



**HAL**  
open science

## La fantaisie dans les marges. Le double registre didascalique de Boris Vian

Benoît Barut

► **To cite this version:**

Benoît Barut. La fantaisie dans les marges. Le double registre didascalique de Boris Vian. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2009, pp.121-131. hal-01549951

**HAL Id: hal-01549951**

**<https://hal.science/hal-01549951>**

Submitted on 29 Jun 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La fantaisie dans les marges. Le double registre didascalique de Boris Vian.

*Benoît BARUT* (Polen EA4710 – Cepoc)

(*Europe*, n° 967-968 : « Boris Vian », Audrey Camus (dir.), novembre-décembre 2009, p. 121-131.)

[121] Le texte didascalique est pétri de paradoxes : absent de la représentation sous sa forme verbale et néanmoins largement dirigé vers le spectacle, il est à la fois éternel et éphémère, toujours présent sur la page et jamais sur la scène puisqu'il est destiné à se dissoudre lors de la représentation, transcodé en d'autres systèmes sémiotiques. Il est donc essentiellement verbal mais *a priori* peu littéraire car éminemment fonctionnel. En outre, ce texte utile et même jussif perd, au XX<sup>e</sup> siècle, de son autorité devant la mainmise du metteur en scène sur la construction du spectacle. La didascalie se situe donc dans une position instable qui lui confère une liberté inattendue : malgré sa vocation scénique, elle est, en tant que texte, à l'abri des susceptibilités de la scène. La page est bien meilleure fille que l'estrade, et on peut confier bien des choses « au papier *qui souffre tout*<sup>1</sup> ». Cette position de texte en sursis – à la fois auctorial et désautorisé, scénique et purement verbal, lisible et pourtant invisible – fait de la didascalie un espace de jeu aux sens mécanique et ludique du terme, une zone franche où le dramaturge peut laisser libre cours à sa fantaisie. Vian ne pouvait manquer d'investir cette zone d'inconséquence, de gratuité, de parathéâtralité et d'en éprouver la plasticité : chez lui plus que chez quiconque, la didascalie peut s'avérer le lieu rêvé d'un épanchement ludique et, quoique plus rarement, poétique. La didascalie est faite de mots et ceux-ci, peu importe le lieu, invitent immanquablement au jeu : « Il y a des moments où je me demande si je ne suis pas en train de jouer sur les mots. [...] Et si les mots étaient faits pour cela<sup>2</sup> ? » Non seulement les mots du texte de régie n'échappent pas à la règle, mais ils offrent certaines variations tout à fait originales. En vertu de son étymologie, il faut prendre la didascalie pour ce qu'elle est : un enseignement (διδασκαλία) pour tout lecteur de la manière dont Vian conçoit le théâtre mais aussi la littérature, l'art et, osons le mot, la vie.

## [122] LE LUDIQUE ET LE FONCTIONNEL

Pour des raisons évidentes de bonne compréhension de la part du public, Vian bride son penchant néologique dans les dialogues : les didascalies sont l'occasion de prendre une certaine revanche. Une double contrainte pèse cependant sur le néologisme didascalique : il doit être simultanément pratique *et* ludique. La part ludique peut être mince – comme dans « hoche-tête<sup>3</sup> » qui n'a pour lui que le charme de l'hapax – ou importante (« les Gruttli pérénière<sup>4</sup> »), si le néologisme ne procure pas en premier lieu un intérêt économique, le jeu

n'en vaut pas la chandelle. La règle est donc de compresser, de préférer « amarsissage<sup>5</sup> » à *atterrissage sur Mars* et « pistaiguille<sup>6</sup> » à *pistolet à aiguille*. Ce n'est que ponctuellement que Vian s'autorise un léger extra : Albert « passe, muni d'un extincteur et extint le feu<sup>7</sup> » : *extinct* double plaisamment et savamment *éteint* au prix d'une dépense dérisoire. Dans la majorité des cas cependant, le néologisme répond toujours au principe de l'économie maximale : Jean Clarke ne donne pas de coup de poing mais « coup-de-poigne<sup>8</sup> », et le fameux *prédicacteur* Saureilles ne s'agenouille pas mais « gënuflëxë<sup>9</sup> ».

