore *Les Bâtisseurs* qui se démarque : peut-on dire que Vian pastiche l'idée de Ionesco d'une intrigue circulaire « absurde » lorsqu'il écrit cette pièce, ou doit-on plutôt y voir le germe d'une nouvelle préoccupation de l'auteur pour la structure dramatique ? Ce n'est pas une pièce qui tourne véritablement en rond, malgré le fait que les mêmes gestes et les mêmes paroles y sont répétés par les personnages de manière inconsciente. Si certains épisodes sont d'une drôlerie indéniable, la sourde menace qui guette constamment les protagonistes produit un climat d'incertitude propre au drame. La rupture entre *Les Bâtisseurs* et les autres pièces apparaît beaucoup moins radicale lorsqu'on considère les éléments récurrents de la dramaturgie vianesque : mise en scène de la cellule familiale, disparition systématique et progressive des personnages, jeux de langue. Il est tout aussi plausible que *Les Bâtisseurs* constitue l'évolution « logique » du théâtre de Vian plutôt qu'une tentative de pasticher les formes de l'Absurde.

1.2.2 Découpage du texte et distribution des répliques

Le choix du genre affecte nécessairement la forme complète des textes de Vian, à partir du découpage jusque dans la répartition des répliques⁵⁷. L'auteur est étonnamment respectueux des conventions théâtrales, particulièrement dans le découpage très orthodoxe de ses pièces : celles-ci sont organisées en un ou trois actes, et chaque acte correspond à un changement de lieu et de temps. L'acte est subdivisé en scènes selon les entrées et les sorties des personnages. Ce découpage classique est beaucoup plus rigide que celui du théâtre de cabaret, où les textes sont tantôt divisés comme des petites pièces, tantôt séparés en sketches. Le tableau suivant donne un aperçu des différents découpages qu'on retrouve dans les pièces.

Titre	Acte(s)	Scènes	Tableaux	Sketchs	Prologue
<i>L'Équarrissage pour tous</i>	1	57	-	-	-
<i>Le Dernier des métiers</i>	1	4	-	-	-
<i>Un Radical barbu</i>	1	7	-	-	-
<i>Le Goûter des généraux</i>	3	29	2	-	-
<i>Tête de méduse</i>	1	12	-	-	-
<i>Série blême</i>	3	11	-	-	-
<i>Le Chasseur français</i>	3	43	-	-	-
<i>Chambre de Célibataire</i>	1	2	-	-	-
<i>Les Bâtisseurs d'empire</i>	3	-	-	-	-
<i>Adam, Ève et le 3^e sexe</i>	1	10	-	-	1
<i>Giuliano</i>	1	4	-	-	-
<i>Cinémassacre</i>	-	-	-	9	1
<i>Fluctuat Nec Mergitur</i>	-	-	-	9	1
<i>Dernière Heure</i>	-	-	-	10	1
<i>Ça vient, ça vient</i>	-	-	6	3	1
<i>Les Yeux croisés</i>	-	-	-	-	-
<i>Les Voitures</i>	-	-	-	-	-

On remarque immédiatement l'absence de scènes dans *Les Bâtisseurs* : la division de la pièce correspond moins aux entrées et sorties de personnages qu'à l'évolution de l'espace,

⁵⁷ Pour une schématisation du découpage des pièces, se reporter aux tableaux de présences scéniques, à l'Annexe 2.

puisque chaque acte renvoie au déplacement des protagonistes vers un étage supérieur. Cette modification est moins anodine qu'il n'y paraît : puisque les scènes marquent les entrées et les sorties, on pourrait faire valoir que, dans *Les Bâtisseurs*, Vian ne fait plus progresser son récit par le va-et-vient des personnages mais bien par le changement de lieu, donc que l'élément moteur du récit réside dans le décor. On peut noter enfin qu'il n'y a dans cette liste que quatre pièces qui comptent plus d'un acte : Vian semble plus porté vers les genres brefs, qui contiennent une action simple.

Comme Vian fait surtout de la comédie inspirée du vaudeville, les répliques sont généralement courtes, rapides, et s'enchaînent de manière fulgurante. Les tirades sont rares dans ce théâtre où le degré zéro de psychologie des personnages élimine la nécessité de longues explications. Il faut ici remarquer que *Tête de méduse* contient plus de répliques longues, puisqu'un nombre important d'informations doit être communiqué au spectateur avant que celui-ci ne comprenne les liens qui unissent les personnages. C'est d'ailleurs cette nécessité qui justifie par exemple la tirade d'Antoine à la scène 3 (TM, p. 637) et le long monologue de Claude à la fin de la première scène (TM, pp. 627-630), où celui-ci se compare à Casanova alors qu'il se prépare mentalement à séduire Lucie. Le recours au monologue, jusqu'alors absent des autres textes théâtraux, n'apparaît subséquentement que dans *Les Bâtisseurs*. Puisque, dans *L'Équarrissage*, *Le Dernier*, *Un Radical*, et *Le Goûter*, le spectateur entre dans l'histoire dès le début de la fable ou presque, le contenu informatif des répliques est beaucoup moins élevé, et l'auteur peut se permettre d'écrire un dialogue en interjections lapidaires. Le polylogue domine nettement dans toutes les pièces sauf dans *Tête de méduse* où la configuration scénique binaire donne surtout lieu à des dialogues ainsi qu'à des monologues et quelques brefs polylogues. En général, Vian aime peupler la scène et faire participer tous les personnages, ce qui donne parfois une mêlée où se perdent certaines

voix. Dans *Les Bâtisseurs*, le nombre très réduit de personnages donne lieu à des polylogues et des dialogues beaucoup plus cohérents. Cette pièce se termine d'ailleurs par un long monologue final, qui clôt incidemment la production dramatique de l'auteur. La solitude a fini par rattraper le personnage vianesque qui, jusque-là, semblait la fuir.

1.2.3 Le cabaret et la forme de la revue

C'est le sketch qui constitue l'élément de base du théâtre de cabaret. Celui-ci présente brièvement une situation initiale, expédiée en quelques phrases, qui donne lieu à un retournement ou qui conduit à un tour surprenant ou amusant; ce qu'on appelle le *punch* ou le clou, et qui clôt le numéro. Les spectacles qui ont été joués au cabaret du vivant de Vian sont construits sous forme de revues. « Genre composite qui mêle dialogues et chansons, gaillardises et satire politique »⁵⁸ ainsi que la décrit Michel Corvin, la revue présente une suite de courts numéros indépendants qui s'emboîtent dans un cadre narratif que fournit le prologue. Ce prologue installe la situation initiale à partir de laquelle se déploient les sketches subséquents : dans *Cinémassacre*, c'est un scénariste qui explique à un producteur de cinéma son idée de scénario, idée qui se matérialise par la suite sur scène; dans *Dernière Heure*, ce sont des paléontologues qui, en 2024, découvrent de vieux journaux dont les manchettes constituent les récits des numéros suivants. Il y a donc, dans les revues de Vian, une forme de « méta-récit », proposée par le prologue, et qui permet d'englober toutes les petites histoires hétérogènes des sketches en un tout cohérent. Ainsi, la découverte de « vieux » journaux dans *Dernière Heure* permet de combiner un sketch sur la conquête de l'Everest à une histoire de jalousie entre un homme et le robot ménager de sa femme. Remarquons cependant que les revues qui ont connu le plus de succès, soit *Cinémassacre* et *Fluctuat Nec*

⁵⁸ M. Corvin, « Revue », *op. cit.*, p. 711.

Mergitur, fonctionnent toutes deux à partir d'une variation sur un même thème : dans *Fluctuat*, c'est la fondation de Paris qui est revue et corrigée selon la nationalité du narrateur, alors que dans *Cinémassacre*, c'est une scène de rencontre entre un homme et une femme dans un bar qui est constamment reprise. Par contraste, la revue *Dernière Heure*, dont les sketches ne sont reliés par aucun lien thématique, a été un échec, ce qui signale peut-être que le seul recours à un « méta-récit » n'est pas suffisant pour créer un spectacle intéressant.

1.3 Le lieu et le temps de l'action

1.3.1 L'espace domestique et l'espace de coulisses

Les pièces de Vian se déroulent presque exclusivement à l'intérieur, plus précisément dans des lieux domestiques. Alors que, dans ses romans, l'auteur déplace ses personnages dans des décors variés, les amenant du désert (dans *L'Automne à Pékin*) jusque sur la mer (dans *L'Arrache-cœur*), dans son théâtre, il les confine au salon ou à l'anti-chambre. Dans *L'Équarrissage*, le lieu est en quelque sorte le « palais à volonté » classique à l'échelle paysanne : à la fois l'atelier d'équarrissage, la salle à manger et le salon où l'on reçoit les invités. *Le Goûter des généraux* a lieu d'abord dans le salon d'Audubon, puis dans celui de Plantin avant de finir dans le bunker souterrain où logent les généraux durant la guerre. La pièce *Tête de méduse* se passe exclusivement dans le studio de Claude Vilebrequin, et *Les Bâtisseurs d'empire* restent confinés à la pièce centrale d'un logis, où les mène l'escalier d'en bas. Les pièces *Le Dernier des métiers* et *Un Radical barbu* ont pour espace une sorte d'anti-chambre, un endroit où le public n'a normalement pas droit d'accès : la première se déroule dans une sacristie, alors que la seconde se passe dans la salle d'entraînement contiguë à l'arène de boxe qui fait office de Chambre des députés. Ces lieux permettent d'exposer la face cachée du personnage tout en le privant du capital symbolique dont il serait

normalement investi dans l'espace public. Que ce soit le curé en caleçon à pois dans *Le Dernier des métiers*, les généraux qui se disputent comme des enfants dans *Le Goûter* ou les politiciens qui s'assomment dans *Un Radical*, les hommes de pouvoir sont systématiquement retranchés de leur sphère d'influence et « relogés » dans un espace domestique, comme si Vian sentait le besoin de les isoler pour mieux les ridiculiser.

L'exception à la règle de l'espace fermé et domestique, c'est la comédie musicale *Le chasseur français*, qui débute dans un parc pour se transporter ensuite dans le salon d'Angéline et terminer dans les coulisses d'une station de télévision. Si les deux derniers actes se déroulent dans des lieux privés, certains personnages ont cependant la possibilité de voyager d'un espace public vers un espace privé, ce qui n'est pas le cas des généraux par exemples, condamnés à rester entre eux, dans des endroits clos où ils trouveront la mort. Dans *Les Bâtisseurs*, la fuite vers les étages supérieurs débouche finalement sur un cul-de-sac, et les personnages sont prisonniers d'un espace qui rétrécit progressivement.

L'utilisation de l'espace dans les spectacles de cabaret est différente de celle du théâtre. Que ce soit dans les petites pièces comme *Adam, Ève* ou dans les revues, l'action se déplace plus librement entre les lieux publics et privés. L'espace de *Cinémassacre* et de *Giuliano* est savamment choisi pour répondre à l'ambiance de la représentation : la première revue a lieu dans un bar, alors que c'est la salle commune de l'auberge qui sert de décor dans la comédie musicale. En plus d'économiser sur les décors, cette stratégie permet d'inclure les spectateurs dans la toile de fond du spectacle. Les sketches qui composent *Dernière Heure* ont tous des décors très variés : on passe du fond d'une grotte pour aller jusqu'au sommet des Alpes. L'absence de moyens techniques et la brièveté des textes semblent inspirer l'auteur à de plus grandes libertés au niveau de l'espace.

Le choix des lieux domestiques témoigne peut-être, en somme, de la nette préférence de l'auteur pour ce qui relève de la sphère sociale, du monde privé par rapport aux univers public et politique. Malgré ce que pourraient laisser croire les pièces antimilitaristes, Boris Vian n'était pas particulièrement politisé. Philippe Boggio écrit dans sa biographie que « à vingt ans, Boris est dépourvu de toute culture politique »⁵⁹ et poursuit en expliquant qu'il n'était que très peu question de politique chez les Vian. Marc Lapprand souligne quant à lui que « Boris était (...) dans le fond, un bourgeois : il le savait et ne s'en cachait pas »⁶⁰. N'eût été de la guerre, Vian ne se serait peut-être jamais mêlé de politique. L'espace public, le discours collectif, la lutte des classes : ces sujets ne semblent pas réellement préoccuper l'auteur. Celui qui a toujours revendiqué la primauté de l'individu sur le groupe préfère, à la représentation des classes, celle de la cellule familiale, et aux places publiques, l'intimité des salons et des intérieurs bourgeois.

1.3.2 Le temps chronologique des pièces de théâtre

Les pièces de Vian se déroulent presque en « temps réel » sous le regard du spectateur : *L'Équarrissage*, *Tête de Méduse*, *Un Radical*, *Le Dernier des métiers*, *Chambre de célibataire* et *Giuliano* défilent chronologiquement à partir de la première réplique jusqu'à la dernière. Les événements se succèdent ainsi de manière succincte dans une logique de causalité, où chaque scène entraîne la suivante jusqu'à la conclusion. Les pièces en plusieurs actes comme *Le Goûter* et *Le Chasseur*, si elles comptent des ellipses temporelles, proposent toujours des sauts vers l'avant : les événements du récit restent chronologiques.

⁵⁹ Philippe Boggio, *Boris Vian*, Flammarion, Paris, 1993, p. 29.

⁶⁰ Marc Lapprand, *Boris Vian : la vie contre*, op. cit., p. 187.

Si les récits théâtraux de Vian se déroulent selon cet ordre « ordinaire », seule *L'Équarrissage* a lieu à un moment précis dans l'Histoire. Vian fait coïncider l'action de sa pièce avec le débarquement de Normandie : celle-ci se passe donc nécessairement le 6 juin 1944. On comprend que *Le Goûter*, qui présente une troisième guerre mondiale, et qui multiplie les allusions à la seconde, ne peut qu'avoir lieu dans l'après-guerre. Quant aux pièces plus sentimentales, seules les références explicites qu'elles renferment, notamment les nombreuses allusions au cinéma dans *Le Chasseur français*, situent l'action dans un moment précis. En fait, le théâtre de Vian est un théâtre de l'actuel en ce qu'il présente des événements qui se produisent « ici-maintenant » autant pour les personnages que pour les spectateurs. Au lieu de prendre un recul par rapport à ses pièces, de les travailler dans l'optique du souvenir, de les situer dans une durée, d'insérer des *flash-backs*, Vian en déroule l'action d'un seul trait continu.

Les spectacles de cabaret, qui sont moins structurés et réalistes que les pièces, n'ont pas une durée aussi définie. Dans *Fluctuat* par exemple, on commence par la visite touristique de Paris qui a lieu dans le présent pour remonter ensuite le cours de l'Histoire. Le temps de chaque sketch correspond alors à l'espace représenté : des druides gaulois de l'Antiquité, on passe sans sourciller aux colons américains du XIXe siècle, ce qui prête surtout à des jeux anachroniques. Dans d'autres sketches, dont ceux de la série *Dernière heure*, Vian s'amuse à voyager dans le temps : il projette l'action dans un futur relativement peu lointain (2024) qui sert évidemment de prétexte à caricaturer le présent.

1.4 L'action

1.4.1 L'action anémique

Il ne se passe pas grand-chose dans le théâtre de Vian. Symptomatiquement sans doute, les personnages s'ennuient souvent et cherchent le moyen de se divertir. Que ce soit dans *Le Goûter des généraux*, alors que ces messieurs sont prisonniers du bunker au 3^e acte et cherchent à tuer le temps, dans *Les Bâtisseurs* où le père mime la première rencontre entre sa femme et lui pour distraire sa fille, ou dans *Série blême* lorsque les invités acceptent avec enthousiasme le jeu meurtrier que leur propose James Monroe, les personnages de Vian sont en quête constante de divertissement, comme s'ils n'avaient rien à faire sur scène. Ils sont d'ailleurs souvent placés dans des situations d'attente, de transition, d'immobilisation : on attend les secouristes dans *Série blême*; on attend son tour pour monter sur la tribune d'*Un Radical barbu*; on attend l'arrivée de touristes crédules dans *Giuliano*; on attend la fin d'un bouchon de circulation dans *Les Voitures* et on attend la fin de la guerre dans *Le Goûter*. L'exemple de ces situations proprement anti-dramatiques, où il ne se passe rien, est caractéristique pourtant de l'action du théâtre de Vian.

Celle-ci s'élabore souvent à partir de la juxtaposition d'éléments *a priori* incompatibles. Au débarquement de Normandie, Vian joint dans *l'Équarrissage* la présentation d'un mariage paysan; à la figure du religieux est plaquée celle de la diva de théâtre dans *Le Dernier des métiers*. C'est une arène de boxe qui fait office de Chambre des députés pour le *Radical barbu*, alors que les généraux du *Goûter* se rencontrent chez la mère d'Audubon Wilson au lieu de s'entretenir dans un Q.G. Ces incongruités dans les situations initiales forment le moteur des pièces courtes comme *Le Dernier des métiers* et *Un Radical* : celles-ci fonctionnent d'ailleurs selon une logique du monde retourné. Ce mécanisme dramatique a pourtant ses limites puisqu'il n'offre pas de véritable action : le conflit se

déplace du scénique vers l'extra-scénique, entre la représentation trafiquée d'un univers et son univers de référence. L'action n'est plus le point focal de ces pièces : il s'agit davantage d'une sorte de tableau vivant, de toile qui s'anime, dont la tension dramatique relève du rapport qu'entretient l'univers fictif au réel.

Lorsqu'elle n'est pas complètement évacuée, l'action est souvent limitée à une intrigue élémentaire au dénouement prévisible. C'est le cas des pièces antimilitaristes. Partant d'une situation initiale simple quoique farfelue, ces deux textes expédient rapidement l'exposition. Dans *L'Équarrissage pour tous*, l'annonce du mariage, qui constitue le simulacre d'action, arrive dès la troisième scène. Bien sûr, une suite de péripéties vient épicer le récit : on doit réunir le conseil de famille, on doit organiser le repas, on doit trouver un pasteur pour célébrer la noce et ainsi de suite, mais l'action est entièrement construite autour du seul événement, anti-dramatique par excellence, d'un mariage heureux. Dans *Le Goûter des généraux*, l'action est installée à la deuxième scène : il faut faire la guerre. Durant les deux actes qui suivent, on s'ingénie à déterminer les modalités de cette guerre, puis on la fait et on triomphe. Pas vraiment de rebondissements, de sous-intrigues, pas même de suspens : dès que la situation initiale est en place, le déroulement s'effectue dans la plus grande transparence.

1.4.2 Progression de l'action

Le manque d'action entraîne des difficultés au niveau de la progression du récit. Pour y remédier, Vian fait le plus souvent avancer son intrigue grâce à l'apparition de nouveaux personnages. Il est à ce propos particulièrement révélateur d'examiner les tableaux de présences scénique (Annexe 1) des pièces *Un Radical barbu* et *Le Dernier des métiers*. Comme il n'y a pas de conflit majeur dans ces deux comédies, il faut faire intervenir un

nouveau personnage pour éviter que la situation ne s'essoufle, et lorsque tous sont apparus, la pièce se termine. Le récit se construit ainsi par accumulation : on relance l'histoire en y ajoutant une donnée supplémentaire. La progression du *Goûter* suit également ce schéma, puisque chaque acte commence par l'entrée en scène progressive des personnages. Dans le premier acte, ce sont les généraux français qui entrent un à un, suivis de l'archevêque. Dans le deuxième acte, on assiste à l'arrivée des généraux étrangers alors que le troisième acte voit se réunir tous les personnages dans un même *bunker*. Cette façon de faire avancer l'intrigue trahit une certaine anémie de l'histoire, qui se trouve entièrement condensée dans la situation initiale. C'est cette situation initiale, souvent très farfelue, qui constitue le cœur des pièces de Vian. Si la pièce *Série blême* a une intrigue plus charnue que les autres, force est d'admettre qu'à partir du moment où le protagoniste a décidé d'éliminer ses invités, il ne reste plus beaucoup de suspens : la progression est cette fois inversée puisque c'est la disparition des personnages qui fait avancer le récit. En fait, la seule pièce qui possède une intrigue vraiment complexe, c'est *Tête de méduse*. Dans cette pièce, le spectateur découvre progressivement les liens qui unissent déjà les personnages, ce qui fait qu'il y a une réelle évolution entre la situation initiale et le dénouement. C'est aussi, il faut le dire, l'intrigue qui est en quelque sorte la plus convenue puisqu'elle s'élabore à partir d'un triangle amoureux. L'auteur aménage aussi quelques surprises au spectateur dans *Le Chasseur français*, particulièrement au troisième acte où l'on découvre les multiples tractations du père Brique, mais le récit reste très linéaire et prévisible, puisqu'il repose uniquement sur le dépit amoureux et qu'il se résout par une réconciliation.

1.4.3 Répétition dans l'action

L'action est d'autant plus triviale dans le théâtre de Vian du fait qu'elle se répète. Dans son traité sur le rire⁶¹, Bergson identifie la répétition comme l'un des trois procédés de base du comique. Lorsqu'une action s'inscrit dans une série, elle perd tout à coup son caractère contingent, elle devient prévisible et identifiable. Surtout, elle révèle son caractère factice. Alors que, dans *Les Bâtisseurs*, le bruit récurrent laisse croire qu'il se passe des événements terribles à l'extérieur des murs de l'immeuble, les parents s'obstinent à répéter les mêmes gestes, à faire toujours les mêmes discours. Pire : ils oublient d'un étage à l'autre qu'ils se répètent, et c'est seulement grâce à la mémoire de Zénobie qu'on comprend que ce qui se produit sur scène s'est déjà produit à de nombreuses reprises. Si l'action est répétée, elle n'est pas infinie parce que, d'étage en étage, l'appartement rétrécit. La répétition est donc graduée, et s'oppose à la menace du bruit qui approche constamment, qui, elle, évolue de manière inéluctable.

La répétition dans le *Goûter* est également graduée. Au premier goûter où les généraux français acceptent de faire la guerre, succède une deuxième collation durant laquelle on décide cette fois d'attaquer l'Afrique, qui donne enfin sur une dernière rencontre amicale des généraux, réunis pour célébrer la fin de la guerre. Ce qui apparaît pourtant comme une ennuyeuse suite de rencontres entre collègues prend tout son sens lorsque le spectateur replace l'évènement dans la série où il s'inscrit, c'est-à-dire dans la répétition des guerres mondiales.

Si la répétition n'est pas explicite dans l'action de *Tête de méduse*, elle est suggérée par le manège auquel se prête, depuis qu'il est l'amant de Lucie, André Dupont. Ce dernier

⁶¹ Henri Bergson, *Le Rire*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1940. Selon Bergson, le comique provient soit de la *répétition*, de l'*inversion* ou de l'*interférence des séries*.

change de visage et de nom à tous les six mois pour tromper le mari de Lucie. L'action de la pièce a donc lieu à un moment où la fable devrait se répéter, alors que Dupont change une fois de plus de visage. Pourtant, dans cette pièce, c'est justement le bris de la répétition qui fait l'action. En tombant amoureux de Lucie, Claude vient interrompre la suite établie des événements. Dans *Tête de méduse*, l'action est beaucoup plus soutenue et étoffée que dans les pièces précédemment discutées. En fait, avec *Le Chasseur français*, cette pièce correspond d'avantage à un théâtre basé sur l'action.