De même, à de rares exceptions près, le jeu de mots n'est permis que s'il ne réclame qu'une légère dépense voire pas de dépense du tout. Parfois, trois petits mots suffisent : « Machin obéit machinalement et pour cause<sup>10</sup>. » Qu'il s'agisse d'un *lapsus* sur lequel Vian rebondit ou d'une astuce ourdie de toutes pièces, l'indication scénique se double d'un jeu de mots d'autant plus plaisant qu'il a lieu dans un texte qui, usuellement, ne l'est pas. Parfois, il n'est même pas besoin d'autant de mots : « c'est un spectacle pas regardable. » (*SB*, 768) Le jeu lexical opposant invitation à voir et impossibilité de regarder ne coûte guère et donne du relief à la didascalie. De la même façon, « Robert [...] lui fait visiblement deux doigts de cour côté jardin<sup>11</sup>. » La plaisanterie est éculée mais efficace à peu de frais. La fantaisie verbale se déploie donc avec aisance dans les didascalies, mais non sans frein : le fonctionnel prime et le ludique vient en prime et à condition que la dépense soit minimale.

Ce n'est que lorsque Vian considère son propre statut de régisseur de papier que le canular peut l'emporter. Vian ne prend certes pas son rôle de proto-metteur en scène à la légère mais il refuse l'autoritarisme stérile et triste qui l'accompagne souvent. La fantaisie didascalique sert alors à dégonfler la baudruche de l'écrivain scénique. Vian joue avec la fonction de directeur d'acteurs – « À bien noter la différence entre le soupir de [123] nostalgie et le soupir de regret. Le second se produit en hochant la tête » (*EPT*, 176) – ou celle de scénographe : « Il tourne en rond comme une bête fauve qui, à dire vrai, va plutôt de long en large si la cage est un quadrilatère. » (*GG*, 575) Le didascale se remet joyeusement en cause. Il se sait faillible et a conscience qu'il ne peut prendre en charge la totalité du spectacle. Il opère donc souvent un sage retrait et laisse au futur metteur en scène une certaine liberté de régie<sup>12</sup>. En outre, il se désintéresse de l'inessentiel et de la pure logistique, comme le prouve l'évacuation expéditive de l'importante question des accès ménagés dans le décor. Cet élément scénographique est traité avec désinvolture – « avec les accès nécessaires » (*EPT*, 74) ; « accès à volonté » (*SB*, 720) ; « des portes où il faut<sup>13</sup> » – et peut même devenir un gag : « Portes à droite et à gauche et partout où ça sert<sup>14</sup>. » Vian a une idée précise de son décor – les didascalies intermédiaires de ses pièces le prouvent – mais il répugne au relevé topographique liminaire massif à la Feydeau. La place du régisseur omnipotent ne lui convient pas et, s'il souhaite influencer sur le spectacle, il refuse de se prendre au sérieux comme le prouve cette liste d'accessoires : « Bruit d'un avion, coutelas, corde, polochon, trousse du parfait criminel, et rythme solennel des alexandrins de choix, y compris divers autres éléments, dont les croix noires, et le suspense. » (*SB*, 719) Il va jusqu'à se moquer de sa propre intrigue et de l'intérêt dramatique de ses directives scéniques : « Machin arrive avec des foulards multicolores qui font qu'on reconnaîtra les acteurs dans la pénombre à leur couleur bien que ceci ne présente aucun intérêt vu qu'ils y passeront tous. » (*SB*, 762) La didascalie devient inutile – infraction majeure pour ce type de texte – et le canular l'emporte.

Vian ne se prive donc pas pour railler toutes les fonctions du didascale. Par contre-coup, il les assume toutes, ce qui fait de lui un homme de spectacle et pas seulement un écrivain de théâtre. Il touche à tous les systèmes sémiotiques qui donnent son épaisseur au genre dramatique mais c'est l'universalité langagière déployée dans les didascalies qui frappe par-dessus tout. Celles-ci vont multiplier les tons, les registres, les niveaux de langue et faire de Vian un véritable Pic de la Mirandole linguistique.

« L'AVENIR EST À PIC DE LA MIRANDOLE<sup>15</sup> »

Chez Vian, le principe d'une voix didascalique neutre est largement battu en brèche. Le didascale s'autorise parfois un lexique qui n'en est [124] plus vraiment un. Il désigne vaguement des *choses*, des *trucs* voire des *bidules* tandis qu'ailleurs – et même dans des petits spectacles – *varlope*, *bréchet*, *gouge*, *piton à œil*, *aîtres*, *rouf* et autres *morasses* témoignent d'un goût du lexique précis et des mots rares voire techniques. Parallèlement, nombre de didascalies se déploient dans le registre familier, flirtant souvent avec le grossier et le vulgaire : *andouillon*, *vachement*, *pute*, *burnes* ne sont que quelques exemples d'une familiarité décomplexée qui voisine avec l'archaïsme consommé (*horion*, *huis*), le vocable littéraire (*séide*, *pankah*) ou le tour précieux plus ou moins moqueur (« le point nodal de leur nudité<sup>16</sup> »).

Du point de vue de la syntaxe, Vian peut également se montrer tour à tour désinvolte ou pointilleux. Il supprime parfois les sujets des verbes, fait fi des articles ou néglige le discordantiel d'une négation. Il verse occasionnellement dans l'incorrection délibérée – « les œils entrouverts » (*SB*, 738) – ou, au contraire, laisse passer certaines gaucheries : « Jérémie sort de plus en plus de nombreuses bouteilles<sup>17</sup>. » La brachylogie – James « va au placard, se verse, boit et va fermer à clé » (*SB*, 800) – se rencontre également, ainsi que l'anacoluthie : « Entrent quatre représentants mâles et une femelle. » (*SB*, 740) On trouve même ce qui ne peut être considéré que comme une faute de français : « Apparaissent le couple de Hollandais<sup>18</sup>. » À l'inverse, Vian n'hésite pas à recourir à certains tours soutenus et plus ou moins désuets, en conjuguant *béer* à l'indicatif – « Dupont reste blême et bée<sup>19</sup> » – ou en utilisant le relatif distributif *qui* : « Airs qui distant, qui méprisant, qui gêné. » (*GG*, 513)<sup>20</sup>

Dans *Le Chevalier de neige*, la didascalie se déploie dans un espace linguistique proche de celui du dialogue et participe pleinement de l'atmosphère poétique de la pièce : on y trouve *un* « demoisel », des dames « atournées », des « somniers » désignant, comme en ancien français, des chevaux de charge. En outre, la didascalie se détache du représentable pour aller vers le livresque ; elle se fait référence, soit de manière directe en renvoyant à Shakespeare *via* Faulkner – « Plein de chevaliers, de pages, de valets, de sergents, d'oriflammes, de trompettes et de vielles, de vivres, de bruits et de fureur » (*CN*, 58) – soit de manière plus oblique : « Entre une pucelle, la plus belle qui ait jamais été. » (*CN*, 49) Cette formulation, qui rappelle les portraits hyperboliques mais vagues de la littérature héroïque du Moyen Âge et de l'âge classique, problématise la fonction descriptive de la didascalie. Cette dernière s'affranchit en outre de la syntaxe moderne et s'inspire de l'ancien français : « Apparaît le dernier compagnon d'Artus, Giflet le fils Dô. » (*CN*, 223) La construction génitive [125] sans préposition confère une couleur médiévale à la didascalie, laquelle devient

même le garant de l'intégrité du monde arthurien : l'écuyer de Galehaut est en effet appelé Cyrille dans le dialogue mais Kyriiliacac dans les didascalies (CN, 74-76). Il était périlleux – du fait de sa longueur, de ses sonorités et de son étrangeté – de garder le vrai nom du personnage dans le dialogue. Mais, loin de l'évacuer totalement, Vian a choisi de le conserver dans les didascalies, de rendre au personnage l'honneur de son nom, de dédoubler la désignation de l'écuyer au risque de semer la confusion pour le lecteur. Il prouve du coup l'indéniable potentiel littéraire de cette frange du texte dramatique mais ne se laisse toutefois jamais prendre au piège de l'uniformité : certaines didascalies dissonent de manière flagrante avec ce ton soutenu, notamment celle où il est dit de l'enchanteresse Sybille qu'« elle est très "chatte" ». » (CN, 93)

La voix didascalique vianesque n'est donc pas blanche mais multicolore, changeante. Même s'il recourt souvent au style télégraphique, il ne souhaite pas jouer le jeu de l'alittérarité systématique et entend promouvoir une voix plastique qui vivifie la didascalie. Mais, s'il promeut ludiquement et poétiquement le texte de régie, il reste conscient qu'un équilibre doit être maintenu et il propose une solution originale : au lieu d'emprisonner la didascalie dans un ton moyen, de la sacrifier pour permettre au dialogue de rayonner, il décide de laisser leur chance aux deux parties du texte dramatique en organisant *spatialement* les facéties didascaliques.