Certains spectacles de cabaret sont tout entier construits sur la répétition. Le plus bel exemple, c'est sans conteste *Fluctuat*, où une même histoire est revue et corrigée dans chaque sketch. De même, la reprise de la scène entre un homme et une femme dans *Cinémassacre* attire l'attention uniquement sur l'élément changeant, dans ce cas-ci l'esthétique cinématographique parodiée. Il faut du reste préciser, au sujet du cabaret, que la question de l'action se pose moins dans ce type de spectacles. Puisque les sketches sont très brefs et qu'ils ne cherchent pas à installer d'illusion théâtrale, ils peuvent ne contenir aucune intrigue, du moment que la chute est bonne, ou que l'allusion est réussie. La tension entre le scénique et l'extra-scénique est essentielle au cabaret, puisqu'elle conditionne l'écoute du spectateur. En regard du manque d'action dans les pièces de Vian, on peut se demander si l'auteur n'est pas justement en train d'essayer d'écrire, pour le théâtre, des textes qui fonctionnent de la même manière que ceux du cabaret : plutôt que de se servir des codes théâtraux traditionnels, qu'il ne maîtrisait peut-être pas, Vian semble récupérer ceux du cabaret, où il est nécessaire, pour raconter des histoires, de schématiser les intrigues et d'installer rapidement une situation drôle. Les sketches reposent essentiellement sur des situations initiales amusantes, ce qui assure leur efficacité, mais qui se révèle nettement

insuffisant pour élaborer une pièce de théâtre. Se peut-il qu'en se risquant au théâtre, Vian n'ait réussi qu'à écrire de longs sketches?

Revenons pour conclure au lien qui unit le texte à un lieu de production. On peut se demander si les comédies de boulevard et les vaudevilles de Vian répondaient aux critères des théâtres qui produisaient de tels spectacles. Si l'auteur choisit des genres populaires (car il faut bien avouer qu'il est ici question de formes plus populaires) c'est sans doute en partie dans l'espoir de se voir joué. Et pourtant, en subvertissant les formes théâtrales, force est de constater que Vian saborde son entreprise. Le public qui va voir un vaudeville ne veut pas entendre parler de guerre, alors que celui qui s'intéresse aux intrigues de série noire n'a pas nécessairement envie d'entendre des vers. L'autre public, celui qui serait susceptible d'apprécier les jeux intellectuels de Vian et les nombreuses références qu'il fait non seulement à l'actualité mais également à l'histoire, ne sera pas naturellement porté vers la comédie. Il y a enfin les directeurs de théâtre, soucieux de préserver dans l'esprit du public l'identité de leur salle, et qui en aucun cas n'accepteraient de monter un texte jugé dangereux. C'est peut-être déjà dans l'irrespect des genres convenus que Vian s'aliène un public, alors même que sa façon de récupérer ces genres connus le sépare irrémédiablement des « nouveaux auteurs ».

2 Les jeux de langage

L'invention langagière constitue sans doute l'aspect le plus frappant de l'œuvre de Vian. Non seulement sont-ils innombrables, mais les jeux sur la langue prennent, à travers les textes du poète, des formes si changeantes qu'ils sont difficiles à classer. Il faut dire que c'est peut-être justement par son côté ludique que la langue de Vian a d'abord retenu l'attention des chercheurs, et ceux-ci se sont souvent employés à tenter d'expliquer l'étrange

poétique de l'œuvre. Soulignons à ce chapitre l'exhaustif travail réalisé par Henri Baudin, qui dans son livre intitulé *Boris Vian humoriste*⁶², a systématiquement relevé dans tous les textes de fiction de l'auteur les différents éléments comiques pour ensuite les organiser selon trois axes qu'il nomme « le jeu », « l'agressivité » et « l'absurde ». L'existence même d'un tel ouvrage pourrait mettre en cause l'utilité de la présente section, si ce n'était de la spécificité du genre théâtral, qui commande un regard particulier non seulement sur les procédés comiques, mais également sur l'utilisation du langage. Notre dessein est en effet d'examiner les mécanismes du comique et les jeux de langue en fonction de la représentation scénique, afin de voir comment ceux-ci opèrent sur scène alors que le spectateur doit les saisir au vol. D'ailleurs, la forme du dialogue est plus contraignante que l'écriture romanesque, et doit tenir compte de l'action scénique, ce qui justifie qu'on la considère à part des romans et de la poésie de l'auteur.

Contraignante, la forme dialogique l'est d'abord parce qu'elle est la seule admise au théâtre : que les personnages soient nombreux ou seuls en scène, ils entretiennent toujours un dialogue avec divers interlocuteurs. Avec l'interlocuteur scénique, mais également, à un second niveau, avec le spectateur. Ce dialogue permanent est aussi le moyen premier dont dispose l'acteur, et derrière lui l'auteur, pour communiquer de l'information au spectateur. Enfin, le dialogue a lieu dans un cadre défini par le décor, et régi par la mise en scène, ce qui en fait un acte soumis à un environnement contrôlé. Dans cette perspective, la cohérence du spectacle repose sur l'alignement des diverses sources signifiantes présentes lors de la représentation, et le dialogue doit donc fonctionner en synchronie avec le jeu, la mise en scène et la scénographie. Ces quelques rappels prennent une nouvelle importance en regard du travail qu'effectue Vian sur la langue, puisque le moindre jeu de langage oblige le

⁶² Henri Baudin, *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973.

spectateur à effectuer une opération de décodage supplémentaire, ce qui peut poser problème lorsque l'action se déroule à un rythme soutenu et qu'elle nécessite une attention constante. Ce décodage complique certes la tâche au spectateur, mais il est également la source du plaisir qu'éprouve ce dernier à comprendre, et l'art du dramaturge réside justement dans ce qu'il parvient à équilibrer la multiplication de codes avec la possibilité pour le spectateur de comprendre ce qui se produit sur scène.

Pour aborder les jeux de langue, l'approche rhétorique traditionnelle qui consiste à repérer et identifier des figures nous a semblé insuffisante. Il y a bien sûr, dans le corpus, certains jeux de mots qui correspondent aux figures classiques : on parlera ainsi de mots-valises ou de calembours. Cependant, comme nous travaillons à partir de dialogues, ces figures ne sont pas dominantes. En outre, restreindre l'étude à ces cas particuliers nous empêcherait d'examiner plus largement cette façon bien particulière qu'a Vian d'exploiter le langage, car comme l'observe finement Henri Baudin, il faut moins parler ici de « jeux de mots » ou de « jeux sur les mots » que de « jeux avec les mots ⁶³ » tellement c'est toute l'expression qui est travaillée, au point où certaines œuvres comme *Série blême* reposent entièrement sur ce travail. Nous avons donc choisi d'examiner les dialogues du corpus à partir des unités de la langue, en allant du plus petit, le phonème, vers la phrase et le discours. Cette division toute arbitraire permet d'isoler certaines zones de jeu, tout en privilégiant le regard d'ensemble que nous souhaitons poser sur l'œuvre.

2.1 Le jeu sur les sons

On remarque d'abord, au niveau élémentaire de la sonorité du langage, de sa mise en bouche, une certaine recherche de l'auteur qui participe à l'effet comique de ses pièces.

⁶³*Ibid.*, p. 22.

C'est sans doute dans l'utilisation de nombreux accents que ce jeu se manifeste le plus clairement. Il faut se rappeler que Vian est aussi un traducteur accompli, qu'il parle couramment l'allemand comme l'anglais, et qu'il est par conséquent très sensible au côté sonore d'une langue. Il n'est pas besoin de chercher très loin pour voir le potentiel comique que tire l'auteur des sonorités étrangères. Déjà, dans *L'Équarrissage*, le mystérieux parachutiste japonais, qui entre par le toit, prononce une phrase indéchiffrable : « Hikra aram bul cuiculoc mic arrhoû? » (EPT. p. 132). Sa seconde et dernière réplique, toute aussi incompréhensible, propose pourtant une familiarité sonore, « Crô Huc ano maghô trucmuche? », et enfin, lorsqu'il se fait harakiri, le japonais prononce une petite onomatopée distinctement française : « couic » (EPT, p. 133). Le jeu phonétique opère ici en deux mouvements; il signale dans un premier temps l'exotisme d'une langue inconnue, pour ensuite intégrer certaines sonorités reconnaissables qui soulignent à grands traits le côté artificiel de la langue inventée. Ce procédé de création langagière n'est pas sans rappeler celui qu'emploie René de Obaldia dans *Génousie*, pièce de 1960 créée par Jean Vilar au T.N.P., dans laquelle le personnage d'Irène Hassingor parle le « génousien », une langue imaginaire. Vian ferait donc, à ce chapitre, figure de précurseur. On observe pourtant avec un certain étonnement que les soldats allemands et américains, qui chantent dans leur langue maternelle⁶⁴, parlent un français impeccable et même familier puisque, en entrant, l'un des militaires allemands demande à ses hôtes si « ça biche » (EPT. p. 115). Cette absence de distinction entre le parler allemand, américain et français sert évidemment le propos de Vian dans *L'Équarrissage*, mais l'auteur recourt cependant à un jeu d'accents dans ses autres pièces pour différencier les personnages étrangers.

⁶⁴ Les soldats allemands entrent chez l'équarrisseur en chantant une marche allemande, alors que les soldats américains entament *Happy Birthday* à tous moments.

C'est moins sur les sons que sur la structure de phrases que travaille Vian pour distinguer les généraux étrangers des autres dans *Le Gôûter*, puisque ceux-ci parlent un français somme toute respectable, malgré quelques interjections dans leur langue d'origine. Cependant, au cabaret, Vian use beaucoup d'une manipulation phonétique pour signaler l'origine culturelle des personnages, particulièrement dans *Fluctuat Nec Mergitur* où il fait justement intervenir des gens de pays différents. Que ce soit l'allemand (« Nein, cheune homme. »), l'arabe (« Eh, kis ki ti dis, toi! ») ou l'anglais (« Je vous demande pârdon »), la langue du texte, qui reste le français d'un bout à l'autre, est altérée en fonction de l'origine du personnage. Il s'agit là, bien sûr, d'un ancien procédé qui consiste à trafiquer la langue pour signaler l'origine étrangère du locuteur et qui sert souvent au cinéma. On remarque également que, selon la provenance du personnage, l'accent peut être plus ou moins prononcé : ainsi, les personnages mexicains de *Fluctuat* parlent-ils un français à peu près normal ponctué de quelques expressions typiques comme « gringo », alors que ceux qui sont arabes modifient systématiquement la sonorité des mots. Mais le jeu phonétique lié aux accents est peut-être le mieux réussi dans *Giuliano*, où l'action se passe en Sicile. Les personnages y parlent ce que Marc Lapprand appelle assez justement « un italien macaronique ⁶⁵ » et qui fait usage à la fois de mots italiens et de termes français « italianisés », de sorte à créer une langue à la fois reconnaissable et exotique. Ainsi, après s'être tiré une balle dans le postérieur, Antonio s'exclame : « Ah, che diamine! Porca madonna! Qué vaqueria, qué saleté! Che coneria de pistoieto qu'il m'est parti en solo dans les paluchetti! E che me va perforer le faubourg » (GL, p. 472). Ce genre de phonétique « ethnique » sert davantage dans les spectacles de cabaret que dans le théâtre, et on peut

⁶⁵ Boris Vian, *Œuvres complètes*, tome 10, *op. cit.*, p. 451. L'adjectif « macaronique » renvoie à une « poésie burlesque où l'auteur entremêlait des mots latins et des mots de sa propre langue affublés de terminaisons latines » (*Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Éditions du Petit Robert, 2002).

supposer que l'auteur lui-même admettait le caractère facile de tels jeux d'accents. Force est cependant de reconnaître l'efficacité du procédé qui permet de signaler l'origine d'un personnage lorsque les moyens habituels, les costumes par exemples, sont limités.

La sonorité de la langue est également mise à profit par l'emploi de l'argot, ce « langage cryptique des malfaiteurs ⁶⁶ » que Vian prend plaisir à exploiter dans ses textes. Ainsi, plusieurs personnages de malfrats qui apparaissent dans les revues parlent en argot, comme le fait aussi Angéline, la tante férue de romans de série noire dans *Le Chasseur français*. Mais c'est véritablement dans *Série blême* qu'on mesure l'effet sonore que provoque l'utilisation d'une telle langue. Le protagoniste de cette pièce en alexandrins s'exprime exclusivement en argot, ce qui le rend difficile à comprendre mais qui donne aussi à son langage une couleur très particulière, et Vian donne le ton à sa pièce « classique » dès la première réplique :

Machin, c'est le jourdé le moins toc de ma vie
Je satisfais enfin ma glandilleuse envie
De venir m'entifler dans ce coinstot perdu
Pour y fuir tout un tas de pauvres lavedus
Oui, rien qu'à reluquer les blancs lolos de l'Alpe
Je suis près de guincher une java du scalpe.
(SB, p. 720)

La « langue verte » dont use avec aisance l'auteur titille l'oreille du spectateur, et contraste avec le rythme bien reconnaissable et constant de l'alexandrin, ce qui provoque justement le décalage recherché par ceux qui, à la manière de Ducharme dans son *Cid maghané* et de Fourest dans sa *Négresse blonde*, parodient ou pastichent les classiques. Si le jeu phonétique en place présente un intérêt certain, le recours à l'argot nuit à la pleine compréhension du texte, et comme cette « langue » est aujourd'hui à peu près disparue, la pièce devient chaque jour un peu plus incompréhensible.

⁶⁶ *Le Nouveau Petit Robert, op. cit.*

Il faut également relever le jeu sur la sonorité des noms auquel s'adonne Vian dans *Le Goûter* lorsqu'il nomme les généraux étrangers. Le patronyme sert ici, de la même manière que l'accent, à noter la nationalité du personnage, et les généraux Kirkiloff et Ching Ping Ting représentent respectivement la Russie et la Chine, alors que leur homologue américain est affublé d'un nom plus conventionnel, Jackson. L'onomastique est du reste une source infinie de jeux pour l'auteur qui prend, semble-t-il, un réel plaisir à nommer ses personnages. C'est cependant moins au niveau du son que du référent qu'il joue, ce qui nous amène à considérer les jeux de mots qui fourmillent dans les textes théâtraux de Vian.

2.2 Le jeu sur les mots

Pour en rester dans le champ de l'onomastique, on remarque d'abord ces personnages qui sont affublés d'un patronyme construit à partir de deux mots qui, réunis, forment une expression. Ainsi, Monseigneur Tapecul, l'archevêque du *Goûter*, est un lointain parent du détective privé Blairjuste, du *Chasseur*. Le Révérend Père Saureilles du *Dernier des métiers* a hérité d'un nom en forme de calembour, alors que Claude Vilebrequin, de *Tête de méduse*, et Delabichette du *Contour d'Un Radical* sont nommés d'après des objets. Les généraux français du *Goûter* ont tous hérité de noms très évocateurs, à commencer par le chef du GQG, le général James Audubon Wilson de la Pétardièrre Frenouillou, fils spirituel du naturaliste américain John James Audubon. Celui-ci est assisté des généraux Juillet et Lanvers de Laveste, dont les noms rappellent, comme l'indique Noël Arnaud, ceux du maréchal Juin et du général Revers⁶⁷. Le général Dupont d'Isigny, dont le patronyme est celui d'une célèbre marque de caramels, a également un prénom très lourd à porter car il

⁶⁷ Noël Arnaud, « discussion », *Boris Vian : colloque de Cerisy*, Tome 2, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 172. Le nom du général Lanvers de Laveste renvoie évidemment aussi à l'expression « retourner sa veste », et peut-être à « prendre une veste », idiotisme qui signifie « subir un échec ».

s'appelle Philippe, et chaque fois qu'on le prononce, les généraux se lèvent en chœur pour dire « honneur au courage malheureux ». Il s'agit là de quelques exemples en somme des nombreux personnages qui sont affublés par l'auteur d'un nom à la résonance loufoque ou amusante. Ainsi stigmatisés par leur nom, ces personnages perdent d'entrée le peu de crédibilité auquel ils auraient pu aspirer.

Vian est également un amateur de mot-valises, dont le plus bel exemple est peut-être le titre qu'il donne à sa revue *Cinémassacre*, mais on songe aussi à l'arme de Janot le cinglé dans *Ça vient*, un « pistaiguille » (CV, p. 576) et à cette insulte proférée par Alexandre dans *Un Radical*, « trozskogauillard » (RB, p. 401). L'auteur se permet également de déformer les mots pour produire des effets. À cet égard, le pauvre Néron, jeune assistant du détective Blairjuste, commet plusieurs fautes lorsqu'il tente de se servir de mots qu'il maîtrise mal : il trouve une situation « suspèque » (CF, p. 819) et il tourne « l'interructeur » (CF, p. 826) de son « machinophone » (CF, p. 826) qui lui sert à « manettophoner » (CF, p. 839). Dans le cas présent, les déformations de mots servent à dépeindre le locuteur en idiot, mais il arrive que les personnages modifient un mot de manière gratuite et sans que cela en fasse des imbéciles : le journaliste du *Dernier* songe par exemple à son « interviève » (DDM, p. 372) alors que le père Saureilles trouve le micro très « émotionnant » (DDM, p. 377). Quant à Angéline, elle avoue candidement dans *Le Chasseur* être un peu « primesauteuse » (CF, p. 835). Justement, cette même Angéline, ardente lectrice de polars, fait aussi quelques emprunts à l'anglais lorsqu'elle s'exprime, et n'hésite pas à faire remarquer à Alexandre que « on te spique » (CF, p. 843), et qu'elle veut du « visqui » (CF, p. 846). Mais c'est surtout en argot que parle Angéline, cette langue qu'elle tire de ses lectures, et que Vian allait plutôt

chercher, du moins si l'on en croit Christelle Gonzalo⁶⁸, dans le « Petit dictionnaire composé par Pierre Devaux à l'usage des gens du monde qui n'entravent pas l'argot ». La « langue verte » a pour caractéristique d'employer certains mots dans un sens qui ne leur est pas propre, ce qui fait qu'elle est parfois difficile à comprendre, même pour les personnages de la pièce. Ainsi, lorsque Angéline s'adresse à Virgile :

Angéline : Donne ta paluche.

Virgile : (perturbé) Ma quoi?

Angéline : Tes crayons! (Rien.) Tes torcheculs. (Il pige pas.) Oh, ta pogne, quoi.
(CF, p. 850)

Ce dernier exemple est d'ailleurs assez symptomatique de ceux qui parlent argot dans le théâtre de Vian, et ceux qui n'y comprennent goutte, à savoir qu'il arrive que certains personnages soient la risée des autres parce qu'ils ne comprennent pas ce qu'on leur dit ou, pire encore, parce qu'ils parlent un argot démodé. D'ailleurs, lorsqu'Angéline demande à Virgile où est Alexandre, et que ce dernier lui répond « il s'est trissé, madame » (CF, p. 846), elle se moque de lui.

Angéline : Il s'est trissé madame. Dis donc, t'en es encore au jars des *Pieds-Nickelés*, toi, l'enfant de cœur?
(CF, p. 846)

Dans le même ordre d'idées, l'archevêque Roland Tape cul se moque également d'Audubon et de Robert lorsque les deux se risquent respectivement à employer l'argot :

Roland : De quoi? Qu'est-ce qu'il faut qu'il me demande?

Audubon : Du quibus...

Roland : Du quibus! Écoute, baderne, ton argot est aussi démodé qu'un pater noster... (Tire du fric de sa poche.) Voilà l'artiche, mon pote...

Robert : (vexé) Moi je dis l'osier.
(GG, p.602)

L'argot serait donc à la fois une mode et l'apanage de ceux qui se gardent au courant : il y a ceux qui parlent vraiment argot, et ceux qui font semblant, sans y parvenir.

⁶⁸Christelle Gonzalo, « Notice technique » dans Boris Vian, *Œuvres complètes*, Tome 9, *op. cit.*, p. 714.

Il est un personnage qui use plus singulièrement du langage que les autres. La bonne des *Bâtisseurs* a l'esprit comme un classeur, ce qui transparaît dans sa manière de répondre aux questions qu'on lui pose. Quand, par exemple, le père lui demande ce qu'elle portait lorsqu'ils sont arrivés, elle dit : « la grande lampe, la vaisselle, le tableau du cousin, la malle de fer, le casier à bouteilles, le garde-manger, la boîte à chaussures, l'aspirateur et mes affaires » (BE, p. 1034). Quant les personnages se demandent quoi manger, la bonne ajoute son grain de sel : « du veau, du potage, des radis, de la semoule, du turbot, des carottes ou des quenelles? Ou alors de l'anguille, du salami, du fricandeau, de la tête de porc vinaigrette ou des moules » (BE, p. 1032). Dans sa manière d'énumérer des listes de termes, Cruche s'exprime comme une sorte d'automate, et l'on pourrait à tort supposer qu'il s'agit d'un personnage déshumanisé, mais Philippe Gauthier propose plutôt de voir dans cette manie de la bonne « une application, dans le langage de la communication, des conseils de Korzybski : ne pas enfermer le Réel dans une seule de ses qualifications, procéder par énumérations ⁶⁹ ». Gauthier rappelle justement que Vian s'intéressait aux théories de sémantique générale développées par Korzybski dans son traité *Science and Sanity*⁷⁰.

De la même manière que l'énumération en listes contribue à mettre en relief les mots, à souligner leur spécificité, la « découverte » de certains termes dans *Adam, Ève et le 3^e sexe* est l'occasion pour l'auteur d'illustrer le pouvoir du langage. En effet, dans leur innocence, Adam et Ève ignorent tout de l'amour et du sexe, et c'est par l'entremise des termes qu'ils en viennent à « la chose ». Il s'agit ici de jouer sur le référent en feignant ne pas le connaître.

⁶⁹ Philippe Gauthier, « Schmurz, discours et parole », *Boris Vian : Colloque de Cerisy*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, tome 2, p. 108.

⁷⁰ Ingénieur d'origine polonaise, Alfred Korzybski (1879-1950) a développé une discipline qu'il appelait la « sémantique générale » et qui s'intéresse à la manière dont la signification des mots influence le comportement humain. Korzybski avait trouvé une formule pour résumer sa pensée : « la carte n'est pas le territoire ». (« Semantics », *The Columbia Encyclopedia*, 6^e édition, Columbia University Press, 2005. Consulté à partir de www.bartleby.com)

Lorsque les personnages rencontrent le serpent, ils cherchent à l'identifier et lui imposent un nom : « Ève : Mais vous *êtes* une coccinelle » (AE, p. 528, italique dans le texte). Puis, lorsque Adam se choque contre le serpent, il le traite d'asexué. Ève ignore ce que le mot veut dire, mais cela lui fait « quelque chose ». La scène culmine de manière très comique alors qu'Adam et Ève reprennent tous les clichés d'une scène de séduction.

Ève : Tu m'aimes?

Adam : Eh bien, dis donc, je ne sais pas si j'invente des mots qui font de l'effet (il s'étrangle) mais celui-là... je me demande où tu l'as pris!

Ève : Je ne sais pas. (Un silence. Elle se rapproche de lui.) Est-ce que tu as envie de moi?

Adam : Si tu n'arrêtes pas de parler comme ça, je te jure que je te... déshabille... et que je te... flanque une fessée.