## LA FANTAISIE DANS LES MARGES

On sait que le théâtre se lit peu en dehors d'un cadre scolaire ou professionnel. Une des raisons de cette désaffection concerne l'existence même de la didascalie. Face à une pièce de théâtre, le lecteur expérimente en effet une sorte de douce schizophrénie : il est spectateur mais également metteur en scène du spectacle imaginaire qu'il construit, notamment à l'aide des didascalies. Le lecteur de roman est certes dans la même situation double, obligé de reconstruire mentalement les épisodes qu'il lit ; mais seul le lecteur de théâtre est confronté au décrochement systématique et proprement dramatique entre didascalie et dialogue, entre cadre énonciatif et énoncés. Le plus souvent, la voix extra-fictionnelle du didascale ne prend même pas la peine de se travestir, ce qui accentue encore le décalage de ton voire de sphère entre les deux parties du texte dramatique : la didascalie a l'air de s'immiscer, de couper le dialogue, de rompre brutalement [126] l'unité tonale du texte à jouer. Fondamentalement désincarnée et *hors-jeu*, à la fois utile et gênante, cette parole muette est généralement perçue comme une intruse<sup>21</sup> et la typographie (italiques, parenthèses, etc.) entérine cette dichotomie entre le « vrai » texte et le texte ancillaire. Cette *double énonciation* conduit fréquemment le lecteur à survoler, voire sauter, un certain nombre de didascalies : il va à « l'essentiel » et n'accorde à la didascalie qu'une attention superficielle, se concentrant sur sa valeur informationnelle. Bien plus, la didascalie a souvent intérêt à se faire discrète pour justement permettre au dialogue de resplendir.

Vian semble conscient de cette double nature du texte dramatique et de ses conséquences sur le lecteur puisqu'il repousse prudemment la fantaisie dans les marges du texte théâtral, *en avant* et *derrière la zizique* du dialogue. Même si l'on peut trouver des perles didascaliques au cœur des pièces, les seuils du texte sont par excellence le lieu où Vian peut

s'égayer avec la didascalie sans risquer de perdre son lecteur ou de gâter l'unité et l'élan de ses dialogues. Il n'est guère de pièces – même dans les petits spectacles<sup>22</sup> pourtant conçus pour être joués bien plus que lus – où les seuils didascaliques n'offrent pas un minimum de fantaisie, fût-elle considérablement réduite comme dans la description de l'intérieur d'Audubon « où l'on sent la présence d'une vieille mère à l'haleine fétide. » (GG, 478) Dans *Le Chasseur français*, à l'inverse, la vocation comique du prélude didascalique est incontestable :

*Le coin d'un bois. Pour qu'il soit bien apparent, choisir un bois carré de préférence. Un chemin terreux, peu fréquenté, en fait le tour, du coin du bois. Le seul élément notable est un banc, de bois aussi vermoulu, sur lequel on peut mettre un coussin rouge, moi ça ne me gêne pas. De l'un des côtés du banc, un arbre fort différent des arbres du bois en ce sens qu'il est visiblement vrai et non pas peint (comme Denis). [...] Lorsque le rideau se lève, la scène est vide à l'exception des éléments ci-dessus, largement suffisants à notre sens pour captiver l'intérêt du spectateur pendant quelques secondes<sup>23</sup>.*

La non-intervention directe de l'énonciateur est une des règles tacites de la didascalie : en s'inscrivant aussi naturellement dans la didascalie, Vian prend le contre-pied de cette loi non-écrite et bouffonne à l'envi.

*Série blême* est le meilleur exemple de ce jeu des marges : en combinant langue verte et alexandrins, cette pièce offre un dialogue particulièrement savoureux, en regard duquel les didascalies paraissent bien plates. On ne compte en effet que trois indications scéniques présentant une trace d'argot et encore ne s'agit-il que de mots très simples : *valoches*, *poloche* et [127] *glass*. Lorsque Vian a réécrit sa pièce et est passé de la version en français conforme à la version argotique, il a délibérément choisi de ne pas toucher au texte de régie. Mais, si les didascalies intérieures sont sacrifiées au profit d dialogue, ce n'est pas le cas des didascalies extérieures<sup>24</sup> situées en amont du dialogue et notamment la liste des accessoires déjà citée et celle des personnages :