Ève : Oh, déshabille-moi... Je t'en prie!

Adam : Comment fait-on?

(AE, p. 532)

Le langage est alors investi de sa signification pour une première fois, et ce sont les mots qui suscitent l'idée, plutôt que l'inverse.

Si Vian joue de diverses façons sur les mots, ses jeux ont souvent pour effet de produire un déplacement sémantique. Ce déplacement est parfois subtil, comme dans le cas où le mot est transformé sans pour autant changer de définition : c'est ce qui se produit par exemple avec « interviève ». Pourtant, la transformation du mot vient tout de même altérer le signal que celui-ci envoie, puisqu'en plus de transmettre son référent habituel et attendu, il signale également *qu'il y a jeu*. Le jeu est ici gratuit puisqu'il ne génère pas de nouvelle signification, mais dans le cas des mots-valises il fait surgir un objet nouveau de sorte à « créer un monde totalement imprévu et pourtant reconnaissable ⁷¹ » comme l'écrit Michel Rybalka. C'est ce même déplacement sémantique qui se produit lorsque Vian se met à jouer sur l'expression.

⁷¹ Michel Rybalka, *Boris Vian*, Paris, Lettres Modernes, 1969, p. 160.

2.3 Jeux sur l'expression

Il faut ici préciser que l'on entend à la fois le jeu sur les expressions, c'est-à-dire sur les formes et les syntagmes figés, comme sur l'expression en général, sur la manière dont s'expriment les personnages, puisque c'est bien au discours des personnages, pris dans sa globalité, qu'il faut en venir. En s'inscrivant dans la noble tradition de *Bouvard et Pécuchet* et du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, Vian s'amuse à récupérer des lieux communs ou des phrases creuses pour bâtir ses répliques, et il en vient à systématiser certaines manies de langage pour construire un discours parodique qui s'appuie sur des clichés et qui habille le personnage comme un costume.

De toutes les expressions récupérées, ce sont sans doute les proverbes qui inspirent le plus l'auteur. À ce chapitre, l'exemple phare est sans doute le fragment de texte qui nous est resté de la revue *Ça, c'est un monde!* Dans ces brefs paragraphes de présentation, qui étaient en fait des numéros entre les sketches de la revue, Vian s'amuse à triturer des proverbes, et Marc Lapprand en dénombre au moins vingt-cinq dans les sept pages restantes. Parmi ceux-ci, notons entre autres « bonne renommée vaut mieux que... euh, que deux tu l'auras » (CCUM, p. 806), « Paris ne s'est pas fait en injures » (CCUM, p. 807), « comme on fait son lit, la cruche se casse » (CCUM, p. 807), « il ne faut pas courir deux lièvres à la fois » (CCUM, p. 808) et finalement l'éloquent « rien ne sert de courir, il faut partir à poil » (CCUM, p. 810). On note ici avec quel plaisir Vian transforme des formules convenues pour les désamorcer, pour en extraire un contenu qui a perdu son sens à force d'être répété.

Vian s'amuse également à modifier certaines expressions selon la situation dans laquelle elles sont employées. Ainsi, dans *Adam, Ève et le 3^e sexe*, le personnage de Dieu s'exclame « Bon Moi » (AE, p. 516), et à une autre occasion, il prononce sentencieusement

« le règlement, c'est moi » (AE, p. 531) avant de rire complaisamment de sa trouvaille. Le contexte de la Genèse est un terrain fertile pour Vian, qui fait dire à Ève, en réponse au serpent qui lui demande d'où elle vient, « de la cuisse de Jupiter » (AE, p. 524).

L'auteur joue à citer de manière approximative certains classiques. Dans *L'Équarrissage*, par exemple, lorsque le voisin sort de la fosse à équarrir et qu'il est couvert de boue, il demande à l'équarrisseur un outil pour se nettoyer. Celui-ci lui propose un vieux clou rouillé, et le voisin s'exclame alors « la peste soit des avarés et des avaricieux! » (EPT, p. 152)⁷². Il y a aussi cette occasion où Claude Vilebrequin fait irruption sur scène en s'écriant, de manière très « Comédie-Française » comme le précise d'ailleurs la didascalie, « À la bonne vôtre! » (TM, p. 691)⁷³. Citant cette fois une vieille chanson datant de la guerre franco-prussienne, Vian fait dire au voisin de l'équarrisseur « ils ont brisé mon violon... car il avait l'âme française » (EPT, p. 184). Enfin, l'incontournable citation théâtrale est rapportée de manière parodique alors que Virgile est déguisé en arbre dans *Le Chasseur*, et qu'il médite sur sa condition de végétal : « hêtre ou pas hêtre... » (CF, p. 844).

L'un des procédés auquel recourt fréquemment Vian non seulement dans son théâtre mais également dans ses autres œuvres consiste en une prise au pied de la lettre d'expressions figées ou imagées. À cet égard, Michel Rybalka remarque justement que « l'un des moyens les plus efficaces de remettre en question les certitudes du langage est de prendre celui-ci au pied de la lettre et de refuser les figures de style communément admises ⁷⁴ ». Dans *L'Équarrissage*, c'est Marie, la fille de l'équarrisseur, qui prend ce qu'on lui dit au pied de la lettre, et lorsque son père lui fait remarquer que Heinz n'a pas choisi sa

⁷² Il s'agit évidemment d'une reprise de la réplique du valet La Flèche dans *L'Avare* de Molière, qui s'écrit : « la peste soit de l'avarice et des avaricieux! » (Molière, *L'Avare*, I, 3, tel que cité dans Boris Vian, *Œuvres complètes*, tome 10, *op. cit.*, p. 152.)

⁷³ Cette réplique renvoie au célèbre « Bon appétit! Messieurs! » de Ruy Blas, personnage éponyme de la pièce de Victor Hugo. (*Ruy Blas*, III, 2)

⁷⁴ Michel Rybalka, *op. cit.*, p. 162.

figure, elle répond tout de go qu'il « a eu tort de laisser choisir quelqu'un à sa place » (EPT, p. 91). La prise au pied de la lettre semble être l'apanage des enfants, puisque dans *Les Bâtisseurs*, c'est Zénobie qui interprète ce que dit son père à un premier degré. Celui-ci va d'ailleurs le lui reprocher : « Zénobie, ne prends pas tout au pied de la lettre, tu me donnes le vertige » (BE, p. 1031). Le procédé, amusant dans *L'Équarrissage*, prend une nuance plus inquiétante dans *Les Bâtisseurs* et, selon Philippe Gauthier, il constitue une attaque directe contre le fragile « empire » du langage que s'évertue à construire le père des *Bâtisseurs* : « l' "Empire" qu'ils ont bâti et qu'ils se voient obligés de défendre contre les attaques conjuguées de Zénobie, de Cruche, du Bruit et du Schmürz, est bien l' 'Empire' des mots ⁷⁵ ».

Mais il n'y a pas que Vian qui joue avec la langue; dans ce théâtre, les personnages eux-mêmes s'amusent à jouer sur les mots. C'est particulièrement vrai dans *Le Goûter des généraux*, alors que les généraux rivalisent de bons mots. Juillet y va d'une remarque poétique : « on nous rationne les étoiles, et le moindre couple d'amoureux les a toutes à la main » (GG, p. 512). Inspiré, Audubon rétorque « mon cher Philippe, en vous disant que vous avez un joli brin de lyre au bout de vos feuilles de chêne, je crois que je ne ferai que résumer l'opinion... générale... » (GG, p. 512) sous les applaudissements des autres. À deux occasions, ceux-ci comparent les différentes expressions qu'ils emploient :

Dupont : Nous grillons d'impatience.
 Laveste : Tiens! Vous dites « grillons », moi je dis « bouillons »!
 Dupont : Quoi, bouillons?
 Laveste : Je dis nous bouillons d'impatience.
 Juillet : Ah, c'est drôle, moi je dis nous « séchons » d'impatience.
 (GG, p. 510)

Audubon : Ils roupillent comme des bûches. (Juillet ouvre l'œil et se soulève.)

⁷⁵ Philippe Gauthier, « Schmürz, discours et parole », *Boris Vian : Colloque de Cerisy*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, tome 2, p. 109.

Juillet : (endormi) Tiens... vous dites une bûche, vous... moi je dis comme une souche... (Il retombe dans un grand ronflement.) [...]
Dupont : (même jeu que Juillet) Moi... je dis comme des loirs...
(GG, p. 575)

Lorsqu'ils se retrouvent finalement dans le *bunker* souterrain, les généraux s'adonnent, au troisième acte, à un jeu particulier où il est interdit de prononcer certains mots appartenant au champ sémantique de la guerre. Les fautifs doivent contribuer à la cagnotte. Ils s'amuse ainsi à éviter de parler d'une guerre qui les occupe et dont ils sont les instigateurs, comme si en évitant les mots ils évitent de la faire. Ils ne sont pas les seuls à se divertir grâce au langage, et Plantin y va lui aussi de quelques jeux de mots :

Plantin : Dites-moi quel est le pluriel de un général?
Francine : Je ne sais pas moi... des généraux?
Plantin : Dégénérés. Un général, dégénérés. C'est comme pour les maréchaux : un maréchal, des maraîchers.
(GG, p. 560)

Cette propension des personnages à s'amuser eux-mêmes avec le langage montre bien qu'ils n'en sont pas prisonniers, ce qui n'est pas le cas par exemple du père des *Bâtisseurs* qui, jusqu'à la toute fin, ne réussit pas à se dépêtrer de ses paroles. Au contraire, et malgré leur bêtise, les généraux arrivent à se distraire de jeux assez rudimentaires sur la langue.

Contrairement à ce que laisse entendre Alfred Cismaru, qui voit dans le théâtre de Vian l'expression de l'échec d'un langage dénué de signification⁷⁶, il semble bien que le langage opère, et que les personnages soient même en mesure d'en éprouver les limites. Ce qui fait la force du dialogue chez Vian, c'est sans doute sa capacité à reproduire non seulement des locutions, mais également des formes de discours. Comme le remarque encore

⁷⁶ « As with his works of fiction, then, the plays of Boris Vian retain his basic preoccupations : the breakdown of communication due to the general absence of meaning behind words » Alfred Cismaru, *Boris Vian*, New York, Twayne Publishers, 1974, p. 125.

Michel Rybalka, Vian travestit le langage⁷⁷ : c'est d'autant plus vrai qu'il trouve moyen de parodier certaines rhétorique en pigeant à même le lexique d'un domaine particulier. Prenons comme exemple le discours religieux que l'auteur met dans la bouche de ses personnages, et particulièrement dans celle du Révérend Père Saureilles. Ce dernier use de formules et d'un vocabulaire qui sied à un curé, et qui est facilement reconnaissable : « Ah! Quelle sensation, de voir cette foule communier dans l'admiration, le respect de Dieu » (DDM, p. 372). Plus loin, lorsqu'il s'adresse au policier, il a cette phrase : « n'êtes-vous pas le berger des corps, comme je suis le berger des âmes? » (DDM, p. 384). Pourtant, le même personnage parle également le langage des artistes, des acteurs, et il conjugue gracieusement les deux : « vous allez être gentil... Laissez-moi récupérer une minute... Je suis brisé » (DDM, p. 372). C'est justement dans sa capacité à saisir les tics et les formes d'un discours particulier que Vian réussit à parodier aussi efficacement, puisque c'est autant dans sa manière de dire que dans ce qu'il dit que le personnage se révèle.

Il n'y a évidemment pas seulement le discours ecclésiastique qui soit parodié : les formules scouts sont une source intarissable pour l'auteur, qui en produit non seulement dans *Le Dernier des métiers* mais également dans la revue *Dernière Heure*. Lorsqu'ils se rencontrent, les scouts énoncent ainsi leurs ridicules et insignifiantes formules.

Jonas : Castor lève la...

Jeannot : Queue!

(DDM, p. 366)

Victor et Totole : Hirondelles n'aiment qu'a...

Jeannot : Zur!

(DDM, p. 371)

Ils parlent également de B.A., de V.P., qui selon Vian signifie « visages pâles » et désigne les civils en langage scouts, ils ont des badges de bricoleur, de conducteur de locomotive, de

⁷⁷ Michel Rybalka, *op. cit.*, p. 161.

terrassier, d'électricien et ils exécutent constamment des nœuds de fantaisie comme le nœud péruvien « pour entraver les lamas au pâturage » (DDM, p. 369) et le « nœud chinois à raccommoder les jonques » (DDM, p. 370).

Parodie aussi du discours politique, ou à tout le moins du discours public, dont Plantin est véritablement le champion. Cette forme d'expression paraît déjà dans *Un Radical barbu* mais elle ne vient pas naturellement aux personnages qui doivent mémoriser des discours auxquels ils ne croient pas. Ainsi, Alexandre répète avec le concours de Robert son allocution ampoulée :

Alexandre : Attends... aujourd'hui. Ah, je ne me rappelle déjà plus... si... par : ces vils stipendiés de Moscou, de Washington et du Vatican, ces honteux saboteurs de la politique nationale qui réussissent la prouesse d'émarger à la fois sur le front du rouble, du chewing-gum et de l'eau bénite.
(RB, p. 409)

Lorsque Plantin prend la parole, c'est pour étourdir le pauvre Audubon de sa rhétorique économique, dont on sait qu'il la maîtrise puisqu'il tenait la rubrique financière au *Monde*. Il peut ainsi exposer sans gêne un raisonnement farfelu sur les lois du marché pour justifier le recours à la guerre.

Léon : Bref, pour vous résumer la situation, à l'heure actuelle, nous souffrons d'une crise de surproduction. En temps ordinaire, quand la production agricole augmente, on s'arrange pour que la production industrielle diminue; à la suite de quoi, les prix agricoles baissent et les prix industriels montent; à ce moment, on accorde une subvention aux agriculteurs qui peuvent ainsi attendre et maintenir les prix, et on augmente les salaires de l'industrie, de façon à leur permettre de profiter de l'abondance; la subvention accordée aux agriculteurs est utilisée par eux à l'achat de matériel industriel; et les superbénéfices réalisés conséquemment par les industriels nous reviennent sous forme de cotisations sociales, de taxes de production et d'amendes diverses infligées par les brigades de contrôle du ministère. Le circuit se ferme et tout le monde est content.
(GG, p. 487)

La surenchère de cette réplique produit déjà un effet comique, accentué par l'absurdité du raisonnement. C'est donc un discours parodié dans son enflure et dans sa propension à

déraper que Vian prête à ses personnages. Mais l'enflure verbale n'est pas la chasse-gardée des figures publiques, puisque la mère d'Audubon adopte elle aussi un ton sentencieux lorsqu'elle rappelle à son fils les sages paroles d'un père disparu :

Mère : comme le disait toujours feu votre père, dans votre corps d'armée, vous devez être le cerveau qui commande et auquel obéissent sans heurts les rouages innombrables de l'organisation, par la vertu lénitive et assouplissante de l'huile qui constitue la discipline
(GG, p. 479)

De même, le brave détective Blairjuste se laisse lui aussi emporter par sa verve lorsqu'il loue les vertus sociales du *Chasseur français*.

Blairjuste : il met en rapport les esprits éplorés, il tend un trait d'union typographique...
Néron : Et mensuel...
Blairjuste : Entre les âmes éprises de compréhension qui se rongent
(CF, p. 821)

C'est dans le talent de l'auteur à reconnaître et parodier un discours maniéré que réside la force comique de ces dialogues, et c'est dans la justesse du ton que Vian réussit à cibler efficacement l'objet de sa dérision.

En fait, comme l'indique Michel Rybalka, les personnages de Vian peuvent être regroupés selon deux ordres :

il y a, d'une part, ceux qui utilisent les mots avec une certaine pudeur et ne leur donnent pas de valeur absolue – et ceux-là sont sympathiques – d'autre part, ceux qui se laissent entraîner par le langage et insistent à prendre les mots au sérieux – et ceux-ci sont toujours détestables. Dans cette deuxième catégorie, Vian place surtout ceux qui profitent du langage pour exploiter les autres ou exercer leur autorité et qui sont eux-mêmes esclaves des mots⁷⁸.

Cette analyse s'applique très justement aux protagonistes du théâtre vianesque qui se drapent dans une rhétorique aux accents connus et aux formules éculées. Les personnages qui dominent verbalement la scène sont souvent les antihéros ou les personnages ridicules, des

⁷⁸ *Ibid.*, p. 164.

« personnages à abattre ». Pourtant, il faut se poser la question de savoir si le jeu se fait à l'intérieur de l'action, ou si au contraire, par sa nature même, il n'entraîne pas le spectateur en-dehors de la représentation. Au cabaret, la question ne se pose pas en raison de la nature même de la représentation : comme le cabaret propose un semblant d'intrigue, une esquisse de canevas qui sert à référer directement au réel par le truchement de clins d'œil et d'allusions appuyées, la possibilité de nuire à l'intrigue n'est jamais considérée. C'est ainsi qu'un personnage de *Cinémassacre* qui joue Androclès peut très bien, après avoir dit à Cléopâtre, « si ton nez était plus long... » (CINÉ, p. 698), se retourner face public comme le conseille la didascalie et dire : « historique ». Dans le théâtre de Vian, où se superposent déjà plusieurs couches de référents, il est moins sûr qu'on puisse ainsi sortir le spectateur du monde fictif en multipliant les allusions et les expressions comiques tout en exigeant de lui qu'il reste concentré sur l'intrigue. Aussi, quand la postière apparaît sur scène dans *L'Équarrissage* et qu'elle annonce très fort, « je suis entrée par la cour » (EPT, p. 108), on doit se demander si la rupture d'avec le monde imaginaire de la scène n'entraîne pas le spectateur trop loin pour qu'il s'intéresse de nouveau à l'action. Surtout que cette action, chez Vian, fait parfois défaut. Lorsque les généraux se mettent à plaisanter, qu'ils font un bon mot, qu'ils goûtent ou qu'ils jouent aux cartes, lorsque, en un mot, ils cherchent à se divertir, c'est précisément qu'ils s'ennuient, qu'ils n'ont rien à faire sur scène. Le jeu sur la langue, en exposant la coulisse du langage, en signalant la présence d'un « trafic », dévoile également en quelque sorte l'absence d'action. Appâté jusque derrière la langue, le spectateur y trouvera-t-il autre chose que du vide ? C'est peut-être, justement, au niveau de la réception que le théâtre de Vian pose un défi particulier tant au metteur en scène qu'au public, alors qu'il prétend à la fois faire rire et parler sérieusement.

D. La réception du comique dans le théâtre et les spectacles de Vian

Comme le théâtre de Vian est abordé ici uniquement par l'entremise des textes, c'est dans le dialogue qu'il faut chercher les éléments sémantiques qui assurent ou non la bonne réception des pièces. Le texte théâtral fonctionne grâce à une double énonciation, puisque les personnages adressent leurs répliques à la fois à l'interlocuteur de scène et au spectateur. C'est ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle le « trope communicationnel », qu'Anne Ubersfeld résume de la manière suivante :

Quel que soit l'allocutaire « scénique » de l'énoncé prononcé par un locuteur X, et même si le fonctionnement du dialogue est conforme aux lois conversationnelles et se fait selon un tour de parole « vraisemblable », le spectateur sait que toutes les paroles prononcées le sont à son intention *aussi*.⁷⁹

Ce « trope communicationnel » opère de sorte que les signifiés ne prennent pas nécessairement la même valeur pour l'allocutaire sur scène et pour le spectateur, puisque ce dernier possède de nombreuses informations dont ne disposent pas tous les protagonistes d'une pièce. La double énonciation affecte également la manière dont le texte réfère au réel, puisque celui-ci renvoie à la fois à la réalité des personnages et à celle des spectateurs. La réception d'une pièce s'effectue donc en fonction d'une communication à plusieurs niveaux : celle-ci peut être directe (adresse aux spectateurs) mais elle est la plupart du temps indirecte et contient, outre les signes verbaux (ou textuels) une panoplie de signes scéniques orchestrés dans la mise en scène. Le travail du spectateur consiste à recevoir et à décoder les signes qu'on lui communique en les associant aux référents appropriés de façon à comprendre ce que dit le texte au-delà de la signification immédiate des répliques. Les référents auxquels renvoie l'auteur sont par conséquent au cœur de la communication théâtrale et ils déterminent le sens qu'accorde le spectateur à une pièce. Or, dans le cas du

⁷⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 126.

théâtre de Vian, il semble que les nombreuses références faites au réel posent un problème au niveau de la réception des textes.

Dans son essai sur le discours comique, Michael Issacharoff propose de considérer le comique théâtral en tant que processus référentiel qui renvoie le spectateur tantôt au réel, tantôt à un hypotexte, et il décrit en ces termes la référence théâtrale :

Les référents du dialogue dramatique sont de deux sortes : extratextuelle et intratextuelle. Si le référent est extratextuel, il y a trois possibilités : existants historiques, entités abstraites ou textuelles. Le renvoi à des existants correspond à ce que les philosophes du langage appellent la description définie. En revanche, le référent intratextuel consiste en un renvoi à des éléments se trouvant à l'intérieur d'un texte littéraire, c'est-à-dire à l'univers fictif créé par l'écrivain.⁸⁰

Le référent intratextuel sert à construire le récit, et les références qui sont faites au monde fictif contribuent à créer un univers cohérent et structuré dans lequel évoluent les personnages. Le référent extratextuel aurait plutôt comme fonction de produire un effet de réel en associant le monde fictif de la scène à l'univers de référence du spectateur. Si l'on peut imaginer une pièce qui ne contienne aucune référence extratextuelle, il faut admettre qu'un tel texte serait difficile à écrire. En littérature, le genre du merveilleux utilise principalement des référents intratextuels pour produire un effet d'étrangeté : cependant, même dans les récits merveilleux, il est impératif de constater qu'un certain nombre de référents extratextuels soient utilisés simplement pour assurer que le lecteur comprenne. Un texte sans référents extratextuels n'aurait plus aucun lien avec la réalité, ce qui remettrait sérieusement en cause sa pertinence pour le lecteur. Le référent extratextuel sert donc à établir un pont sémantique entre l'univers fictif et l'univers de référence du spectateur. Certaines formes de comique, comme la parodie et la satire, reposent presque totalement sur un jeu de références extratextuelles. Pour Michael Issacharoff, « la dimension comique de la

⁸⁰ Michael Issacharoff, *Lieux comiques ou le temple de Janus*, Paris, José Corti, 1990, p. 34.

référence (théâtrale ou autre) est fonction du *contexte* »⁸¹ et il donne comme exemple le quiproquo, technique selon laquelle deux référents incompatibles sont juxtaposés. Il faut par conséquent chercher à voir dans quel contexte Vian insère ses références au réel afin de déterminer si l'effet comique qu'il recherche est atteint.

C'est parce qu'il participe à ce que Jean-Marc Defays appelle le « surcodage » du comique que le référent est important. Toujours selon Defays, « le comique comme l'art pratiquent un codage au deuxième (ou troisième) degré, un **surcodage** qui réutilise les codes du langage, du dessin, de la gestuelle à d'autres fins, comme signifiants pour d'autres signifiés »⁸², et qui appelle donc une « double traduction » de la part du spectateur. Or, il n'est pas sûr qu'à force d'accumuler les références, Vian réussisse à maintenir l'intérêt du public. Surtout que, comme nous le verrons, l'auteur se permet de renvoyer à une variété impressionnante de référents qui présupposent, pour être compris, que le spectateur possède une vaste culture générale. En même temps, l'auteur se permet une série de gags faciles et d'allusions grivoises d'un goût douteux, qui correspondent plutôt à la farce qu'à la comédie spirituelle.

C'est également dans l'ambiguïté de son propos que le théâtre de Vian semble égarer son public. Tantôt bon-enfant, tantôt très acide, ce théâtre reste difficile à saisir, et c'est peut-être en définitive ce qui le rend si peu attrayant pour le public. En partant du concept fondamental de l'ironie dramatique, nous examinerons comment Vian s'adresse à son public, et ce qu'il tente de lui dire. Car il faut bien reconnaître qu'un auteur dramatique écrit d'abord sa pièce pour dire quelque chose, et que le spectateur, lorsqu'il va au théâtre, veut entendre ce qu'il a à dire, ou veut à tout le moins comprendre ce qu'on lui présente. C'est finalement

⁸¹ *Ibid.*, p. 33.

⁸² Jean-Marc Defays, *Le comique*, Paris, Seuil, 1996, p. 30.

cette difficile question de savoir s'il est possible d'être sérieux tout en étant comique qui ressurgit, et que Michael Issacharoff pose en ces termes : « le comique et l'idéologique peuvent-ils coexister ⁸³ »?

Ces deux pistes, celle du référent et celle plus vaste du « message » qui n'est au fond que le prolongement de la première, devraient nous permettre de mettre en lumière ce qui rend le théâtre de Vian si difficile à représenter, et ce qui nuit à sa réception.

1. Le référent extratextuel

C'est d'abord l'extrême abondance de références au monde réel qui retient l'attention. Il y a, au détour de chaque réplique, la possibilité d'un renvoi au monde extérieur, à ce qui se passe de l'autre côté de la rampe, à l'extérieur des murs de carton pâte. Afin d'en faire un portrait succinct, les renvois ont été regroupés en quelques grandes catégories, qui forment en quelque sorte les cibles privilégiées de Vian. En les classant sous trois rubriques, il devient possible de donner une vue synthétique des multiples références extratextuelles qui parsèment l'œuvre, afin de voir comment les couches de référents cohabitent et agissent sur le récepteur du texte.

1.1 La guerre et ses acteurs

Deux des pièces de Vian, qui comptent parmi les plus connues, traitent de la guerre, et font par conséquent directement référence à celle qui vient de se terminer en 1945. Il faut dire qu'il n'est pas surprenant de voir un auteur se référer systématiquement à un événement qui a traumatisé tout un continent pendant cinq ans, et qui a fait des millions de morts. Mais le projet de Vian est ambitieux : farouchement antimilitariste, celui-ci parodie la guerre et

⁸³ Michael Issacharoff, *op. cit.*, p. 9.

tout ce qui s'y rattache, sans prendre parti. C'est d'abord par allusion directe à certaines figures publiques militaires qu'il renvoie le spectateur à la guerre, entre autre par l'entremise des noms de personnages comme on l'a précédemment souligné en parlant des généraux du *Goûter*. Dans leurs échanges, les généraux évoquent également plusieurs noms qui sont associés à la guerre, et particulièrement à l'occupation : lorsque, par exemple, Audubon discute avec Plantin, il rappelle le mauvais sort que certains hauts gradés ont subi.

Et il y a eu des prisonniers, comme Giraud [*général français en Afrique du Nord*], chose qui n'arrivait pas jusque-là! Et Darlan [*amiral et ministre de Vichy*] a été tué, et il est arrivé un tas de sales histoires comme ça à Esteva [*amiral, condamné à la Libération*], à Gamelin [*général français déporté en Allemagne en 1943*]... euh, lui, il s'en est tiré... (GG, p. 493)⁸⁴

Audubon cite encore le général Robert (GG, p. 494), condamné en 1947 puis amnistié, alors que le général Laveste évoque le souvenir de ce « pauvre Rommel » (GG, p. 526), le maréchal allemand qui a envahi la France en 1940 avant de diriger l'Afrikakorps en 1941. Et c'est sans compter les allusions multipliées à Pétain, grâce au prénom Philippe, mais aussi à partir d'un jeu de mot douteux sur « d'Yeu » (GG, p. 514), le nom de l'île où Pétain a été détenu.

S'il n'est pas particulièrement risqué de référer aux « traîtres » de la guerre, il est autrement plus dangereux de rire de ses « héros ». C'est sur ce terrain miné que s'aventure Vian en parodiant les F.F.I. dans *L'Équarrissage pour tous*. L'un des deux F.F.I. qui entrent à la scène 35 s'appelle Lorient, ce qui, comme l'indique une note dans l'édition complète, « rappelle étrangement Jacques Doriot (1898-1948) » qui « a collaboré avec l'Allemagne et a combattu sous l'uniforme allemand »⁸⁵. Le personnage signale d'ailleurs lui-même ses allégeances fluctuantes en disant : « Vous savez, nous, on n'a pas l'habitude; on est F.F.I.

⁸⁴ Les notes entre les crochets sont de nous, et ont été tirées des annotations de l'édition complète des œuvres de Vian.

⁸⁵ Boris Vian, *Œuvres complètes*, tome 9, *op. cit.*, p. 145.

depuis ce matin » (EPT, p. 146). En dépeignant les F.F.I. comme des opportunistes qui ne cherchent qu'à voler des « tractions avant »⁸⁶, Vian s'en prend à la vertueuse Résistance, celle-là même que la France évoque pour oublier qu'elle avait un temps collaboré au régime nazi. Il ridiculise aussi les porte-parole de la Reconstruction, qui viennent dynamiter la maison de l'équarrisseur à la fin de la pièce pour montrer comment, pour ce qui est de destruction, les bureaucrates n'ont rien à envier aux militaires.

Vian pousse la référence jusqu'à situer l'action de sa première pièce en plein débarquement de Normandie afin de replonger les spectateurs au cœur de cette guerre qui s'est terminée quelques années plus tôt. C'est cependant dans le cadre incongru d'un mariage qu'il évoque le débarquement : il insère ainsi l'Histoire dans l'histoire, et réfère à l'événement « grave » du débarquement dans le contexte d'un vaudeville. Le débarquement se matérialise sur scène par l'entremise d'un flot continu de « frisés » et « d'amerlaus » qui viennent tantôt se rafraîchir, tantôt jouer aux cartes. La référence à la guerre devient ici comique dans la mesure où elle est profondément incompatible avec ce qui se passe sur scène, puisqu'on y marie la fille de l'équarrisseur. Même les militaires qui entrent chez l'équarrisseur ne semblent pas comprendre ce qui leur arrive, de sorte que le débarquement devient un non-événement, il est évoqué pour être nié. De même, la nostalgie avec laquelle les généraux du *Gôûter* se souviennent du régime de Vichy tranche avec le contexte de l'après-guerre dans lequel on essaie d'enterrer le souvenir de l'Occupation.

Une manipulation du même ordre a lieu dans les textes de cabaret, notamment dans *Fluctuat Nec Mergitur*. Cette fois-ci, l'auteur joue sur l'anachronisme de la référence, puisqu'il raconte la fondation de Paris par des soldats nazis. Ceux-ci plantent d'ailleurs un

⁸⁶ Il s'agit d'un modèle de Citroën. Grand amateur de voitures, Vian réfère également, dans *L'Équarrissage* et dans *Tête de Méduse*, à certaines marques de fabricants d'automobiles comme Delage, Talbot et Delahaye.

poteau indicateur comme ceux que l'armée nazie avait installés partout en France lors de l'Occupation. Ce spectacle contient également des allusions à la guerre froide qui a succédé à la deuxième guerre mondiale puisque les druides russes sont des espions communistes déguisés. Dans la revue *Dernière Heure*, Vian réfère encore aux militaires, mais cette fois de manière plus générique, en faisant jouer à des généraux de diverses nationalités un jeu de guerre au terme duquel la terre est complètement détruite (DH, p. 795).

1.2 Hommes politiques et figures du pouvoir

Comme tout bon humoriste, Vian a ses têtes de turcs, parmi lesquelles on compte la classe politique au complet, sans distinction. C'est dans *Un Radical barbu* que l'on retrouve les plus nombreuses références aux hommes politiques français. Déjà, dans la liste de personnages, Vian se permet de jouer sur les noms de partis politiques, en notant qu'il y a « un némèrpé » (MRP, Mouvement républicain populaire) et « un péhêrêle » (PRL, Parti Radical), qui s'appellent respectivement Georges Weiss et Delabichette du Contour. Dans le texte, quelques noms de politiciens sont évoqués, notamment Félix Gouin, qui est président du Conseil en 1946, Édouard Herriot, président du Parti Radical, Maurice Thorez, un membre du Front Populaire et Guy Mollet, secrétaire général de la Section Française de l'Internationale Ouvrière (SFIO). Mais c'est surtout la classe politique générale qui est parodiée dans cette pièce où les députés s'accusent mutuellement d'être corrompus : « oh, tu me fais rire, toi, avec tes grands airs... On dirait que tu leur en as jamais vendu, aux poldèves, du carbure de calcium » (RB, p. 402) lance Robert à Alexandre⁸⁷.

⁸⁷ Rappelons ici que les « poldèves » sont un peuple imaginaire créé par Queneau dans *Pierrot mon ami*. Vian met d'ailleurs en scène quelques soldats poldèves à la toute fin de *Série blême*, qui sont en manœuvre dans les Alpes.

L'autre grand représentant de la classe politique dans le théâtre de Vian, c'est Léon Plantin, du *Goûter des généraux*. Ce président du Conseil est le prototype du politicien véreux, qui aime s'écouter parler et dont les discours emberlificotés mystifient le brave Audubon. Si le personnage ne renvoie à aucune figure historique connue, il représente bien l'idée générale que l'auteur donne des politiciens : êtres retors, manipulateurs et mesquins, tout juste moins bêtes que les généraux qu'ils dirigent.

De la même manière qu'il réfère de façon générale aux politiciens, Vian représente le clergé et les ecclésiastiques par l'entremise de figures génériques. Mis à part des références explicites à Pie XII (GG, p. 532) et à l'archevêque Suhard (GG, p. 534) dans *Le Goûter*, l'Église est surtout évoquée par la présence de curés, dont le plus beau spécimen est le Père Saureilles du *Dernier des métiers*. Celui-ci, flanqué de son sacristain Jonas à l'air de vieille bonne femme, rappelle une certaine conception parodique du clergé qui est loin d'être exclusive à Vian, et qui réfère, à ce qu'il semble, à un certain cliché qui stigmatise le curé dans la société française.

1.3 Le monde des arts et du spectacle

S'il est un domaine auquel Vian aime faire allusion, c'est bien à celui des arts et du spectacle. L'amateur de cinéma qu'il est n'a de cesse de citer dans son théâtre des noms d'acteurs célèbres. C'est vraiment dans *Le Chasseur français* qu'on retrouve le plus de références directes au septième art, puisque l'un des personnages, le père Brique, est lui aussi amateur de films. Sont ainsi nommés au passage Humphrey Bogart, Burt Lancaster, William Powell, Edouard Robinson, Peter John Weissmuller (qui a incarné Tarzan), tous acteurs américains, ainsi que Marcel Carné et Orson Welles. Les références cinématographiques dans *Le Chasseur* sont si nombreuses qu'elles forment presque, à elles

seules, un sous-texte même si elles n'ont en définitive aucun impact réel sur l'action; elles constituent plutôt une sorte d'étalage de la grande culture cinématographique de l'auteur. Le protagoniste de *Série blême*, James Monroe, est le frère imaginaire d'une des icônes du cinéma américain, Marilyn Monroe. On trouve également des allusions aux acteurs dans *L'Équarrissage*, où le pasteur démontable porte le nom de l'acteur américain James Taylor, et dans *Un Radical*, lors d'une discussion au cours de laquelle Alexandre dit avoir le trac comme Sarah Bernhardt alors que Jack apparente plutôt les discours d'Alexandre aux numéros de Bourvil, un comique français.

Il faut également parler de la revue *Cinémassacre* dont la prémisse même repose sur une référence soutenue au cinéma. On passe ainsi de l'esthétique du film de *gangsters* à celle de la fresque historique en passant par le film « Carné » et le film d'horreur, et en citant nombre de comédiens au passage, comme Veronica Lake, Dorothy Lamour ou Jean Gabin.

Les journaux sont aussi source de renvois pour l'auteur qui ne se lasse pas de travestir le nom des grands quotidiens français dans ses revues de cabaret *Dernière Heure* et *Ça vient, ça vient*. Ainsi, *Le Parisien libéré* devient tantôt *Le Saturnien libéré*, tantôt *Le Parisien délibéré*; *Ici Paris* est changé par *Il scie Paris*; *Le Figaro* est transformé en *Figarrot* et le *France-Dimanche* fait place à la *Franche-Démence*. Dans *Le Gôûter*, Plantin se vante d'avoir été chroniqueur financier pour *Le Monde* alors que, plus loin dans la pièce, les généraux se félicitent du bon travail accompli par le bureau de la censure puisque le Figaro qu'ils « lisent » est complètement blanc.

Vian prend plaisir à référer dans ses textes à quelques grands auteurs de la littérature qui font un peu « vieille France » et dont la figure emblématique est sans doute Paul Claudel. Dans *Le Dernier des métiers*, le Révérend Père Saureilles reçoit une couronne mortuaire accompagnée d'un petit mot du grand Quelaudel, auteur du *Complet de Sapin*, du *Père Aplati*

et de la *Répartition méridienne* (DM, p. 381)⁸⁸, alors que dans *Tête de méduse*, Lucie reproche à son mari Antoine de lire « toujours du Claudel » (TM, p. 678). Le répertoire du Révérend Père Saureilles provient d'ailleurs, comme l'indique le reporter, « des prêches de nos meilleurs auteurs religieux contemporains : Henri Pichenette, Ghelderode, André Flique, Jean Genêt [sic], Jean-Jacques Gauthier, Gabriel Pommerand, etc » (DM, p. 378). On reconnaît bien sûr dans cette énumération quelques grands auteurs dramatiques comme Genet et Ghelderode, alors que les noms Pichenette et Flique renvoient aux auteurs contemporains Henri Pichette et André Roussin⁸⁹. Accolés à ces noms, ceux du critique théâtral du Figaro, Gauthier, et du lettriste et ami de Vian, Gabriel Pomerand, semblent étrangement déplacés et contrastent avec la référence directe à des auteurs connus. On compte également, dans *Le Chasseur français*, de nombreuses références aux romans policiers ainsi qu'à leurs auteurs. Comme Vian avait traduit quelques romans pour la « Série Noire » de Gallimard, il connaissait bien cette paralittérature. Par l'entremise du personnage d'Angéline, une « fanatique de la Série Noire » (CF, p. 815), il réfère aux auteurs Peter Cheney (CF, p. 830), James Hadley Chase (CF, p. 832) et Raymond Chandler (CF, p. 894), en plus de s'amuser à confondre les noms de Georges et Marcel Duhamel, le premier étant un auteur conservateur, membre de l'Académie, alors que le second dirigeait justement la collection « Série Noire » chez Gallimard.

Notons enfin les diverses références éparpillées tout au long des textes à ce monde auquel appartenait l'auteur et qu'il prenait plaisir à inscrire dans ses œuvres. Le tableau de *Tête de méduse* par exemple, qu'Antoine qualifie « d'horreur » (TM, p. 633) avant de le piétiner allègrement s'avère être un Picasso; en apprenant cela, Antoine est navré, mais

⁸⁸ Ces noms font référence, bien sûr, au *Soulier de Satin*, au *Père humilié* et au *Partage de midi*, œuvres de Paul Claudel.

⁸⁹ Un « roussin » est un policier en argot, ce qui explique qu'André Roussin devienne « Flique ».

Claude lui dit de ne pas s'en faire puisque « il en fait de nouveaux tous les jours » (TM, p. 647). La Denise de *Chambre de célibataire* que Jacques prenait pour une actrice est finalement une « artiste de variétés » se produisant dans *Jupon vole*, ce qui, de l'avis du pompier, est « mieux que Claudel » (CC, p. 990). Le policier du *Dernier des métiers* s'est inscrit au cours Simon (DM, p. 385), une école d'art dramatique. Quant au Français à Nouillorque de *Cinémassacre*, il est consterné de retrouver, de l'autre côté de l'Atlantique, la célèbre danseuse parisienne Renée Jeanmaire qui avait entrepris en 1954, sous le pseudonyme de Zizi Jeanmaire, une carrière au music-hall.

1.4 Stratégie référentielle des textes de cabaret

Au cabaret, Vian trouve le moyen de concentrer les renvois en situant ses sketches dans un cadre référentiel précis. Dans le meilleur des cas, il choisit un référent bien connu du public, ce qui permet de multiplier les renvois tout en gardant une complicité avec le spectateur. C'est le cas par exemple d'*Adam, Ève et le 3e sexe*, cette parodie sur l'hypotexte de la Genèse. En installant dès les premières répliques le cadre référentiel de cette parodie, Vian peut alors donner libre cours à sa verve : ainsi, quand Ève propose à Adam d'aller cueillir des feuilles de vigne (AE, p. 520), l'image de la feuille comme cache-sexe surgit rapidement à l'esprit du public, qui peut s'amuser de ce qu'Adam souhaite plutôt se mettre un myosotis ou une tulipe. De même, dans *Cinémassacre*, le sketch d'introduction installe le cadre référentiel du cinéma.

Scénariste : Oui, voilà, j'ai eu l'idée d'un scénario, alors je suis venu vous l'apporter.

Producteur : Compliments, compliments.

Scénariste : Oh! Vous savez, c'était très simple.

Producteur : Combien de personnages?

Scénariste : Eh bien, en principe, deux : un homme et une femme.

Producteur : Dites donc, ça me paraît un excellent point de départ.

(CINÉ, p. 664)

C'est à partir de cet « excellent point de départ » que se construisent les sketches subséquents, dont tout l'intérêt repose sur ce qu'ils pastichent un style particulier de cinéma qui est facilement identifiable. De même, dans *Fluctuat Nec Mergitur*, ce sont les différents clichés associés à la nationalité des protagonistes qui constituent le cadre référentiel de cette revue dans laquelle on voit différentes nations « fonder », à tour de rôle et à leur manière, la ville de Paris. La stratégie employée dans les revues *Dernière Heure* et *Ça vient, ça vient* est légèrement différente, puisque Vian se sert du cadre de la science-fiction pour regrouper ses sketches. Chacune de ces revues contient un prologue qui installe l'action dans le futur : *Ça vient* s'ouvre sur la salle de rédaction du *Saturnien Libéré* où l'on s'affaire à préparer l'édition du 20 mars 1981, alors que des spéléologues de 2024 découvrent, dans *Dernière Heure*, de vieux journaux grâce auxquels ils pourront remonter dans le temps. La stratégie s'avère dans ce cas beaucoup moins efficace parce qu'elle ne concentre pas tous les sketches autour d'un même référent; au contraire, la science-fiction devient le prétexte à une foule de scènes qui racontent de petites histoires amusantes, mais qui, à l'exception des sketches sur la conquête de l'Everest (DH, p. 757 et CV, p. 548) ne renvoient pas à un référent aussi universel que le cinéma.

1.5 Références gratuites et clichés

La multiplication des références extratextuelles relève d'une logique de la satire, qui évoque une chose, un objet ou une idée afin d'en rire. Le comique vient de ce que le spectateur reconnaît l'objet de la dérision et s'amuse des déformations qu'on lui impose. Très évident dans *Le Goûter des généraux*, ce procédé fonctionne bien puisqu'il prend pour objet des personnages qui sont déjà déconsidérés par le public, soit les militaires haut gradés

qui étaient, de près ou de loin, collaborateurs durant l'Occupation. Cette farce sur la guerre constituait peut-être une tentative de rachat de la part de l'auteur, après le cuisant échec qu'a connu *L'Équarrissage*, sa première pièce sur la guerre. Celle-ci utilise le même procédé satirique, mais il semble que dans son désir de provocation, Vian ait surestimé la capacité de ses contemporains à rire de la guerre.

Si, dans les pièces contre la guerre, la multiplication des références extratextuelles est concentrée autour d'un objectif satirique, il faut admettre que, bien souvent, l'auteur cède au plaisir de renvoyer au réel simplement pour faire des clins d'œil au spectateur. Des nombreuses références au cinéma par exemple, et au monde du spectacle, on ne peut pas nécessairement dégager d'intention clairement parodique. Bien sûr, le nom de Claudel sert à pointer une littérature conservatrice et institutionnelle, mais l'évocation des auteurs de « Série Noire » ressemble à un étalage de savoir. Comme si, dans sa grande hâte de disséminer ses connaissances, Vian en oublie de considérer la pertinence de ce qu'il écrit.

Ces références gratuites, qui ne contribuent en rien à l'action, viennent plutôt alourdir les textes. En plus, elles nuisent à la crédibilité des personnages puisque ceux-ci, à force de dire des choses qui renvoient à l'extra-scénique, apparaissent moins comme des êtres réels que des façades, derrière lesquelles se cache l'auteur pour mieux montrer du doigt. L'univers fictif de la scène souffre de ce qu'il n'est qu'un prétexte à références, dans lequel le spectateur ne trouve rien d'autre que la caricature de son monde. Ainsi dépourvus de réelles fonctions, les personnages sont-ils condamnés à s'ennuyer sur scène, situation qui se produit à une fréquence surprenante dans la dramaturgie de Vian. Que ce soit les généraux, qui dans leur *bunker* tentent de tuer le temps au 3^e acte en jouant au « tirelarigot ⁹⁰ », la famille de

⁹⁰ Le nom désigne, dans *Le Gouter des généraux*, un jeu de carte; dans la langue courante, la loc. adv. « à tirelarigot » est employée avec le verbe *boire* pour signifier « boire beaucoup ».

L'Équarrissage qui décide de danser parce qu'elle ne sait plus quoi faire après le repas, ou les rescapés de *Série blême* qui, pour se désennuyer, se prêtent de bon gré au jeu meurtrier que leur propose James Monroe, les personnages de Vian ont ceci de particulier qu'ils n'ont *rien à faire* en scène. Ceux-ci, sortes de construction en porte-à-faux, n'ont pas une action qui leur soit propre mais constituent des formes de panneaux indicateurs de ce que l'auteur parodie. En insistant sur les référents extratextuels pour générer du comique, Vian néglige l'univers fictif qu'il représente au point de le discréditer dans l'œil du spectateur.

Si Vian aime renvoyer son public à des êtres et des choses extra-scéniques, au monde extérieur à la scène, il semble que, malgré cette propension à faire des clins d'œil, ce n'est pas toujours au réel que se réfère véritablement son théâtre. Dans sa manière de récupérer certaines figures types du comique et de construire des personnages à partir de clichés sociaux, l'auteur renvoie davantage son spectateur à un monde d'idées préconçues.