James MONROE, *petit frère de Marilyn*.  
MACHIN, *son domestique, muet à siphon*.  
FACTEUR, *fonctionnaire rural et débonnaire*.  
PILOTE, *d'un avion de ligne*.  
HÔTESSE, *de l'air*.  
MARTHA, *voyageuse en pâte dentifrice*.  
JONAS, *voyageur idem*.  
TITAN, *situation analogue*.  
ROBUR, *occupation identique*.  
COCCYX, *emploi comparable*.  
1<sup>er</sup> GUIDE, *vaillant défricheur de poudreuse*.  
2<sup>e</sup> GUIDE, *l'accompagne*.  
1<sup>er</sup> POLDÈVE, *soldat de l'armée de l'O. N. U.*  
2<sup>e</sup> POLDÈVE, *de même, également en manœuvres*. (SB, 719)

Vian abandonne largement les didascalies intérieures à leur fadeur et concentre sa fantaisie dans la marge anté-dialogale.

Naturellement moins portée à l'expansion, la fin offre pourtant l'occasion de quelques variations originales : « FIN / (*Qui, par un heureux hasard, coïncide avec celle de la pièce.*) » (EPT, 191) Déjà dans l'édition princeps de *L'Équarrissage*, le rideau ne se contentait pas de

tomber : « Le rideau glisse sur une cochonnerie et tombe en poussant un hurlement affreux<sup>25</sup>. » Cette animation ludique et purement textuelle fait du rideau un censeur moral capable de voiler pudiquement ce qu'il juge inconvenant : ainsi, « le rideau choit, écœuré<sup>26</sup> » ou « tombe choqué<sup>27</sup> ».

Il y a bien un double registre didascalique chez Vian puisque le ludique n'efface jamais le fonctionnel, que la fantaisie est maîtrisée et largement confinée dans les seuils généraux du texte et, à l'occasion, dans les seuils intermédiaires que sont les pauses produites par les changements d'acte. L'ouverture de l'acte III du *Goûter des généraux* est une véritable somme du point de vue des facéties que Vian peut distiller dans le texte de régie :

*Un abri côtier dans lequel en plein front, comme la balle du même nom, se trouvent les Généraux initiaux [...] Ils ont une carte des opérations qui [128] est en réalité celle du Tour de France, replié temporairement en Suède. C'est dire qu'il s'agit d'une carte de Suède. [...] Audubon, réveillé et habillé, fait rageusement les cent pas dans l'espace libre, assez peu libre à vrai dire car il s'y trouve une table et des commodités de la conversation et la scène est petite ; vu qu'on ne jouera jamais ça dans un théâtre sérieux. (GG, 574)*

Calembour, jeu de mots, plaisanterie tendant vers l'absurde, formule précieuse et plaisante, dénigrement bouffon de soi-même : le lecteur de théâtre n'a guère l'habitude de rencontrer de telles didascalies au commencement d'un acte.

Ces interstices sont également mis à profit dans *Les Bâtisseurs d'empire* où, d'un acte à l'autre, le mode de description change et passe du ludique au mimétique. Dans la didascalie ouvrant l'acte I, le factuel se double d'une pose « Nouveau Théâtre » où le pacte de créance dramatique est tourné en dérision : « un escalier censé partir d'une pièce supposée au-dessous, et qui enchaîne sur un escalier censé mener à une pièce qui serait au-dessus. » (BE, 1019) Vian exhibe les ficelles, montre l'autre côté du miroir – du rideau en l'occurrence<sup>28</sup> – et propose une ouverture ironique à l'égard des lois du théâtre et désinvolte à l'égard des lois de la syntaxe : « le coin où y a pas de table ». À l'acte II, la pesée critique se fait plus âpre mais n'est plus dirigée contre le genre théâtral. Le didascale a accordé son point de vue à celui de Zénobie et désigne désormais la faillite très palpable des personnages par de nombreux évaluatifs négatifs. Toute identité par-delà la durée est suivie d'un constat déceptif à un autre niveau : la rengaine du *comme avant, moins quelque chose* est utilisée à trois reprises. Le motif de l'épars domine et se complète de celui d'agglomérat confus : « une sorte de pièce à tout faire » (BE, 1051-52). Plus les objets sont divers et dispersés, plus le lieu devient caméléon. En dépit de cette déchéance, il reste une tenue, une cohésion, un souvenir : on compte trois phrases nominales mais six phrases grammaticalement conformes. En outre, le passé et une certaine sophistication survivent lexicalement à travers le très collet-monté « vivre ». Plus rien de tel dans la dernière didascalie où le style télégraphique l'emporte. À l'acte II, on était dans le *plus*, le *moins*, le *pire* ; à l'acte III, on atteint le manque total, notamment avec la mention « pas d'escalier qui monte au-dessus. D'ailleurs pas de dessus. » (BE, 1083) La pesée affective – présente dans la didascalie qui ouvre l'acte II – laisse place à quelque chose de plus net et de plus violent : le constat. Le style averbal et accumulatif rend compte de manière [129] détachée de la transformation à l'œuvre où l'enlaidissement a laissé place à une dynamique plus corruptrice encore. La syntaxe est fortement heurtée et la description éclatée. La didascalie tend formellement vers le chaos indéfini qu'elle évoque. Ce