Revenons brièvement sur le cas des figures ecclésiastiques, qui sont peut-être les plus évidemment des clichés. Il est clair que Vian réfère le spectateur à une idée que celui-ci entretient déjà, ou qu'il a à tout le moins déjà rencontrée, selon laquelle les hommes d'Église sont vaniteux, hypocrites et, très souvent, pédérastes. Ce lieu commun sert évidemment de tremplin pour transformer le Père Saureilles en une sorte de diva colorée, mais la représentation de l'ecclésiastique ne transcende jamais le cliché. De même, le personnage de Plantin vient confirmer l'idée stéréotypée qui s'est forgée dans la conscience populaire du politicien véreux que des siècles de caricature ont contribué à préciser. Quant à la figure de militaire, et particulièrement à celle du bête général, on lui retrouve dans la tradition comique une série d'ancêtres plus ou moins rapprochés, dont par exemple le matamore de la comédie espagnole.

D'ailleurs, si l'on songe à un exemple phare de la satire militaire qui date à peu près de la même époque, on se rend bien compte à quel point les cibles comiques appartiennent à l'imaginaire collectif. Ainsi, dans le *Doctor Strangelove*⁹¹ de Stanley Kubrick, paru en 1964, on retrouve justement ces généraux idiots, les mêmes à peu de choses près, et qui par pure bêtise vont déclencher une guerre atomique. Ce film, comme du reste la pièce de Vian, renvoie autant à un hypotexte qu'au monde réel, puisque c'est l'Apocalypse (nucléaire) qu'on y annonce, la même qu'on trouve déjà dans la Bible.

Malgré, donc, des références explicites à l'actualité, à l'histoire et au monde moderne du spectacle, c'est tout de même à partir de vieilles figures du comique que se construisent les pièces de Vian, ce qui nuit un peu à son originalité, mais qui pourtant devrait favoriser sa réception, car il n'est rien de plus agréable pour un public que de voir quelque chose qu'il « connaît » déjà, comme en font foi au XIXe siècle les succès de la « pièce bien faite » de Scribe et, plus près de nous, ceux de la comédie romantique américaine.

Or ce ne fut évidemment pas le cas lors de la représentation de *L'Équarrissage*, et ce n'est pas tellement le cas non plus aujourd'hui. Lorsqu'on y regarde de plus près, on constate que Vian mélange et multiplie les couches de référents, sans égards pour son public. D'ailleurs, quel est-il, ce public? Il semble, à la lecture, que Vian écrivait pour tout le monde à la fois et personne en particulier. Question de bien saisir ce dont il est question, voici l'exemple d'un monologue prononcé par le personnage de Machin, dans *Série blême*. Ce dernier souffre d'un mal étrange qui le rend muet la plupart du temps, mais qui lui permet à de rares occasions de parler, et c'est justement lors d'un de ces moments qu'il prononce cette extraordinaire tirade :

Quand je sens l'air soudain se charger de substance

⁹¹ *Docteur Folamour* dans sa version française.

Les mots jaillir de moi comme de la laitance
 Quand je sens que je puis, au gré de mon désir
 Évoquer Fernandel ou le manteau d'Aesir
 Quand je puis appeler sans en oublier une
 De Manon la rouquine à Coralie la brune
 Les onze cents catins de mon Yoshiwara
 Quand je sais que je vais nommer le rémora
 Le coelacanthé, ou l'orchidée périphérique
 Qui pond ses œufs l'hiver dans un arbre de briques
 Le poulouc, ce surnois serpent siffleur de Sfax
 Qu'il suffit de sucer pour avoir un anthrax
 Le clinamen, Faustroll et la machine à peindre
 Le patron boulanger qui violente son geindre
 Le père Dupanloup sur l'amère Picon
 La partie de tennis Drobny contre Ducon,
 Et tous ces purs joyaux du théâtre français
 De Bernstein à Roussin, de Létraz à Musset
 Beckett et les travaux de Poinçon et Wattmann,
 Ionesco, positif autant qu'un Wassermann,
 Audiberti, superbe en son nuage obscur
 Brecht au cœur en étoile, Adamov à l'œil pur,
 Ah, mon maître, je vol... (SB, p. 723)

On a droit dans cette réplique à une foule d'allusions, pêle-mêle, tantôt à des poissons (le rémora, le coelacanthé), tantôt à la géographie (Yoshiwara, « quartier des plaisirs » à proximité d'Edo, au Japon, et Sfax, ville de Tunisie), tantôt à la 'pataphysique (clinamen, premier mois du calendrier 'pataphysique, et Faustroll, nom du personnage de Jarry), au sport (Jaroslav Drobny était tennisman), à une chanson paillarde (le père Dupanloup) pour aboutir à l'évocation, dans le désordre, d'auteurs dramatiques dont le mérite et la réputation varient beaucoup, selon qu'on passe de Létraz à Beckett. On pourrait croire que ce qui cause problème ici, c'est le fait d'énumérer une suite d'éléments qui n'ont aucun lien entre eux. Pourtant, Samy Frey a récemment porté au théâtre en France le texte *Je me souviens* de Pérec, tout entier composé d'énoncés dont le seul élément commun est qu'ils commencent tous par « je me souviens » et dont voici un extrait :

Je me souviens que dans le livre de la jungle Bagheera est la panthère, Mowgli le petit homme, et les bandar-logs les singes (mais comment s'appelle l'ours et le serpent ?).

Je me souviens que Fausto Coppi avait une amie que l'on appelait la dame blanche.

Je me souviens d'un fromage qui s'appelait la vache sérieuse (la vache qui rit lui a fait un procès et l'a gagné).⁹²

Malgré la suite discontinue de ces énoncés, Samy Frey a réussi à créer, en partant de ce texte, un spectacle qui a connu beaucoup de succès à Avignon en 1986 et qui est périodiquement repris depuis. Si l'on prend le temps de lire le texte de Péro, on constate d'abord qu'il s'en dégage une certaine nostalgie liée au souvenir, mais l'on s'aperçoit également qu'il partage ce souvenir avec le lecteur. Cela doit être particulièrement vrai pour le Parisien qui reconnaît les restaurants, le nom des rues que nomme Péro au passage. Dans ce cas, justement, la référence opère, elle renvoie le lecteur, et le spectateur, à un monde qu'il fréquente, qu'il connaît bien et dont lui aussi se souvient. Or, si Vian prend plaisir à nommer les choses, à mélanger les savoirs, il ne se dégage pas d'intention claire dans la réplique de Machin, et le spectateur est renvoyé à trop de choses à la fois pour qu'il puisse savoir à quel référent s'accrocher. Le savoir encyclopédique dont dispose Vian est à la fois étourdissant et déroutant puisqu'il relève de sphères très variées, et l'auteur cède au plaisir de la référence gratuite qui détourne l'attention vers un tas de fausses pistes, mais qui en somme ne nourrit pas l'action. Et c'est à ce problème d'action que nous revenons, puisque, finalement, il nous semble relever d'un autre problème, plus large, du propos. Que veut donc dire l'auteur, en multipliant ainsi les références tout en ressassant des figures connues du comique? Que cherche-t-il à nous montrer, et de quelle nature est donc cet univers bricolé qu'il assemble le temps d'une représentation? Les référents réels, donc plus « sérieux »

⁹² Georges Péro, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978, p. 58

comme le débarquement de Normandie dans *L'Équarrissage*, sont éclipsés par les référents clichés, construits, qui donnent à la fois un air de déjà-vu et de caricature à toute la pièce. À force de multiplier les codes, il semble que l'auteur se heurte à un mur de sens.

2. L'ironie dramatique

Dans son acception la plus vaste, l'ironie dramatique désigne une situation où le spectateur possède certaines informations dont le personnage ne dispose pas, et qui lui permettent de comprendre que le personnage se trompe ou qu'il fait fausse route. En repensant le concept d'ironie dramatique à l'intérieur de la théorie de la communication théâtrale, Eli Rozik⁹³ propose de considérer l'ironie dramatique comme le moyen grâce auquel le spectateur accède à une vue d'ensemble, une vue de haut de ce qui se passe sur scène. La communication entre l'auteur et le spectateur s'établit par la voie de deux canaux, l'un direct (qui contient l'intrigue, les personnages et l'action) et l'autre indirecte (celui des conventions de la scène), ce qui permet au public de comprendre l'action au-delà ce que le personnage lui-même est en mesure de saisir (*superunderstanding*). Cette position privilégiée conduit le spectateur à une forme de contemplation (*ironic contemplation*) qui est la source même, toujours selon Rozik, du plaisir que trouve un public dans la représentation théâtrale (*ironic pleasure*). Selon ce modèle, l'objectif de l'auteur dramatique n'est pas tant de fournir un savoir ou une vérité universelle que de proposer un objet autour duquel peut avoir lieu l'expérience rituelle du théâtre. C'est justement en conférant à la pièce le statut d'*objet* placé entre l'auteur et le spectateur que cette perspective permet d'éclairer la réception d'un texte : la pièce peut alors être considérée dans son ensemble comme un discours orienté vers un public et dont l'objectif ultime est de provoquer une

⁹³ Eli Rozik, « Theatrical Irony », *Theatre Research International*, vol. 11, 2, 1986.

« contemplation ironique ». Si l'on peut bien sûr trouver à redire d'un tel modèle, il offre au moins la possibilité d'examiner le lien que tisse un texte entre son auteur et le public, et par conséquent de réfléchir au « message » que véhicule un tel texte.

En partant de cette perspective, on peut alors s'interroger sur la vision du monde que confère Vian à son public, au message qu'il souhaite communiquer au spectateur. Arrive-t-il à établir un dialogue avec la salle, à communiquer un message cohérent qui va au-delà de ce que les personnages eux-mêmes vivent, ou est-il prisonnier d'un comique qui sape nécessairement tout discours sérieux sur le monde? En réfléchissant aux pièces de l'auteur, on en vient à considérer que celui-ci parvient difficilement à s'extraire d'un certain regard puéril sur le monde, qui contient à la fois la cruauté et l'inconséquence de l'adolescence.

2.1 Le didactisme des pièces polémiques

Vian accole à sa première pièce *L'Équarrissage pour tous* l'étiquette de « vaudeville anarchiste » et il est clair que l'auteur souhaite s'en prendre dans son texte autant aux règles qui régissent la société française de l'époque qu'à la guerre. Il choisit donc, dans un esprit de provocation, un genre comique pour réduire l'Histoire à l'anecdote et fait du débarquement de Normandie le décor d'une fable apparemment innocente où un père tente de marier sa fille. La guerre occupe les coulisses, mais elle n'intervient pas directement dans la pièce, et c'est au plus une nuisance pour les personnages qui sont autrement préoccupés : « comment veux-tu qu'on dorme tranquille avec des soucis pareils? » (EPT, p. 81) demande le père à son voisin en parlant des noces de sa fille, alors qu'à l'extérieur, une didascalie précise qu'on entend une « série plus forte de rafales de mitraillette » (EPT, p. 81). Le spectateur ne peut pas s'y tromper : on lui propose de considérer la guerre, qui vient pourtant de dévaster toute

l'Europe, qui a fait des millions de morts et qui a conduit à l'Holocauste, comme une nuisance, tout au plus. C'est l'importance historique de l'événement qui est ici mise en cause, sa signification même. De plus, Vian montre que les acteurs de la guerre ne savent pas eux-mêmes de quoi il en retourne : « ah mince! Alors je comprends pourquoi ils nous ont fait débarquer! C'est pour nous battre contre les Allemands » (EPT, p. 112) s'exclame un soldat américain lorsque le père lui demande ce qu'il pense des « frisés ». Sont évacuées toutes les raisons historiques, toutes les justifications sociales du conflit armé, et ne reste alors que la « bêtise » de la guerre, et par extension de tous ceux qui y participent. C'est peut-être là où Vian pousse le plus loin la provocation, puisqu'il se moque autant, sinon plus, des Français qui participent de loin ou de près à la guerre que des militaires étrangers. Qu'ils soient des F.F.I. ou délégués de la Reconstruction, les militaires français exploitent le peuple en leur volant leurs voitures et en faisant exploser leurs maisons. En un mot, *L'Équarrissage* rejette toute valeur symbolique de la guerre et de la « victoire » des alliés sur les nazis, elle dépeint ceux qui y ont pris part en imbéciles et suggère que le citoyen ordinaire, le « brave paysan » n'a rien à voir là-dedans puisque, ce qui compte au fond, c'est de manger, équarrir et marier sa fille. Si une telle prise de position paraît aujourd'hui plutôt inoffensive, on peut comprendre qu'elle ait choqué certains contemporains de l'auteur qui ont dû considérer, comme Elsa Triolet, que Boris Vian « prend une période 'sublime' et [qu'] il s'assied dessus ⁹⁴ ». Cette réaction épidermique de la romancière et communiste engagée qu'était Elsa Triolet ne surprend guère, et celle-ci résume la « thèse » anarchiste de Vian comme suit :

⁹⁴ Critique d'Elsa Triolet, parue le 20 avril 1950 dans *Lettres Françaises* et reproduite dans : Boris Vian, *Œuvres complètes*, tome 9, *op. cit.*, p. 61.

« tout ça, c'est de la foutaise, vous vous valez tous, et pas la corde pour vous pendre, et vous finirez, les uns comme les autres, dans la fosse puante de l'équarrisseur ⁹⁵ »

Ce message « anarchiste » de la pièce, justement, suggère que l'ordre social sert surtout à flouer l'individu, qui n'a rien à attendre de ses dirigeants et qui devrait plutôt s'occuper de ses intérêts personnels : les idéologies capitalistes et communistes sont caricaturées à travers les dialogues entre Jacques, le parachutiste américain, et Catherine, la parachutiste russe, qui finissent par se battre. Si la philosophie de Vian était peut-être représentative de l'état d'esprit français durant l'après-guerre, elle débouche sur le néant, celui de la fosse, où se ramasse tout le petit monde de *L'Équarrissage* à la fin de la pièce. C'est une apocalypse à petite échelle qui clôturera la pièce, dans un pessimisme et un cynisme profond.

Sorte de prolongement de *L'Équarrissage*, *Le Goûter des généraux* revient sur le thème de la guerre, mais cette fois du point de vue de ceux qui la commandent et qui la font. Outre le plaisir évident que prend l'auteur à caricaturer les généraux et leurs complices, il propose cette fois de considérer la guerre comme étant le fait des hommes de pouvoir, qui s'en servent pour nourrir leurs ambitions politiques au mépris total de la population. Ce point de vue sur la guerre est déjà plus nuancé que celui de *L'Équarrissage*, et comme l'auteur choisit de se moquer d'anciens généraux du régime de Vichy, il est évident qu'il navigue en terrain moins hostile. À mesure que se développe l'action, on constate que la pièce annonce la venue d'une troisième guerre mondiale, ce qui dans une certaine littérature alarmiste, particulièrement la science-fiction, est un thème récurrent, et la pièce termine comme pour *L'Équarrissage* dans la mort successive et systématique des protagonistes, qui cette fois se tuent en jouant à la roulette russe. C'est donc la bêtise des généraux qui occupe

⁹⁵ *Ibid.*, p. 61.

le premier plan de la pièce, et celle-ci cumule dans l'idée que la guerre sert l'intérêt des puissants.

Lors de sa première représentation en France, *Le Goûter* a connu un véritable succès qui est peut-être à mettre au compte du contexte, puisqu'à l'époque, en 1965, la France sortait à peine d'une guerre contre l'Algérie qu'une majorité de Français n'avaient pas souhaitée. C'est d'ailleurs l'une des pièces de Vian qui a le plus été jouée. Le « message » est ici facile à accepter, d'autant plus qu'il s'appuie sur un ressentiment latent de la population envers ses dirigeants, et sur la perception que ceux-ci ne sont finalement que des idiots au service de leurs intérêts personnels, ce qui permet de se dissocier de toutes les décisions qu'ils prennent au nom des électeurs.

Vian capitalise d'ailleurs à nouveau sur cette perception de la classe politique dans *Un Radical barbu*, en montrant des hommes cupides et mesquins qui, dépourvu de leurs armes traditionnelles que sont le beau langage et l'habit propre, perdent leurs moyens. Cette fois, par un renversement de situation, il montre comme l'homme de la rue, le « brave type » qui est ici personnifié par l'entraîneur Jack, peut lui aussi accéder au pouvoir par la seule force de ses poings. C'est un peu dire qu'au fond, n'importe qui peut gouverner, et qu'à armes égales, c'est le citoyen ordinaire qui triomphe. *Le Dernier des métiers* dénonce d'un ton bon enfant l'hypocrisie de l'Église : le message n'est certes pas nouveau, et il reconduit l'idée d'un clergé au service de ses propres intérêts.

Si l'on considère les pièces polémiques de Vian dans leur ensemble, on constate qu'elles n'offrent pas une représentation du monde particulièrement originale : des militaires idiots aux politiciens véreux, en passant par l'hypocrisie ecclésiastique, Vian travaille un terrain déjà passablement labouré. Même la portée de *L'Équarrissage* est réduite par cette idée un peu gamine que la guerre ne sert à rien. Ces pièces se distinguent en outre dans leur

ton, qui a quelque chose du professeur tout entier occupé à sa démonstration, et qui se révèlent sentencieux à l'endroit des personnages. L'absence de nuance, propre de la parodie, réduit le propos à un argument simple, et en se plaçant du côté de l'homme de la rue, en prenant parti pour le « brave type », l'auteur donne l'impression de considérer son public avec une certaine condescendance. L'insistance avec laquelle Vian ridiculise les généraux et les politiciens donne à entendre que « la guerre, c'est mal », cette phrase que l'on sert d'ordinaire aux enfants. Finalement, le discours qui se dégage de ces pièces est à la fois trop simple et trop didactique pour que le public puisse vraiment le considérer de manière sérieuse, d'où la perception que nous sommes en présence ici de simples farces; la légèreté générale du ton sème le discrédit sur tout ce qui pourrait s'apparenter à une prise de position idéologique légitime et le rire, plutôt que de planter le doute dans l'esprit de spectateur, participe à la reconduction d'une « sagesse populaire ».

2.2 Le message cliché des pièces « légères » et des spectacles

Si les pièces polémiques ne contiennent pas de message original, les textes plus légers de Vian donnent directement dans le cliché. On pourrait d'abord être tenté de voir dans *Tête de méduse* une tentative de subvertir le discours de la comédie de boulevard. Or, si certains traits de ce genre théâtral sont effectivement renversés, le « message » global de la pièce reste singulièrement conservateur, pour ne pas dire machiste. Lucie paraît en effet comme la vierge de salon des comédies bourgeoises, et si elle quitte son mari, c'est uniquement parce que celui-ci ne sait pas se montrer assez viril pour lui plaire. Justement, le personnage de Claude fait montre d'une virilité dominante dans la scène 10 lorsqu'il séduit Lucie et l'entraîne avec lui. Que doit-on retenir d'une telle pièce, sinon que « les femmes aiment bien les durs » ? De même, dans *Chambre de célibataire*, la farce tourne autour d'un

renversement de situation où le personnage principal s'évertue à élaborer des plans pour séduire Denise alors que celle-ci ne demande rien de mieux que d'être séduite. Au bout du compte, c'est le pompier qui, par ses avances directes, séduit la femme, ce qui laisse à nouveau entendre que l'homme primate exerce un pouvoir de séduction plus important sur les femmes. La vision de l'amour dans *Le Chasseur français* est plus gentille mais toute aussi conventionnelle, alors qu'on retrouve deux jeunes premiers qui s'aiment, qui se disputent puis qui se réconcilient, ce qui s'inscrit dans la tradition de la scène de dépit amoureux.

Peut-on parler de « message » dans le cas de *Série blême*? Cette pièce repose sur un jeu qui consiste à mélanger les formes, dans ce cas-ci le théâtre classique et le roman de série noire, et l'action est sous-tendue par un renversement qui se produit au troisième acte, alors que l'auteur James Monroe retrouve goût à la vie grâce aux meurtres qu'il perpétue. Le discours de la pièce est dans ce cas équivalent à une longue blague, au terme duquel tout ce qui importe, c'est que le spectateur ait compris la chute. On pourrait ici parler d'une farce qui ne vise rien d'autre qu'à amuser le spectateur. C'est du reste la visée qui se dégage des revues de cabaret, qui dans leur essence n'entendent qu'à faire rire. Il ne se dégage pas des textes comme *Fluctuat Nec Mergitur* et *Adam, Ève et le 3^e sexe* de métadiscours qui serait susceptible de provoquer une « contemplation ironique », et c'est un rire de reconnaissance que recherchent ces sketches, alors que le spectateur identifie et s'amuse du jeu qui est à l'œuvre dans le texte. Ces textes amusent parce qu'ils font des clins d'œil, parce qu'ils tendent des perches plutôt que de tenir un propos sous-jacent et on peut en rire sans arrière-pensée, comme on rirait d'un calembour.

2.3 L'énigme des *Bâtisseurs d'empire*

De toutes les pièces de Vian, il en est une pourtant qui ne se laisse pas si facilement saisir, et dans laquelle on ne peut pas immédiatement trouver de thèse ou de message. C'est d'ailleurs le mystère qui entoure la signification des *Bâtisseurs d'empire* qui en assure, encore aujourd'hui, le succès. Pièce allégorique, *Les Bâtisseurs* propose au spectateur la représentation d'un monde menaçant où les personnages vivent dans la peur d'un bruit mystérieux qui les pousse à fuir vers l'avant, ou plutôt vers le haut. Cet univers est habité par des humains mais aussi par une créature étrange de nature inconnue et qui n'est jamais nommée sur scène, même si la liste des personnages nous indique qu'il s'agit du Schmürz. La pièce commence alors que les personnages arrivent de l'étage du bas, dans ce qui doit être leur nouvel appartement. L'ascension des personnages constitue l'action de la pièce, au cours de laquelle se bâtit une véritable tension à mesure que les personnages disparaissent du plateau. La force de la proposition repose dans sa simplicité : une menace diffuse et indéfinie, le bruit, chasse constamment les protagonistes qui tentent désespérément d'ignorer ce qui leur arrive. De même, ils s'obstinent à ne pas voir la créature qui cohabite avec eux et qu'ils frappent occasionnellement à coups de pied et de poing. La pièce culmine lorsque le père, seul survivant de la famille, réalise enfin qu'il n'est pas seul sur scène et que, pris de peur à la vue du Schmürz, il tombe par la fenêtre.

Dans cette intrigue simple mais cohérente, Vian rompt tous les liens directs entre le réel et l'univers fictif qu'il propose : aucun repère géographique ou historique, ni même temporel ne permet d'établir avec certitude ce que représentent le Schmürz, le bruit, l'espace qui rapetisse et l'amnésie des personnages. Pourtant, le spectateur reconnaît d'emblée le climat de terreur qui règne chaque fois que le bruit se fait entendre et qui peut rappeler aux survivants de la guerre les sirènes annonçant un bombardement. Il reconnaît aussi

l'aveuglement volontaire dont font preuve les personnages de la mère et du père, et auquel s'oppose Zénobie, leur fille. Ainsi, confronté à cette histoire mystérieuse, le spectateur cherche naturellement la clé qui pourra venir éclairer la signification réelle de cette fable. Privé du référent, le spectateur doit se livrer à un travail de construction afin de dégager un sens à l'histoire. Le message est d'autant plus prenant qu'il y a ici urgence, puisque le bruit se fait de plus en plus pressant, et que les personnages disparaissent un à un. On retrouve la même logique apocalyptique de récit, mais cette fois dénuée de signification immédiate. En proposant une énigme au spectateur, Vian réussit à échapper aux clichés qui hantaient jusque-là sa production dramatique. La « contemplation ironique » peut avoir lieu puisque le public est au prise avec un récit qui est à la fois complet et fragmentaire, étant donné qu'on n'arrive pas à faire correspondre les éléments de la fiction à des référents réels. Dès lors, de nombreuses explications sont possibles, mais il faut bien admettre qu'aucune jusqu'à présent ne s'est avérée satisfaisante puisque personne ne s'entend véritablement sur la signification à accorder au personnage du Schmürz. Est-ce, comme l'a cru la critique lors de la création, un pamphlet anticolonialiste, qui dénonce notamment la guerre d'Algérie? Est-ce plutôt, de la même manière que la chanson *La Complainte du progrès* de Vian, une critique des sociétés modernes obsédées par le développement technologique et le progrès? Le mystère de la fable reste entier et c'est l'innommable qui triomphe ici, puisque cette créature sans nom et le bruit indéfini sont tout ce qu'il reste à la fin de la représentation.

2.4 Schmürz et théâtralité

Cette présence sans nom et sans parole, cette créature qui existe en-dehors des mots débouche finalement sur la théâtralité. Définie par Roland Barthes comme « le théâtre moins

le texte » et comme « une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène ⁹⁶ », la théâtralité a lieu précisément lorsque la pièce fait sens au-delà du texte, dans l'amalgame des signifiants scéniques et textuels. Pour la première fois dans sa production dramatique, Vian se retient d'essayer de tout dire et de tout expliquer, il laisse parler les signes scéniques. Alors que les autres pièces sont marquées par un surcodage, par une surenchère de références extratextuelles qui dépouillent la représentation de toute signification indépendante possible, *Les Bâtisseurs d'empire* fait la part belle à la mise en scène. Mieux, le langage avoue dans la pièce ses propres limites puisque le personnage du père constate qu'il n'arrive pas à échapper au réel par l'entremise d'une boulimie verbale. L'emprise qu'exerçait sur les autres pièces le processus référentiel de la langue est dans ce cas anéantie, et les mots dont use à profusion le père jusqu'à la fin ne renvoient plus à rien.

C'est en quelque sorte le triomphe de la théâtralité sur le verbe qui s'incarne dans la *Schmürz*, et l'impossibilité de dire se heurte à ce qui est sur scène. Cette victoire du signe sur le référent implique, au niveau de la réception, un travail nouveau pour le spectateur. Privé d'explications, ce dernier doit lui-même investir le signe d'un sens, à partir des quelques indices qui lui ont été donnés. L'œuvre, qui de prime abord, semble ne rien vouloir dire, acquiert une signification dans la relation qu'elle établit avec le spectateur, en l'obligeant à s'activer pour fournir des réponses. Ainsi, la « contemplation ironique » appelle une interprétation. Plutôt que de déboucher sur le néant, sur l'absence de sens, c'est par un magistral point d'interrogation que se termine *Les Bâtisseurs d'empire*, qui permet néanmoins de conclure qu'il y a pourtant, malgré la fatalité avec laquelle se précipitent les protagonistes vers leur propre perte, un sens caché, quelque part, et qu'il s'agit seulement au

⁹⁶ Roland Barthes, tel que cité dans Éric Eigenmann, « Le mode dramatique », Université de Genève, 2003, [En ligne]. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/index.html>.

spectateur de le trouver. On pourrait dire, en fin de compte, qu'en même temps qu'ils annoncent la chute d'un ordre quelconque, *Les Bâtisseurs d'empire* véhiculent également un message d'espoir pour la suite du monde.

E. Conclusion

Boris Vian romancier, poète, musicien, critique de jazz, ingénieur, 'pataphysicien, animateur, chansonnier, traducteur et... dramaturge. Ce dernier chapeau, auquel on associe moins le personnage, et qui ne lui allait peut-être pas tout à fait, Vian a choisi de le revêtir pourtant, et à plus d'une reprise. De la dizaine de pièces qu'il a écrites, une seule se démarque véritablement et semble vouloir entrer dans les livres d'histoire. Dans ce théâtre, Vian fait d'abord montre de la grande culture livresque qu'il possède, et de la facilité avec laquelle il récupère les structures narratives des genres codés. Certaines de ses pièces ne dépassent pas pourtant le simple jeu sur les formes; à ce chapitre, la pièce *Série blême* pastiche la tragédie néo-classique sans pour autant réussir à transcender l'exercice de style, alors que *Tête de Méduse* propose une relecture de la comédie de boulevard qui retombe vite dans les conventions du genre. L'auteur n'arrive pas à se débarrasser de nombreux clichés qui lui servent de raccourcis, comme s'il n'avait pas le temps de développer de véritables personnages. L'onirisme très original qui perce parfois dans les pièces – la corne de *Tête de Méduse* par exemple, ou les mondes renversés du *Dernier des métiers* et d'*Un radical barbu* – et qui constitue la marque de commerce des romans n'a pas l'occasion d'éclore au théâtre pour envahir la scène. La volonté de référer à tout prix au réel, de commenter le monde par l'entremise de la scène l'emporte sur la construction d'un récit cohérent. Lorsqu'elle ne relève pas du cliché, comme c'est le cas dans *Série blême*, dans *Le Chasseur français* et dans *Tête de Méduse*, l'action est anémique : petit mariage qui se termine en catastrophe dans *L'Équarrissage*, discussions mondaines autour d'une troisième guerre mondiale dans *Le Goûter des généraux*, interview avec celui qui pratique *Le Dernier des métiers*; décidément, il ne se passe pas grand-chose sur la scène de Vian. À trop vouloir s'adresser au public dans son théâtre, l'auteur « équarrit » ses personnages, il en fait des blocs monolithiques, des

figures typées dont la personnalité schématique renvoie le spectateur à de vieilles images qu'il connaît par cœur. Entouré de caricatures, débarrassé d'incommodants récits, l'auteur peut parler à son gré, à travers les figures de papiers qui sont sur scènes; il peut montrer l'ignoble hypocrisie du père Saureilles et la mollesse du radical barbu Alexandre, il peut faire la démonstration « scientifique » de la bêtise des généraux. C'est la figure du tribun qui point à l'horizon : en montant sur la scène, Vian veut faire un discours.

C'est peut-être en cela que se rejoignent les textes de cabaret et le théâtre de Vian, puisque, dans les uns comme dans l'autre, l'auteur conserve toujours sa place privilégiée d'animateur. En multipliant les références, celui-ci oriente le spectateur vers l'objet de ses sarcasmes, mais il écrase du même coup « l'épaisseur des signes » que constitue la théâtralité, il ne donne aucune chance à la fiction d'éclore. Étouffée par le didactisme du discours, la pièce n'a d'autre choix que d'implorer, de se recroqueviller sur elle-même dans *L'Équarrissage* et *Le Goûter*. Lorsque l'animateur n'a pas le goût de prendre la parole, il se contente de diriger le jeu selon un script prévisible, et se déploient alors les comédies romantiques *Le Chasseur français* et *Tête de méduse*, ou encore le jeu de massacre de *Série blême*. Au cabaret, la présence de l'animateur n'est pas gênante, elle est même nécessaire pour assurer la continuité entre les spectacles. D'ailleurs, tout ce qu'il nous reste de la revue *Ça, c'est un monde*, ce sont les bribes de textes de l'animateur, celui qui fait le pont entre les sketches. On peut lire ces bribes comme une sorte de palimpseste des autres pièces, réécrites cette fois en enlevant les adresses directes de l'animateur, mais en les redistribuant à l'intérieur des autres répliques.

La figure de l'animateur s'incarne d'ailleurs dans nombre des pièces de Vian : en observant les tableaux de présences scéniques des pièces (Annexe 2), on constate qu'il y a souvent un personnage masculin qui domine scéniquement les autres personnages par ses

nombreuses présences. Que ce soit l'équarrisseur, le général Audubon, James Monroe ou le brave père Brique, ces protagonistes organisent le jeu, ils dirigent les autres personnages. L'animateur connaît cependant une fin tragique dans *Les Bâtisseurs*, lorsqu'il constate enfin qu'il ne contrôle plus le jeu : se retrouvant seul face au monde, à un monde qu'il n'accepte pas de voir, il doit avouer l'impuissance de son verbiage, qui le conduit directement à sa chute. La disparition de la figure d'animateur, qui jusque-là occupait tout l'espace sémantique, permet enfin à la pièce de respirer, et à la théâtralité de naître, dans l'absence de discours.

Dans son théâtre, Vian aura finalement tenté d'appliquer la formule du cabaret en s'imposant dans le texte de manière à orienter la représentation. Il faut dire qu'animateur, Vian l'a été toute sa vie. D'abord à Ville-d'Avray, chez ses parents, où il se chargeait d'organiser des surprises-parties pour ses amis. Dans les caves de Saint-Germain-des-Prés ensuite, où il joue également de la trompinette. Au Collège de 'Pataphysique enfin, pour lequel il organise, quelques jours avant de mourir, la cérémonie d'intronisation de Jean Mollet. Pourtant, si la présence de l'animateur était essentielle au cabaret, au théâtre elle était de trop. Il aura fallu à Vian plusieurs pièces avant de renoncer à parler trop directement, trop clairement au-dessus de ses personnages. En acceptant de concéder l'espace de représentation à un objet théâtral plutôt que de le noyer dans le discours, Vian atteint enfin à la théâtralité, ce qui fait que le spectateur peut encore aujourd'hui voir *Les Bâtisseurs d'empire* et frissonner à l'approche du Bruit, il peut encore réfléchir à la signification possible du Schmürz, et il peut surtout voir avec bonheur une pièce qui, étrangement, lui parle grâce au langage de la scène.

Annexe 1

Tableaux des présences scéniques

Le Chasseur français

Personnages	Acte 1						Acte 2																		
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Justin Blairjuste	1																								
Néron		1	1	1																					1
Jacques Martin			1	1	1				1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1				
Angéline			1	1	1	1												1	1	1	1				
Virgile		1	1	1	1	1				1															
Le Révérend Père Brique							1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Clémentine							1	1		1	1						1						1	1	1
Carlos										1			1										1	1	
André															1	1	1	1	1	1					
Premier machiniste																									
deuxième machiniste																									
Madame Benzine																									
Ricardo Benzine																									
Joseph, cheval qui parle																									
Total	2	2	3	2	2	2	2	2	2	3	5	2	3	2	3	3	4	4	4	4	2	3	2	3	2

Légende	
?	Personnage qui ne dit rien ou qui est caché

Le Chasseur français (suite) ...

Le Chasseur français (suite)

Acte 3																				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	
																				1
								1	1											5
						1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	28
								1	1								1	1	1	14
																				3
					1												1	1	1	23
		1	1	1	1					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	22
															1	1	1	1	1	10
						1	1	1	1		1				1	1	1	1	1	15
1			1																	3
1						1														2
1	1	1	1	1					1									1	1	6
	1	1	1	1					1									1	1	6
													1			1	1	1	1	5
3	2	3	4	1	2	3	2	4	5	2	3	2	3	2	4	5	7	9	10	143

Légende		
	?	Personnage qui ne dit rien ou qui est caché

L'Équarrissage pour tous

Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Le père	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1
André, ou Jacqueline	1		1		1	1	1	1	1					1	1	1	1	1
le voisin		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1
soldats allemands				1						1			1					
soldats américains						1					1	1						1
Marie								1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
la mère									1						1			
la postière																	1	1
Heinz																		
soldat anonyme																		
Marie, ou Cyprienne																		
Jacques																		
parachutiste japonais																		
Catherine																		
Vincent																		
Colonel Lorient																		
Deux sœurs de charité																		
Künsterlich																		
Robert Taylor																		
Capitaine français																		
lieutenant français																		
Bobby																		
Total	2	2	3	3	3	4	3	4	5	4	4	2	4	4	5	4	5	6

Légende	?	Personnage qui ne dit rien ou qui est caché
---------	---	---

L'Équarrissage pour tous (suite)...

L'Équarissage pour tous

Personnages	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Le père	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
André, ou Jacqueline	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1									
le voisin	1																		
soldats allemands				1	1	1	1												
soldats américains	1	1			1	1	1												
Marie	1	1					1	1	1	1						1			
la mère										1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
la postière	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1									
Heinz						1	1												
soldat anonyme									1										
Marie, ou Cyprienne												1	1	1	1	1	1	1	1
Jacques													1	1	1	1	1	1	1
parachutiste japonais														1					
Catherine															1	1	1	1	1
Vincent																		1	
Colonel Lorient																			1
Deux sœurs de charité																			
Künsterlich																			
Robert Taylor																			
Capitaine français																			
lieutenant français																			
Bobby																			
Total	6	5	3	4	5	6	7	4	5	5	2	3	4	5	5	6	5	7	3

Légende	?	Personnage qui ne dit rien ou qui est caché
----------------	---	---

L'Équarissage pour tous (suite)...

L'Équarissage pour tous (suite)

Personnages	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	
Le père	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	56
André, ou Jacqueline											1	1	1	1	1	1	1	1				29
le voisin	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1			1	1	1	1	1	1	1	34
soldats allemands			1									1							1			10
soldats américains			1																1			10
Marie							1	1	1								1	1				22
la mère		1	1	1	1	1	1	1	1							1	1	1				22
la postière																						11
Heinz									1					1	1	1	1	1	1			9
soldat anonyme																						1
Marie, ou Cyprienne							1	1	1					1	1	1	1	1		1		16
Jacques	1	1	1	1	1	1	1	1	1							1	1	1				19
parachutiste japonais																						1
Catherine							1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1				16
Vincent																		1				2
Colonel Loriot																		1				2
Deux sœurs de charité								1	1													2
Künsterlich									1													1
Robert Taylor																1	1	1				3
Capitaine français																				1	1	2
lieutenant français																				1	1	2
Bobby																					1	1
Total	3	4	6	4	3	4	7	8	10	3	4	4	3	5	6	9	10	12	6	4	5	271

Légende		
	?	Personnage qui ne dit rien ou qui est caché

Tête de Méduse

Personnages	Scènes												Total
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Claude		1	1	1					1	1	1		6
Francis (André)		1				1			1			1	6
Charles (le chauffeur)			1										2
Antoine Bonneau				1	1	1	1	1	1			1	9
Lucie Bonneau						1	1	1	1	1			5
Total		2	2	3	1	2	3	2	3	4	2	2	28

Série blème

Personnages	Acte 1				Acte 2				Acte 3						
	scènes				scènes				scènes						
	1	2	3	4	1				1	2	3	4	5	6	
James Monroe	1	2	3	4	5				6	7	8	9	10	11	
Machin	1		1	1	1				1	1	1	1	1	1	
Facteur	1												1		
Pilote		1		1	1										
Hôtesse de l'air		1	1												
Martha				1	1			1							
Titan				1	1						1				
Jonas				1	1										
Coccyx				1											
Robur				1											
2 guides												1			
2 poldèves														1	
Total	3	3	3	8	6				2	2	2			2	35

Le dernier des métiers

Personnages	scènes				
	1	2	3	4	Total
Jonas, le sacristain	1	1	1	1	4
Jeannot, scout	1	1	1	1	4
Le Radio-Reporter		1	1	1	3
Victor, scout			1	1	2
Totole, scout			1	1	2
Le Révérend Père Saureilles			1	1	2
l'agent				1	1
Total	2	3	6	7	18

Un radical barbu

Personnages	Scènes						
	1	2	3	4	5	6	Total
Alexandre	1	1	1	1	1	1	7
Jack	1	1	1	1	1		6
Nanette		1	1	1	1	1	6
Robert			1	1	1	1	5
Georges			1	1	1	1	5
Delabichette				1	1	1	4
Marcelin					1	1	3
Total	2	3	5	6	7	7	36

Légende	
?	Personnage qui ne dit rien ou qui est caché

Le Goûter des généraux

Personnages	Acte 1																	
	Tableau 1										Tableau 2							
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8
James Audubon Wilson	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Madame de la Pétardière, mère	1							1										
Robert, valet d'Audubon		1		1		1			1						1		1	
Léon Plantin, président du Conseil		1	1	1	1	1	1											
Général Dupont d'Isigny												1	1	1	1	1		
Général Leners de Laveste													1	1	1	1		
Général Juillet													1	1	1	1		
Mgr Roland Tapecul														1	1			
Général Korklioff, délégué de l'URSS																		
Général Jackson, délégué des USA																		
Général Ching Ping Ting, délégué Chine																		
Francine, secrétaire de Plantin																		
Total	2	3	2	3	2	3	1	2	2	1	1	2	4	5	6	7	2	1

Légende

? Personnage qui ne dit rien ou qui est caché

Le Goûter des généraux (suite)...

Le Goûter des généraux (suite)

Personnages	Acte 2							Acte 3				
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	
	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	
James Audubon Wilson					1		1	1	1	1	1	24
Madame de la Pétardière, mère												4
Robert, valet d'Audubon	1	1	1						1	1	1	12
Léon Plantin, président du Conseil						1	1				1	8
Général Dupont d'Isigny								1	1	1	1	9
Général Lenvers de Laveste								1	1	1	1	8
Général Juillet								1	1	1	1	8
Mgr Roland Tapecul											1	4
Général Korklioff, délégué de l'URSS		1		1	1	1	1				1	5
Général Jackson, délégué des USA			1	1	1		1					4
Général Ching Ping Ting, délégué chinois				1	1		1				1	4
Francine, secrétaire de Plantin	1	1	1			1	1					5
Total	2	3	3	3	4	2	6	4	5	5	9	95

Légende	
?	Personnage qui ne dit rien ou qui est caché

Les Bâtisseurs d'empire

Personnages	Acte 1	Acte 2	Acte 3	
Le père	1	1	1	3
La mère	1	1		2
Zénobie, la fille	1	1		2
Cruche, la bonne	1	1		2
Le Schmitz	1	1	1	3
Le voisin	1			1
Total	6	5	2	13

Chambre de célibataire

Personnages	Scènes		
	1	2	Total
Jacques	1	1	2
Pierre	1		1
Denise		1	1
Voisin		1	1
Albert, le pompier		1	1
Charles, le brigadier		1	1
Total	2	5	7

Légende	
?	Personnage qui ne dit rien ou qui est caché

Annexe 2

Résumé des intrigues des pièces et des spectacles

Titre	Adam, Ève et le 3 ^e sexe
-------	-------------------------------------

Genre : Farce en 1 acte

Date d'écriture : 1951

Date de la première représentation : non-disponible

Liste des personnages

Dieu

Le chœur des anges

Adam

Ève

Le serpent

Gabriel

Découpage du texte : 1 acte, 11 scènes

Nombre de pages : 29

Résumé de la fable

Dieu s'ennuie profondément au paradis, à toujours écouter le chœur des anges, et il espère qu'Adam et Ève feront une entorse au règlement. Ces derniers sont très innocents, et passent leurs journées à manger des fruits. Ils s'ennuient eux aussi, et ne savent pas quoi faire pour se divertir. Alors qu'Adam est parti cueillir des fleurs, le serpent vient trouver Ève. Celle-ci est tout de suite attirée à lui, et tente de le séduire, mais le serpent la repousse. Lorsque Adam revient, il est lui aussi attiré par le serpent, mais voit ses avances repoussées. Enfin, le serpent leur dit qu'il a une mystérieuse proposition à leur faire, et leur offre une pomme. Adam et Ève sont très déçus, et Adam jette la pomme avant de chasser le serpent. Lorsqu'il se met en colère, Adam laisse échapper quelques mots comme « asexué » dont il ignore la signification, mais dont l'assonance le trouble. Ève aussi est troublée par ces mots étranges, et commence à son tour à en proférer. Envoûtés par ces nouveaux mots qu'ils découvrent, Adam et Ève deviennent subitement sexuels et commencent à s'embrasser. Lorsque Gabriel les surprend en train de s'adonner à leur plaisir, il les chasse du paradis. Jaloux, le serpent implore Gabriel de l'emmener hors du paradis où il s'ennuie tant, afin qu'ils puissent jouer à Adam et Ève eux aussi. Dieu et le chœur des anges réapparaissent alors, et Dieu s'ennuie toujours autant, alors que passent en avant-scène Adam et Ève, un bébé dans les bras.

Titre : <i>Ça vient, ça vient</i>

Genre : Revue

Date d'écriture : 1951

Date de la première représentation : 1951

Découpage du texte : 1 prologue, 3 sketchs en plusieurs tableaux

Nombre de pages : 41

Résumé des sketchs

Prologue (1981) : Le rédacteur en chef du *Saturnien libéré* procède au tri des articles que lui proposent ses journalistes, en vue de l'édition du 20 mars 1981. À la une de cette édition, il place l'histoire qui constitue le premier sketch de la revue.

Everest (en 3 tableaux) : Une équipe américaine compte conquérir l'Everest. Or, comme la montagne s'enfoncé avec le temps, les Américains comptent amener avec eux une machine à faire de la glace afin d'augmenter la hauteur du sommet et ainsi établir un nouveau record. Ils sont pourchassés par une équipe de Français qui veulent faire sauter l'Everest afin de préserver leur record. Les Américains font finalement sauter l'équipe française, mais comme leur camion tombe en panne, c'est le sherpa Tensing qui se charge de monter la machine à glace jusqu'au sommet.

Les bathyscaphes (1 tableau) : Fait divers, qui raconte l'accrochage entre deux bathyscaphes au fond du détroit de Gibraltar, où l'on circule comme dans les rues. Les chauffeurs impliqués se disputent, et un gendarme doit intervenir pour rétablir la circulation.

En avant, Mars (3 tableaux) : Deux civils vont s'engager dans la Légion Martienne. Un adjudant tente de les en dissuader le plus possible, et lorsqu'il voit que ce n'est pas possible, il les accueille dans la légion. Les civils montent dans une fusée, où le capitaine explique que la vie sur Mars est très ennuyeuse puisqu'il n'y a que des savants, pas de criminels. Arrive alors Janot le Cinglé : il compte partir pour Mars parce qu'il est poursuivi sur terre. Il emmène deux policiers avec lui, afin de ne pas être trop seul. La fusée part pour Mars. À leur arrivée, les policiers et Janot sont « désinfectés » par un martien, ce qui détruit leurs mauvais instincts et les rend complètement inoffensifs. Le capitaine est atterré, car il espérait que Janot mette un peu de vie sur la planète rouge. Surgit alors Girier, un autre criminel qui s'était caché dans la fusée et qui, lui, n'est pas désinfecté. Il se sauve, au grand plaisir du capitaine et du martien, qui se réjouissent de ce que la vie sur Mars sera désormais moins terne.

Titre	Chambre de célibataire
-------	------------------------

Genre : Farce en 1 acte

Date d'écriture : 1956

Date de la première représentation : non-disponible

Liste des personnages

Jacques

Pierre

Denise

Voisin

Brigadier

Albert, le sapeur

Découpage du texte : 1 acte, 2 scènes

Nombre de pages : 26

Résumé de la fable

Jacques s'affaire à préparer le studio pour la venue de Denise, sous le regard interloqué de Pierre, qui ne comprend pas pourquoi son ami brise une chaise. Jacques lui explique alors qu'il s'arrange pour que Denise soit obligé de s'asseoir sur le divan. Il va faire du feu dans la cheminée pour que, incommodée par la chaleur, Denise soit portée à retirer sa robe. Pierre quitte l'appartement lorsque Denise arrive. Celle-ci découvre rapidement les préparatifs de Jacques, et se dit touchée de tant d'attention. Elle va au-devant de Jacques et, après qu'il a allumé un feu, lui tombe dans les bras. Denise signale qu'elle souhaite se mettre à poil, et commence à se déshabiller alors que Jacques remarque la progression inquiétante du feu. Lorsque le feu devient trop ronflant, il se résout finalement à appeler les pompiers. Le voisin du haut vient se plaindre de ce que le feu est en train de faire cuire son poisson rouge. Les pompiers arrivent et éteignent le feu, mais le brigadier signale qu'ils doivent rester deux heures sur les lieux du sinistre. Ce dernier en profite alors pour faire la cour à Denise, qui est flattée. Le brigadier réussit à l'entraîner dans l'appartement du voisin pour coucher avec, pendant que Jacques ronge son frein chez lui, en compagnie du voisin et du pompier.