trop rapide parcours montre que, d'un acte à l'autre, le style de la didascalie se modèle sur l'évolution dramatique : de fantaisiste qu'elle était avant le vrai début du drame, elle se fait par la suite plus mimétique de la déchéance qui frappe la famille. Zone textuelle de franche fantaisie ou miroir verbal de concentration, la didascalie vianesque présente de nombreux visages.

Plus que le refus de l'esprit de sérieux, c'est le refus de l'esprit de système qui caractérise Vian. La variété est pour lui une valeur et son adhésion à la 'Pataphysique comme science des cas exceptionnels est là pour le confirmer. La seule occurrence dans le théâtre de Vian du fameux *merdre* ubuesque se trouve d'ailleurs dans une didascalie de *L'Équarrissage* (EPT, 148) : c'est dire combien cet espace textuel est réévalué. La didascalie prouve à sa manière que, pour Vian, il n'y a pas d'activité mineure pourvu qu'elle rime avec diversité. « Un uniforme, c'est un avant-projet de cercueil<sup>29</sup> » : pour parer à cette rigidité pré-cadavérique de l'uniformité, il faut promouvoir la variété, le mouvement, le balancement, en un mot le *swing*, et la didascalie a son rôle à jouer dans cette promotion. De là à tenter une analogie entre didascalie et jazz, il n'y a qu'un pas qu'un commentaire d'Henri Salvador – « il s'exprimait en jazz<sup>30</sup> » – nous invite à franchir.

Le batteur Claude Léon témoigne : « contrairement à ce que souhaitaient tous les musiciens avec qui j'avais joué auparavant, Boris voulait toujours que je joue plus fort. Il aimait que la batterie joue fort, il aimait l'accentuation du temps faible<sup>31</sup>. » Si préférer le temps faible est rythmiquement la marque de fabrique du jazz, Vian se situe visiblement dans une surenchère. Cette promotion du temps faible est comparable à celle que l'Équarrisseur de Première Classe<sup>32</sup> accorde à la didascalie, texte traditionnellement considéré comme secondaire à côté du dialogue et qui, en tant que cadre structurel et dramaturgique, joue un peu le rôle de section rythmique d'une pièce. L'admiration de Vian pour Charlie Parker pourrait d'ailleurs venir de ce goût de l'accentuation à contretemps. Bird aime en effet à faire porter les accents principaux sur les parties faibles de chaque temps et les notes non-accentuées peuvent n'être alors que suggérées, sous-entendues, à la limite de l'audition, alors qu'elles conservent leur nécessité dans la logique mélodique de la phrase : on les appelle les *ghost notes*. Les didascalies de Vian ressemblent à ces notes inaudibles [130] et pourtant inamovibles, muettes et pourtant essentielles d'un point de vue rythmique et mélodique, indispensables techniquement et esthétiquement. Peu de dramaturges ont à ce point saisi le potentiel de cette frange du texte théâtral. Mais, comme toujours, Vian refuse de verser dans un systématisme sclérosant. Il joue de la didascalie comme il jouait de la trompette : pour le plaisir et *sur le côté*<sup>33</sup>.

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, *Hernani*, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002 [1985], *Théâtre I*, p. 540.

<sup>2</sup> Boris Vian, *Les Bâtisseurs d'empire*, *Œuvres complètes* [désormais *ŒC*], Fayard, 1999-2003, t. IX, p. 1090. Désormais désigné par les lettres *BE*, suivies du numéro de page.

<sup>3</sup> Boris Vian, *L'Équarrissage pour tous*, *ŒC IX*, p. 160. Désormais désigné par les lettres *EPT*, suivies du numéro de page.