Titre	Cinémassacre
-------	--------------

Genre : Revue

Date d'écriture : 1952

Date de la première représentation : 1952

Découpage du texte : 1 prologue, 9 sketches

Nombre de pages : 51

Résumé des sketches

Prologue : Un scénariste se présente chez un producteur, et vient lui expliquer son idée de film : un homme, une femme, dans un bar. Le producteur voit tout de suite la scène, surtout qu'il n'y a pas de décors coûteux. Les deux hommes commencent alors à évoquer des noms de grands cinéastes pour réaliser l'œuvre, et s'entendent pour demander à chacun (Hitchcock, Carné, De Sica) de réaliser une bobine d'essai. On convient tout de suite d'essayer dans le style du film de gangsters.

Gangster : Un gangster entre précipitemment dans un bar, descend le barman et prend sa place. Deux policiers entrent alors dans le bar, à la recherche du gangster; le gangster les descend et les cache derrière le bar. Une femme entre, et sans façon le gangster l'embrasse, avant de la menacer de son arme. Deux ouvriers entrent, que le gangster assomme, et il s'affaire à cacher les nouveaux corps lorsque retentit une sirène de police. Il assomme finalement la femme et s'apprête à sortir mais se fait descendre par les policiers à l'extérieur.

Ladri de culotta miraculosa italien : Guiseppe, colleur d'affiches, apparaît en courant dans un bar italien : il est en caleçon. En un français « italianisé », il explique qu'on lui a volé son pantalon. Entre un vagabond, qui cherche à vendre une culotte. Reconnaisant le voleur de culotte, Guiseppe tente de l'attraper, mais l'autre se sauve. Enfin, la femme de Guiseppe paraît et lui fait des remontrances, avant d'avouer au barman que c'est elle qui a volé la culotte de son mari, pour rire.

Un parisien à nouillorque : Un Français entre dans un bar de New York. Content d'apprendre qu'il est bien à New York, il va chercher son épouse. Le client du bar pose un regard lubrique sur la femme du Français, et tente de l'embrasser. Celle-ci demande la permission à son mari, avant de se jeter dans les bras du voyou, sous le regard réprobateur du barman. La femme part avec l'autre, et le mari se commande un pernod américain. Lorsqu'il le boit, il a une sorte d'hallucination, durant laquelle il est accosté par une femme en collants noirs. Lorsqu'il demande au barman de qui il s'agit, ce dernier lui apprend que c'est Zizi Jeanmaire, danseuse française qui joue à New York.

Sans titre, Carné : Un homme entre au bistro va s'asseoir près d'une jeune femme et lui annonce qu'il sait tout d'elle. Celle-ci est effrayée, et repousse les avances de l'homme, mais comme elle n'a pas d'argent pour payer l'addition, l'homme lui dit de venir le lendemain chez lui, et lui propose une place de bonne. L'homme déchire le corsage de la femme, lorsque Gabin fait irruption sur la scène et lui ordonne de « lâcher ça ». Gabin sort une arme et descend l'homme. Alors que la femme et Gabin sortent ensemble, le patron se lamente en demandant qui va payer l'addition.

Air Farce : Quelques pilotes américains se retrouvent dans un bar, et discutent tranquillement, lorsque l'un d'eux éclate. Jimmy est au désespoir et a peur de mourir. Mac l'assomme d'un terrible coup de poing, et Jimmy, en reprenant son sang-froid, l'en remercie. Johnny harangue alors ses collègues, en expliquant que tant qu'il y aura des rouges, ils ne pourront dormir en paix. Les militaires sortent alors pour prendre part à un nouveau bombardement.

Historique : Androclès, l'affranchi, entre dans un bar de Rome et commande à boire. Cléopâtre et Dalida entrent ensemble, et commandent également un verre. Le barman, tout à coup, reconnaît la voix de Dalida. C'est Samson, et elle aussi le reconnaît : ils se mettent à discuter à voix basse. Androclès s'approche de Cléopâtre, et les deux trinquent lorsque paraît Antoine. Cléopâtre est atterrée. Enfin, excédé parce qu'on ne cesse de le déranger, Samson secoue les colonnes qui soutiennent le décor et provoque un effondrement total.

Sans titre : Blanche, une prostituée, tente de séduire un client sous le regard de son souteneur et du barman. Deux curés entrent, et commandent du vin de messe. Blanche invite l'homme dans sa chambre, et celui-ci s'apprête à la suivre lorsque le curé s'interpose. Il invective l'homme et le barman, et prend la fille dans ses bras. Blanche dit vouloir se confesser, et le curé la suit jusque dans sa chambre pour l'entendre, sous le regard ahuri du client.

Exotique : Dans un bar au fond de la brousse, un prospecteur prend un verre en se lamentant qu'il fait chaud. Dorothy entre dans le bar et le prospecteur tente de la séduire, mais Dorothy le reconnaît alors, et dit au barman qu'il s'agit de l'homme qui a violé sa mère et laissé une note pour accuser Tarzan. Justement, l'homme-singe arrive à temps pour secourir la belle, pendant qu'un habitué commande un autre whisky.

Film d'horreur : Un homme et une femme trempés entrent dans un bar sinistre où il n'y a personne. L'homme propose d'aller voir s'il y a quelqu'un, et dès qu'il sort, on entend un cri. Le barman vampire paraît alors, et Frankenstein jaillit de derrière le bar. La femme, terrorisée, appelle son mari Dick à l'aide, pendant que Frankenstein tente de se saisir d'elle. Dick paraît, le visage défiguré, et frappe le monstre. Lorsque celui-ci bat en retraite, Dick commande un verre. Il le boit, et se transforme alors en M. Hyde. Il ordonne à sa femme de se déshabiller, et celle-ci s'évanouit. Frankenstein se rue sur Dick, le jette par la fenêtre, puis s'enfuit avec la femme.

Titre	Dernière Heure
-------	----------------

Genre : Revue

Date d'écriture : 1955

Date de la première représentation : 1955

Découpage du texte : 1 prologue, 9 sketches

Nombre de pages : 50

Résumé des sketches

Prologue : Des spéléologues découvrent, en 2024, des paquets de vieux journaux qui datent d'aussi loin que 1955. Les articles qu'ils contiennent deviennent les histoires des sketches. Chaque sketch est précédé d'un bref commentaire qui contextualise l'histoire en donnant le nom du quotidien duquel est tiré l'article.

Everest (*Le Monde renversé*, 1992) : Trois anglais s'appêtent à conquérir l'Everest à dos de sherpa; c'est le vaillant Tensing qui a transporté tout l'équipement durant le voyage et qui doit emmener Hillary jusqu'au sommet sur son dos.

Charing Cross (*Parisien délibéré*) : Anecdote pour montrer que Londres a remplacé Paris comme capitale du vice : une vieille dame doit expliquer à une enfant ce que font les prostitués qui accostent les hommes sur la rue.

La page dessinée (*Il scie Paris*) : Gags courts dont le clou est un élément visuel : un homme fume sous un écriteau « ne pas fumer »; un cocu fait semblant de ne pas voir l'amant de sa femme lorsqu'il découvre que celui-ci est un colosse; un autre cocu fait une tirade en alexandrins pendant que sa femme et son amant poursuivent leur coït.

Pierre Saint-Bernard (*Figarrot*) : Un prêtre et quelques spéléologues explorent un gouffre lorsque surgissent des scouts qui demandent au prêtre de dire une messe. Énervés, les spéléologues font descendre les scouts dans le gouffre avant de couper la corde.

Intérieur Bourgeois : Une famille bourgeoise s'appête à recevoir le prétendant de la fille qui doit venir faire sa grande demande. Le grand-père, qui est sourd et en chaise roulante, s'oppose farouchement à l'union, et le père s'en débarrasse en le jetant brutalement à la cave.

Les robots abusifs (*Franche-Démence*, 1980) : Un couple marié possède un robot domestique. Celui-ci adopte un comportement de plus en plus étrange et refuse d'obéir au mari. Il finit d'ailleurs par séduire la femme et s'appête, à la tombée du rideau, à assassiner le mari.

Solitude Ballet : (*Lune Matin*) Un ballet sur musique de blues durant lequel deux étrangers rêvent, chacun dans leur coin, qu'ils se rencontrent, mais se réveillent aussi seuls que la veille.

Le retour dans le temps : Un professeur, célèbre inventeur d'une machine à remonter dans le temps, brise un vase qu'il vient d'acheter. Il saute dans sa machine et revient à l'instant d'avant pour sauver son vase mais, chaque fois, le vase se brise d'une nouvelle façon. Enfin, après être retourné dans le temps une quatrième fois, on entend un bruit d'accident et on comprend que le professeur a été mortellement happé avant de pouvoir rentrer une nouvelle fois avec son vase.

La Guerre en 1965 (*Franche-Démence*, 1965) : Quatre généraux s'amuse, par le biais d'une machine qui fait exploser des pans de la terre (tel que suggéré par une carte qui perd des morceaux) à se faire la guerre. Enfin, lorsqu'ils se rendent compte qu'ils risquent de mourir en continuant, les généraux décident de signer une entente. Par maladresse un des généraux appuie sur un bouton, et ils explosent.

Finale : Deux amoureux passent devant des gens qui lisent les journaux. Le jeune homme veut savoir ce qu'il y a dans les journaux, ce à quoi les lecteurs répondent « absolument rien ».

Titre	Fluctuat Nec Mergitur
-------	-----------------------

Genre : Revue

Date d'écriture : 1952

Date de la première représentation : 1952

Découpage du texte : 1 prologue, 1 sketch d'introduction, 9 sketches de
variation

Nombre de pages : 60

Résumé des sketches

Prologue : Un concierge et une femme de ménage nettoient la salle des congrès, et le concierge explique que les membres du congrès préparent un festival à la gloire de Paris où chaque délégation expliquera à sa façon comment Paris a été fondé.

Sketch d'introduction : Dans un car, un guide (l'aboyeur) fait visiter Paris à un groupe de touristes étrangers. Lorsque l'aboyeur annonce que Paris a été fondé par un hardi gaulois, une dispute éclate entre les voyageurs qui prétendent chacun que c'est un de leurs compatriotes qui a fondé la ville. Le touriste russe propose de faire une démonstration. On change de décor pendant qu'un gaulois et sa gauloise discute en argot français du moyen de détrousser les touristes.

Paris à la russe : Des druides arrivent devant le « kioske » où la gauloise vend des tours Eiffel miniatures, et brandissent leur faucille. Les personnages tiennent une réunion secrète à la manière d'espions du KGB, durant laquelle ils fondent Paris en cimentant une pierre au sol devant un huissier. Ils s'en vont alors que réapparaît le gaulois, qui demande à la gauloise combien d'argent elle a fait. Lorsque ce dernier entend au loin un chant allemand, il disparaît à nouveau.

À l'allemande : Entrent des soldats allemands qui chantent une marche militaire, alors que sur scène sont dressés des poteaux indicateurs comme au temps de l'Occupation. En suivant une carte, ils érigent leur pancarte pour fonder Paris, puis réclament à boire. La gauloise les sert, et entre le gaulois qui annonce qu'il y a des « ricains » dans les parages. Les Allemands se retirent, et la gauloise donne au gaulois les recettes de ses ventes. Ce dernier disparaît à nouveau en entendant les américains qui approchent.

À l'américaine : Une famille de pionniers américains entre en scène. Ils prennent le gaulois pour un indien, et négocient avec lui l'achat du territoire contre dix litres d'eau de feu. Lorsqu'ils quittent chercher leur matériel, la gauloise prend l'eau de feu et colle une étiquette « cognac » sur le bidon, avant de la revendre aux américains. Ceux-ci se saoulent puis s'en vont. Le gaulois revient récolter les recettes, puis repart alors qu'arrivent les corses.

À la corse : Une famille de corses arrive, qui se dispute sans cesse. Le plus jeune des frères, Bonaparte, se fait constamment rabrouer par sa mère. Les frères décident d'installer une préfecture, mais une dispute éclate entre les deux et l'un poignarde l'autre. En criant à la « vendetta », Bonaparte poignarde l'assassin, et tout fier, demande à la vendeuse (Joséphine) de l'épouser. Le gaulois reparaît, craignant de perdre sa gauloise, mais celle-ci lui indique qu'elle compte simplement détrousser le corse. Tous quittent la scène.

À l'anglaise : Une voix annonce que l'Angleterre était là. Surgit le docteur Livingstone dans un décor colonial, assisté d'un gaulois rebaptisé Bouasso pour l'occasion. Ils sont sur une île, où vient les visiter Stanley, avec un ordre de la reine d'élargir la Seine jusqu'à la Manche afin que puisse y circuler la Navy. Les anglais trinquent à la reine lorsque les indigènes gaulois se révoltent et les chassent. Revient alors la vendeuse, qui n'a rien à donner au gaulois. Celui-ci propose d'emmener la gauloise « tortorer sur l'herbe » puisque c'est dimanche, et les deux vont pique-niquer.

À l'arabe : Alors que les gaulois pique-niquent, deux arabes viennent pour leur vendre des tapis. Ils finissent par leur vendre le terrain sur lequel les gaulois sont assis, et qui s'appelle Paris, pour quatre sesterces. Les arabes s'en vont aussitôt la transaction complétée.

À la mexicaine : Une voix annonce qu'on nous présente comment les Incas ont fondé Paris. Décor désertique, où trône toujours le « kioske » de la vendeuse. Deux mexicains font la sieste, alors qu'ils devraient être en train de creuser la Seine. Entre un troisième mexicain qui tient une bombe : c'est un révolutionnaire. Il demande à boire aux deux travailleurs. Apparaît alors un Français, Dupont, que la vendeuse reconnaît, et qui vient voir comment avance le travail. Le révolutionnaire le traite de traître et allume sa bombe avant de s'enfuir. La bombe explose sans produire d'effet, et Dupont repart, laissant les mexicains à leur sieste.

À la suisse : Une voix annonce que la délégation suisse présente comment Guillaume Tell a fondé Paris. Dans un décor verdoyant, la famille suisse arrive. Elle demande à la vendeuse s'il y a des pommiers et des montagnes à proximité, avant de choisir la petite colline avec un moulin (Montmartre) pour y fonder Paris. Ils sortent ensuite des écriteaux pour annoncer la fondation de la Confédération neutre de Paris, puis sortent.

Dernier sketch : L'aboyeur se retrouve complètement seul, et décide de continuer sa visite sans ses passagers. Il quitte la scène alors que paraissent quelques clochards qui vivent sous le pont Mirabeau. L'un d'eux se demande d'où ça vient, « tout ça », et l'autre lui répond que c'est venu tout seul. Petite chanson des clochards pour terminer, qui explique que Paris a été fondé « sans que personne s'en soit occupé ».

Titre	Giuliano
-------	----------

Genre : Comédie musicale en 1 acte

Date d'écriture : 1950

Date de la première représentation : non-disponible

Liste des personnages

Antonio, patron de l'auberge
Orféo, carabinier
Ettore, carabinier
Alberto, cireur de bottes

Sylva, fille d'Antonio
José, touriste français
Franz, touriste hollandais
Gertrude, femme de Franz

Découpage du texte : 1 acte, 4 scènes

Nombre de pages : 43

Résumé de la fable

Antonio est le patron d'une auberge en Sicile qui ne fait plus d'affaires depuis que le célèbre bandit Giuliano a été arrêté par la police¹. Depuis, pour faire plaisir aux clients, Antonio se déguise en bandit et se fait pourchasser par les deux carabiniers à sa solde. Lorsque Alberto, le jeune cireur de chaussures, annonce la venue d'un touriste, Antonio se précipite pour jouer la comédie. Malheureusement, son arme part toute seule et il se loge du plomb dans les fesses. Blessé, il ne peut plus jouer les bandits, et c'est Alberto qui le remplace. Ce dernier a fière allure dans son costume et la belle Sylva, dont il a toujours été amoureux, lui trouve tout à coup du charme. Alberto se permet une apparition dans l'auberge pour détrousser le brave Hollandais, ce qui excite énormément sa bourgeoise et qui survolte le touriste pédéraste français. José se précipite pour appeler tous ses amis afin qu'ils viennent le rejoindre à l'auberge où passent de « véritables » bandits, et Antonio se réjouit de voir une nouvelle ère de prospérité s'ouvrir pour son commerce.

¹ L'arrestation de Giuliano est historique et s'est produite en 1950 : la pièce est donc directement inspirée d'un fait divers.

Titre

Le Chasseur français

Genre : Comédie musicale en 3 actes

Date d'écriture : 1955

Date de la première représentation : 1975

Liste des personnages

- Justin Blairjuste, détective
- Néron, assistant de Blairjuste
- Jacques Martin, romancier noir
- Angéline, marquise de Piripin
- Virgile, détective de l'Agence Dubuc, Dubuc et Dubuc Fils
- Le R.P. Brique, frère d'Angéline
- Clémentine, nièce de Brique
- Carlos, neveu de la marquise et cousin de Clémentine
- André, ex-camarade de Jacques, chauffeur d'Angéline
- 2 machinistes
- Mme Benzine, mère de Ricardo
- Ricardo Benzine, petit prodige chef d'orchestre
- Joseph, cheval qui parle

Découpage du texte : 3 actes, 43 scènes

Nombre de pages : 145

Résumé de la fable

Jacques Martin, jeune homme agrégé de philosophie, gagne sa vie en écrivant des romans policiers, sous le pseudonyme de Tom Collins². Or, comme il n'a aucune imagination, il vit sous un autre pseudonyme, Alexandre de Marillac, une vie de criminel aguerri afin d'alimenter ses romans. C'est ainsi qu'il fait paraître dans le journal *Le Chasseur français* des petites annonces pour rencontrer de riches veuves esseulées afin de simuler un crime. Angéline, la marquise de Piripin qui est fanatique de série noire et qui parle en argot, répond à l'annonce. Jacques l'assomme d'un solide coup de poing avant de lui prendre ses bijoux. Il joue cependant de malchance, car il se trouve qu'Angéline est la tante de son amante, Clémentine; celle-ci ignore tout des vies secrètes de Jacques. Lorsque, le lendemain, Jacques se présente chez Angéline pour restituer les bijoux (car il restitue toujours ce qu'il vole), il tombe sur Clémentine, qui croit qu'il est venu la demander en mariage. Malgré le bon secours du père Brique et d'André, ancien ami que Jacques retrouve chez Angéline, Clémentine finit par savoir la vérité et elle ne veut plus voir Jacques. Brique tente d'arranger les choses : il prête son appartement à Clémentine afin qu'elle puisse partir de chez sa tante et vivre un peu. Il s'arrange ensuite pour la faire passer à une émission de télé, en même temps que Jacques, qui vient présenter le traité de moral sur lequel il travaille depuis longtemps. Les jeunes amoureux finissent par se croiser, se retrouver; ils se disputent, puis se réconcilient, et conviennent de se marier.

² Le nom renvoie à celui d'un cocktail. Vian a, lui aussi, signé des romans policiers sous le pseudonyme Vernon Sullivan.

Fiche de lecture

Titre	Le Dernier des métiers
-------	------------------------

Genre : Comédie en 1 acte

Date d'écriture : 1950

Date de la première représentation : 1964

Liste des personnages

Jonas, le sacristain

Jeannot, boy scout

Victor, boy scout

Totole, boy scout

Le reporter de la radio

Le révérend père Saureilles

L'agent

Découpage du texte : 1 acte, 4 scènes

Nombre de pages : 24

Résumé de la fable

Le révérend père Saureilles est en pleine représentation des prêches de « nos meilleurs auteurs religieux » comme Ghelderode, Jean Genêt ou Quelaudel, lorsqu'un radioreporter se présente dans la sacristie. Il y est accueilli par Jonas, le sacristain, qui lui assure que ce sera bientôt l'entracte et qu'il pourra alors interviewer le révérend. Celui-ci arrive effectivement, ému de l'accueil que lui réserve le public. Il n'a que le temps d'enfiler une autre soutane avant que le journaliste n'entre en ondes. Celui-ci procède alors à l'entrevue en direct, où il demande au révérend père à quel moment il a entendu pour la première fois l'appel de la foi. Lorsque l'entrevue se termine, un gendarme entre dans la sacristie et demande à se confesser. Le révérend père Saureilles accepte de l'entendre. Le gendarme révèle alors qu'il rêve secrètement de devenir acteur, et qu'il suit déjà des cours de diction. Le père Saureilles le réprimande en lui disant qu'il ne doit pas chercher à se donner en spectacle et à attirer l'attention sur lui : il lui rappelle qu'après tout, le gendarme est un peu le « berger des corps ». Le gendarme s'en va, l'âme apaisée, et le père Saureilles retourne terminer son récital de sermons sous l'œil admiratif du journaliste et du sacristain.

Titre	Le Goûter des généraux
-------	------------------------

Genre : Comédie en 3 actes

Date d'écriture : 1951

Date de la première représentation : 1964

Liste des personnages

- | | |
|--|--|
| • Général James Audubon Wilson de la Pétardièrre-Frenouillou | • Général Juillet, GQG d'Audubon |
| • Mme de la Pétardièrre, mère de Wilson | • Général Laveste, GQG d'Audubon |
| • Robert, valet de chambre d'Audubon | • Mgr Roland Tapeçul, archevêque de Paris |
| • Léon Plantin, Président du Conseil | • Général Kirkiloff, délégué militaire de l'U.R.S.S. |
| • Françoise, secrétaire de Plantin | • Général Jackson, délégué militaire des U.S.A. |
| • Général Dupont d'Isigny, GQG d'Audubon | • Général Ching-Ping-Ting, délégué militaire de la Chine |

Découpage du texte : 3 actes, 2 tableaux (acte 1), 29 scènes

Nombre de pages : 132

Résumé de la fable

Léon Plantin rend visite au Général Wilson pour une affaire de la plus haute importance : l'économie française va trop bien, ce qui empêche les dirigeants « d'équilibrer ». Afin de remédier à cette « crise », Plantin ordonne à Wilson de faire la guerre. Audubon invite donc les membres de son G.Q.G. à goûter chez lui, afin de leur annoncer la nouvelle. Après quelques civilités, le général Wilson informe ses collègues, et ceux-ci font l'inventaire de leurs ressources. L'archevêque Roland rend visite aux généraux pour donner la position de l'Église, toujours la même, c'est-à-dire que « la bonne cause doit triompher ». L'arrivée de la mère d'Audubon met fin aux réjouissances : les généraux et l'archevêque se sauvent. La mère de Wilson est furieuse d'apprendre qu'il compte faire la guerre, et lorsqu'elle lui demande à qui il compte la déclarer, celui-ci s'aperçoit qu'il n'en a encore jamais été question. Il rappelle alors Plantin, qui lui donne rendez-vous chez lui, le lendemain. Audubon se rend chez Plantin, où ont également été conviés les généraux Kirkiloff, Jackson et Ching-Ping-Ting. Lorsqu'on leur demande si l'une de leur nation souhaite entrer en guerre, tous répondent par la négative. Le général Ching-Ping-Ting suggère cependant à Audubon de s'en prendre à l'Afrique. Les autres généraux, enthousiasmés par le projet, proposent de s'unir à la campagne des Français, et la 3^e guerre mondiale s'amorce. Les généraux français passent deux ans dans un bunker sous-terrain à s'ennuyer lorsque, lors d'une tournée avec les généraux Kirkiloff, Jackson et Ching-

Ping-Ting, Plantin annonce à Wilson que l'économie va mal en France, et que par conséquent tout va très bien. Il lui ordonne de terminer la guerre, ce que les généraux s'engagent à faire dès la prochaine victoire. Plantin suggère de trinquer pour souligner l'occasion. Les généraux se mettent à boire et à chanter, et Kirkiloff montre à ses collègues étrangers les rudiments de la roulette russe. Séduits, les généraux tentent chacun leur tour de jouer, et finissent par se tuer, l'un après l'autre, jusqu'à ce qu'il ne reste plus personne.