<sup>4</sup> Boris Vian, *Paris varie*, *Petits spectacles* (éd. Noël Arnaud), Le Livre de Poche, 1998 [1977], p. 168.

<sup>5</sup> Boris Vian, *Ça, c'est un monde*, *ŒC X*, p. 805.

- 
- <sup>6</sup> Boris Vian, *Ça vient, ça vient*, *ŒC X*, p. 576.
- <sup>7</sup> Boris Vian, *Chambre de célibataire*, *ŒC IX*, p. 985.
- <sup>8</sup> Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, *ŒC IX*, p. 306.
- <sup>9</sup> Boris Vian, *Le Dernier des métiers*, *ŒC IX*, p. 374.
- <sup>10</sup> Boris Vian, *Série blême*, *ŒC IX*, p. 799. Désormais désigné par les lettres *SB*, suivies du numéro de page.
- <sup>11</sup> Boris Vian, *Le Goûter des généraux*, *ŒC IX*, p. 550. Désormais désigné par les lettres *GG*, suivies du numéro de page.
- <sup>12</sup> Voir, dans *Les Bâtisseurs d'empire*, le fameux Bruit « dont la nature reste à préciser. » (*BE*, 1020) C'est au metteur en scène que revient cette tâche, même si Vian ne manque pas de l'aiguiller copieusement en indiquant sa fréquence (« grave »), son rythme et sa nature percussive (« roulant surmonté de battements ») ainsi que ses (dys)harmonies (« battements aigres ») et l'impact émotionnel recherché (« à faire peur »).
- <sup>13</sup> Boris Vian, *Tête de méduse*, *ŒC IX*, p. 617.
- <sup>14</sup> Boris Vian, *Le Chasseur français*, *ŒC IX*, p. 852.
- <sup>15</sup> Boris Vian, « Un robot-poète ne nous fait pas peur », *ŒC XIV*, p. 521.
- <sup>16</sup> Boris Vian, *À chacun son serpent*, *ŒC X*, p. 516.
- <sup>17</sup> Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, *ŒC IX*, p. 265.
- <sup>18</sup> Boris Vian, *Paris varie*, *ŒC X*, p. 468.
- <sup>19</sup> Boris Vian, *Le Goûter des généraux*, in *Théâtre*, Pauvert, 1972, p. 124.
- <sup>20</sup> Voir aussi Boris Vian, *Le Chevalier de neige*, *ŒC X*, p. 35 et 100. Désormais désigné par les lettres *CN*, suivies du numéro de page.
- <sup>21</sup> C'est déjà l'une des raisons pour lesquelles d'Aubignac souhaite l'élimination des didascalies.
- <sup>22</sup> Voir, par exemple, le bateau de *Camille et Jacques* et son matériel dit *classique* (*ŒC X*, p. 503) : « bittes d'amarrage, espars, cordages, branle-bas de combat, mâts de misaine de rechange, cacatois apprivoisés, etc. »
- <sup>23</sup> Boris Vian, *Le Chasseur français*, *ŒC IX*, p. 816.
- [131] <sup>24</sup> Selon la typologie de Sanda Golopentia (*Voir les didascalies, Ibéricas*, n° 3, Orphrys-CRIC, 1994, p. 43), les didascalies *extérieures* sont situées avant le début ou après la fin du noyau dialogal ; dans le cas contraire, elles sont dites *intérieures*.
- <sup>25</sup> Boris Vian, *L'Équarrissage pour tous*, Les Cahiers de la Pléiade, n° 4 de printemps, Gallimard, 1948.
- <sup>26</sup> Boris Vian, *Tête de méduse*, *ŒC IX*, p. 707.
- <sup>27</sup> Boris Vian, *À chacun son serpent*, *ŒC X*, p. 541.
- <sup>28</sup> « La scène est vide de gens, même quand le rideau n'est pas levé, et elle le reste quand on le lève. » (*BE*, 1019)
- <sup>29</sup> Boris Vian, *Le Goûter des généraux*, première version, *ŒC IX*, p. 463.
- <sup>30</sup> Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Le Livre de Poche, 1981, p. 97.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 79.
- <sup>32</sup> Littéralement, l'équarrisseur est celui qui coupe en quartiers, c'est-à-dire en quatre, comme le fait – dans un autre domaine – le batteur de jazz.
- <sup>33</sup> Voir Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, *op. cit.*, p. 79-80.