Titre	L'Équarrissage pour tous
-------	--------------------------

Genre : Vaudeville

Date d'écriture : 1947

Date de la première représentation : 1950

Liste des personnages

Le père, ou l'équarrisseur	Vincent
André, l'apprenti	Colonel Lorient
Le voisin	Capitaine Künsterlich
Marie	Le pasteur
La Mère	Le lieutenant français
La postière	Le capitaine
Heinz Schnittermach	Le scout
Marie-Cyprienne	2 religieuses
Jacques	Soldats allemands
Le japonais	Soldats américains
Catherine	

Découpage du texte : 1 acte, 57 scènes

Nombre de pages : 118

Résumé de la fable

Un équarrisseur d'Arromanches décide, le jour du débarquement de Normandie, de marier sa fille Marie, qui couche depuis 4 ans avec un soldat allemand nommé Heinz. Le père réunit d'abord le conseil familial, avec le concours de la postière qui envoie un message aux deux enfants parachutistes de l'équarrisseur. Lorsque Jacques, parachutiste dans l'armée américaine, et Catherine, parachutiste dans l'armée soviétique, répondent à l'appel, le conseil familial interroge Marie afin de déterminer si elle est enceinte. Satisfaits d'apprendre que ce n'est pas le cas, les membres de la famille dressent la table en vue du banquet nuptial. C'est un pasteur démontable américain qui est recruté pour célébrer la noce, et les convives s'installent pour manger. Une dispute éclate entre Jacques et sa sœur Catherine, et se transforme rapidement en mêlée générale. Entraînés dans la bagarre, les personnages tombent successivement dans la fosse à équarrir, et il ne reste bientôt que le père et le voisin, lorsque arrivent deux militaires français. Ceux-ci sont de la Reconstruction : ils annoncent que la guerre est finie, que la France est libérée et que, conformément aux plans de reconstruction, la maison de l'équarrisseur –qui est la seule à tenir encore debout –doit être détruite. Ils dynamitent alors la maison et tous les personnages meurent dans l'explosion, sauf un des militaires qui sort au son de la Marseillaise, en criant « vive la France ».

Titre	Les Bâtisseurs d'empire
-------	-------------------------

Genre : Drame en 3 actes

Date d'écriture : 1957

Date de la première représentation : 1959

Liste des personnages

Léon, le père
Anna, la Mère
Zénobie, la fille

Cruche, la bonne
Le voisin
Le schmürz

Découpage du texte : 3 actes

Nombre de pages : 76

Résumé de la fable

La famille de Léon habitait dans un immeuble à plusieurs étages, dans un grand appartement. Puis un jour, un grand bruit les a fait fuir vers l'étage du haut, où ils ont trouvé refuge dans un logement plus exigü, en amenant avec eux ce qu'ils pouvaient transporter. Ils ont recommencé leur vie dans cet appartement, et les parents ont fait comme si de rien était. Cependant le bruit s'est manifesté de nouveau, et ils ont encore dû fuir vers un étage supérieur, dans un logement encore plus petit. Les parents possèdent pourtant la surprenante faculté d'oublier très rapidement ce qu'ils viennent de vivre, de sorte qu'ils reprennent sans complexe les mêmes gestes, les mêmes discours, au grand dam de leur fille qui est victime de cette perpétuelle répétition. C'est ainsi qu'à chaque fois qu'ils changent de palier, ses parents rencontrent, pour la « première » fois, le même voisin qui possède un fils nommé Xavier, de l'âge de Zénobie. Cruche, la bonne, s'occupe des tâches ménagères : elle montre une certaine compassion pour Zénobie, mais elle est incapable de l'aider. L'étrange ménage compte un autre membre, le Schmürz, qui les suit d'étage en étage et que les parents ne semblent jamais voir même s'ils lui donnent des coups. Cruche et Zénobie lui donnent aussi des coups, mais à contrecœur et sous l'ordre du père. Après qu'ils aient monté un nouvel étage, le père rencontre le voisin, qui lui raconte que son fils est mort. Cette nouvelle trouble Zénobie, qui est déjà souffrante. Ses parents tentent de la distraire en lui racontant de manière peu crédible leur première rencontre, mais rien n'y fait. En plus, après que le père l'ait insultée, Cruche décide de quitter la famille. Celle-ci se retrouve seule avec le Schmürz. La mère se rend alors compte qu'elle n'arrive plus à ouvrir la porte de la chambre. Comme ils n'ont plus d'endroit où dormir, les parents envoient Zénobie quérir le lit de Xavier chez le voisin. Le bruit retentit à cet instant et la porte se referme toute seule alors que Zénobie est encore sur le palier. La mort dans l'âme, les parents tentent d'oublier leur fille. Le bruit les pousse à fuir à nouveau leur appartement, mais cette fois Anna ne parvient pas à monter à temps et, pris de panique, Léon barricade l'ouverture. Il se retrouve seul en présence du Schmürz, dans une petite mansarde sale. Il prononce

quelques discours pour se distraire, mais finit par constater la présence du Schmürz. Le bruit se fait alors entendre, de plus en plus fort et pressant. Léon tente de sortir par la fenêtre pour y échapper, mais glisse et tombe.

Titre	Les Voitures
-------	--------------

Genre : Farce

Date d'écriture : 1959

Date de la première représentation : non-disponible

Liste des personnages

Martin	Rouge
Rambour	Verte
Le crieur	

Découpage du texte : aucun découpage

Nombre de pages : 9

Résumé de la fable

L'action a lieu dans un avenir plus ou moins rapproché, alors que la circulation sur les routes françaises s'est intensifiée. Martin, un chauffeur de 55 ans, est prisonnier d'un embouteillage monstre en route pour l'Étoile, et il fait la connaissance de Rambour, lui aussi prisonnier de la circulation. Martin explique qu'il est là depuis deux jours, et qu'il compte être à l'Étoile dans quinze jours. Lorsque Rambour se montre incrédule, Martin lui parle d'une époque où il se rendait à l'Étoile en moins de 72 heures. Les deux hommes décident de manger ensemble, et lorsque passe le crieur, Rambour achète une copie de *L'Embouteillé*. Paraissent alors deux filles qui tentent de séduire les hommes, mais tout à coup Martin est frappé de stupeur : dans le journal, on indique que la voie sur laquelle se trouve les deux hommes vient d'être déclarée sens unique.

Titre	Les Yeux croisés
-------	------------------

Genre : sketch

Date d'écriture : 1953

Date de la première représentation : non-disponible

Liste des personnages

Médor, le bruiteur

Trabaud, chef de plateau

Rosy, comédienne

Claudio, comédien

Emmanuel, comédien

Georges, comédien

Découpage du texte : aucun

Nombre de pages : 12

Résumé de la fable

Une équipe de doublage se rencontre pour terminer la trame sonore française d'un film policier américain. Comme l'un des comédiens, Georges, est absent, les autres se séparent les rôles de Philippe Marboul, le détective, Wineblood Goldskiff, le meurtrier, MacDougal, l'accusé, sa fiancée, le chef de la police ainsi que deux agents. Trabaud dirige la répétition avant l'enregistrement, alors que Médor, le bruiteur, se démène pour faire les bruits appropriés. Les personnages lisent donc à tour de rôle en prenant différentes voix selon les personnages, et jouent la fin de l'intrigue où Marboul dévoile Goldskiff. Le détective se croise les yeux devant le tueur qui voit rouge et menace de le tuer. Les policiers l'arrêtent et Marboul explique aux autres que Goldskiff avait une horreur des croix et de tout ce qui était croisé, ce qui provoquait sa folie meurtrière. Enfin, lorsque la répétition se termine, Rosy et Emmanuel improvisent une scène amoureuse au terme de laquelle ils s'embrassent et se sauvent. George arrive enfin en annonçant qu'il a une extinction de voix. Résolu, Trabaud annonce à Claudio qu'il jouera la fiancée et MacDougal, et le rideau tombe alors qu'on recommence la scène qui vient d'être répétée.

Titre	Salvador vend des disques
-------	---------------------------

Genre : Farce en 1 acte

Date d'écriture : 1959

Date de la première représentation : non-disponible

Liste des personnages

Henri Salvador

Le directeur

Chef de rayon

Clients (2)

Un homme

Une mère

Découpage du texte : 1 acte

Nombre de pages : 10

Résumé de la fable

Le directeur d'un magasin de disque propose de prendre Henri Salvador à l'essai comme vendeur. Il le présente au chef de rayon, et ce dernier essaye de lui expliquer les rudiments du métier, mais comme Henri n'est pas très doué, il finit par excéder son mentor. Lorsque se présentent les clients, Henri tente de leur vendre des disques, mais il réussit plutôt à casser quelques *pick-ups* et de nombreux disques. Enfin, quand le directeur revient voir Henri, il constate les dégâts et propose d'embaucher Salvador en lui demandant de signer un contrat qui stipule qu'il doit six mois de salaire au magasin. Henri refuse et s'en va, puisqu'on l'attend pour faire une émission de télé.

Titre	Série blême
-------	-------------

Genre : Comédie « classique » en 3 actes

Date d'écriture : 1954

Date de la première représentation : 1973

Liste des personnages

James Monroe, petit frère de Marylin
Machin, domestique de Monroe
Facteur
Pilote
Hôtesse de l'air
Martha, voyageuse

Jonas, voyageur
Titan, voyageur
Robur, voyageur
Coccyx, voyageur
2 guides
2 poldèves

Découpage du texte : 3 actes, 11 scènes

Nombre de pages : 86

Résumé de la fable

James Monroe, auteur de romans policiers à succès, décide après avoir eu une vision, de s'isoler dans les Alpes pour écrire en toute quiétude. Il est accompagné d'un valet muet, qui parle pourtant parfois, car il souffre, dit-il, d'un mal étrange qui ne lui permet que de parler à certains moments précis. L'auteur est dérangé dans sa retraite par un groupe de rescapés, dont l'avion vient de s'écraser à proximité du chalet de Monroe. L'auteur décide alors d'assassiner ces visiteurs importuns l'un après l'autre. C'est ce qu'il réussit à faire en empoisonnant d'abord l'hôtesse, puis deux autres voyageurs. Il propose ensuite à ses invités un jeu qui s'avère meurtrier. Une paire de skis sabotés vient à bout de la pauvre Martha. L'assassin concocte enfin un stratagème très compliqué pour pendre Titan, qui commençait pourtant à flairer le traquenard. Cette suite de meurtres a redonné du ressort au protagoniste, qui apprend que des soldats poldèves viennent manœuvrer dans la région. Il se réjouit d'avoir trouver de nouvelles victimes pour satisfaire son appétit meurtrier, et le rideau tombe sur la menace de massacres à venir.

Titre

Tête de méduse

Genre : Comédie en 1 acte

Date d'écriture : 1951

Date de la première représentation : 1974

Liste des personnages

- Claude Vilebrequin, soupirant puis séducteur de Lucie Bonneau
- Francis Lopez, amant de Lucie
- Antoine Bonneau, mari de Lucie
- Charles, chauffeur d'Antoine
- Lucie Bonneau, épouse d'Antoine

Découpage du texte : 1 acte, 12 scènes

Nombre de pages : 90

Résumé de la fable

Antoine Bonneau, un riche entrepreneur et aspirant auteur, dit ne pouvoir écrire que dans la douleur. Il a donc trouvé un moyen original pour faire naître l'inspiration : il oblige sa femme à le tromper. Voilà maintenant 16 ans que Lucie trompe Antoine dans le seul but de lui permettre d'écrire. Antoine avait choisi André Dupont, son ami, pour sa laideur, afin qu'il devienne l'amant de sa femme. Or, comme il ne voulait pas que celle-ci tombe amoureuse de ses amants, et comme il fallait parfois rafraîchir la blessure, il oblige Lucie à changer d'amant tous les six mois. La pauvre Lucie, qui a toujours souhaité rester fidèle à son mari, demande à son amant Dupont de changer de visage afin qu'ils puissent rester ensemble tout en bernant Antoine. C'est ainsi que Dupont change de visage et d'identité tous les six mois, mais au bout de 16 ans, il se lasse de ce manège. De plus, à force de se faire opérer, une corne vient à lui pousser sur le front. Il demande donc à son voisin de palier, Claude, la permission de recevoir Lucie chez lui, ce qui lui permet de demeurer Francis Lopez six mois de plus. Au bout de six mois, Francis se fait opérer pour qu'on lui retire sa corne, et il a la tête toute enrubannée, ce qui l'empêche de voir que Claude est amoureux de Lucie. Les deux couchent ensemble à une occasion, et Claude compte bien profiter de l'absence de Francis –parti se faire retirer ses pansements –pour déclarer son amour à Lucie. Or, comme Antoine a flairé une supercherie, il se présente chez Claude avant sa femme, et croyant se trouver en présence du dernier amant de Lucie, il lui révèle qu'il sait tout. Il demande alors à Claude de lui prêter son appartement pour quelques jours, afin qu'il puisse souffrir à son aise. Claude accepte, prend les clés d'Antoine et sort. Francis, alias Dupont, revient alors chez Claude, la tête toujours enrubannée, car il s'était trompé d'heure et n'a pas encore vu le médecin. Lorsque Antoine se présente, Francis réfrene un sursaut : il se garde de révéler son identité à Antoine. Lucie arrive à ce moment, et Francis s'éclipse. Devant la colère de Lucie, Antoine tente de justifier sa présence en expliquant que pour

la première fois en seize ans, Lucie est restée plus de six mois avec le même homme, ce qui le pousse à croire qu'elle en est amoureux. Lucie révèle alors à Antoine qu'elle fréquente le même amant depuis seize ans. Ému de retrouver son ancien ami, Antoine se réconcilie avec André, et ils vont prendre un coup lorsque Claude apparaît, furieux. Celui-ci a parlé au chauffeur, qui lui a tout expliqué. Lucie demande à Francis et à André de les laisser seuls un instant, puis elle confie à Claude qu'elle l'aime, qu'il est le premier homme qu'elle aime depuis très longtemps. Claude décide de l'enlever. Il appelle Antoine pour lui apprendre qu'il part définitivement avec sa femme, et les amoureux s'enfuient, alors qu'Antoine trouve une source renouvelée d'inspiration dans la profonde douleur d'André.

Titre	Un Radical barbu
-------	------------------

Genre : Comédie en 1 acte

Date d'écriture : 1950

Date de la première représentation : non disponible

Liste des personnages

- Alexandre, radical barbu
- Jack, le masseur
- Nanette, la tenancière de buvette
- Robert, gros habitué de la tribune
- Georges, un némèrpé (Mouvement républicain populaire)
- Delabichette du Contour, un pèhêrê (Parti Radical)
- Marcelin, domestique de Delabichette

Découpage du texte : 1 acte, 9 scènes

Nombre de pages : 26

Résumé de la fable

Alexandre, un politicien de 40 ans d'expérience, est dans la salle d'entraînement contiguë à la chambre des députés qui a été, selon le « nouveau système », transformée en arène de boxe. Il est nerveux et enfile les beaujolais que Nanette lui sert. Robert, venu lui aussi se préparer avant son élocution, discute un peu avec Alexandre pendant que Georges s'entraîne avec Jack. Cherchant la bagarre, Robert insulte Georges, et finit par l'assommer d'un solide coup de poing. Enthousiasmé, Alexandre assomme accidentellement Robert d'un droit. Jack tente de garder le calme dans la salle d'entraînement, mais lorsque Delabichette paraît pour se changer dans le vestiaire, Alexandre se met à le harceler. Du Contour ordonne à son domestique de le venger, mais Marcellin rate son coup et Alexandre riposte en assommant Delabichette. Marcelin se reprend et cette fois il sonne Alexandre. Navré, Jack constate qu'il n'y a plus personne à envoyer dans la chambre des députés, et comme sonne la cloche qui indique l'entrée du prochain orateur, Nanette presse le masseur d'y aller. Jack entre donc dans l'arène, et sa force lui permet d'assommer tout ce qui bouge. Comme il ne reste plus d'opposition, Jack est sacré président.

Bibliographie

Corpus

VIAN, Boris. *Oeuvres complètes*, édition publiée sous l'autorité d'Ursula Vian Kübler, sous la direction de Gilbert Pestureau, établie et présentée par Gilbert Pestureau et Marc Lapprand, documentation et archives, Nicole Bertolt, Paris, Fayard, 2003, Tome 9, 1151 p.

VIAN, Boris. *Oeuvres complètes*, édition publiée sous l'autorité d'Ursula Vian Kübler, sous la direction de Gilbert Pestureau, établie et présentée par Gilbert Pestureau et Marc Lapprand, documentation et archives, Nicole Bertolt, Paris, Fayard, 2001, Tome 10, 884 p.

Textes critiques

ARNAUD, Noël et Henri BAUDIN (dir.). *Boris Vian : colloque de Cerisy*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, 2 vol.

ARNAUD, Noël. *Le Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes »*, Paris, Christian Bourgois, 1974, 448 pp.

ARNAUD, Noël. *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgois, 1981.

BAUDIN, Henri. *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973, 255 pp.

BENS, Jacques. *Boris Vian*, Paris, Bordas, 1976, 191 pp.

BERGSON, Henri. *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, 157 pp.

BOGGIO, Philippe. *Boris Vian*, Paris, Flammarion, 1993.

CISMARU, Alfred. *Boris Vian*, New York, Twayne Publishers, 1974, 143 pp.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 940 pp.

DEFAYS, Jean-Marc. *Le Comique : principes, procédés, processus*, Paris, Seuil, 1996, 94 pp.

EIGENMANN, Éric. « Le mode dramatique », Université de Genève, 2003, [En ligne]. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/index.html>.

ESSLIN, Martin. *Le Théâtre de l'Absurde*, Paris, éditions Buchet/Chastel, 1977, 456 pp.

- FAURÉ, Michel. *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, 442 pp.
- ISSACHAROFF, Michael. *Lieux comiques ou le temple de Janus*, Paris, José Corti, 1990, 160 pp.
- JACQUOT, Jean (dir.). *Le Théâtre Moderne...*, 3^e éd., Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1968, 370 p.
- JOMARON, Jacqueline de (dir.). *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1989, 614 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le Dialogue théâtral », *Mélanges de langue et de littérature françaises offertes à Pierre Larthomas*, Paris, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985, pp. 235-249.
- LAPPRAND, Marc. *Boris Vian, la vie contre*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 232 p.
- NOAKES, David. *Boris Vian*, Paris, Éditions universitaires, 1965, 124 p.
- PEREC, Georges. *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978, 147 p.
- PRUNER, Michel. *Les théâtre de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003, 154. p.
- ROZIK, Eli. « Theatrical Irony », *Theatre Research International*, vol. 11, 2, 1986, pp. 132-151.
- RYBALKA, Michel. *Boris Vian*, Paris, Lettres Modernes, 1969, 254 p.
- SIMON, Alfred. *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, éditions Larousse, 1970, 255 p.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre 3 : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1999, 217 p.

Table des matières

Résumé	p. ii
Abréviations dans le texte	p. iii
Boris Vian la légende	p. 1
1. Boris le « biographé »	p. 2
2. Boris sous la loupe	p. 4
3. Boris Vian dramaturge?	p. 6
A. Boris Vian au théâtre	p. 14
1. Boris porté à la scène	p. 14
2. Boris et la critique de théâtre	p. 16
3. L'écriture dramatique de Vian : analyse du corpus	p. 19
B. Les racines du théâtre vianesque	p. 29
1. Types et stéréotypes comiques	p. 29
1.1 Stéréotypes liés au sexe	p. 30
1.2 Représentation des générations	p. 35
1.3 Représentation des classes	p. 38
1.4 Identités professionnelles, ou ce qui découle de l'uniforme	p. 40
1.5 Les rapports de pouvoir : le maître et le serviteur	p. 42
1.6 Les rapports amoureux	p. 44
2. 'Pataphysique, futurisme et absurde	p. 46
2.1 La logique parallèle et les solutions imaginaires du pataphysicien	p. 48
2.2 L'inventivité farfelue de l'amateur de science-fiction	p. 53
2.3 Appartenance au théâtre de l'Absurde?	p. 57
C. La construction du théâtre vianesque	p. 61
1. Structure des pièces et des spectacles de cabaret	p. 61
1.1 Les exigences du lieu	p. 61
1.2 Le genre des pièces	p. 62
1.2.1 Pastiches et parodies de genres connus	p. 62
1.2.2 Découpage du texte et distribution des répliques	p. 65
1.2.3 Le cabaret et la forme de la revue	p. 67
1.3 Le lieu et le temps de l'action	p. 68
1.3.1 L'espace domestique et l'espace de coulisses	p. 68
1.3.2 Le temps chronologique	p. 70
1.4 L'action	p. 72
1.4.1 L'action anémique	p. 72
1.4.2 Progression de l'action	p. 73
1.4.3 Répétition dans l'action	p. 75
2. Les jeux de langage	p. 77

2.1 Les jeux sur les sons	p. 79
2.2 Les jeux sur les mots	p. 83
2.3 Les jeux sur les expressions	p. 88
D. La réception du comique dans le théâtre et les spectacles de Vian	p. 96
1. Le référent extratextuel	p. 99
1.1 La guerre et ses acteurs	p. 99
1.2 Hommes politiques et figures de pouvoir	p. 102
1.3 Le monde des arts et du spectacle	p. 103
1.4 Stratégie référentielle des textes de cabaret	p. 106
1.5 Références gratuites et clichés	p. 107
2. L'ironie dramatique	p. 113
2.1 Le didactisme des pièces polémiques	p. 114
2.2 Le message cliché des pièces « légères » et des spectacles	p. 118
2.3 L'énigme des <i>Bâtisseurs</i>	p. 120
2.4 Schmürz et théâtralité	p. 121
E. Conclusion	p. 124
Annexe 1 : Tableaux des présences scéniques	p. 127
Annexe 2 : Résumé des intrigues des pièces et des spectacles	p. 138
Bibliographie	p. 163
Table des matières	p. 165