

" ABSTRACT "

Vais, Michel, "Le sentiment d'étrangeté dans l'oeuvre de René de Obaldia." FRENCH DEPARTMENT - M.A.

L'étrangeté présente dans l'oeuvre d'Obaldia ne devrait pas être prise pour une simple échappatoire, une fuite vers un instant d'exotisme. Cela serait faire fausse route, car Obaldia est un auteur tragique. C'est le postulat de base que nous nous sommes donné.

A notre époque, la tragédie se meurt. Les hommes sont insensibles à la beauté comme à la douleur. L'absence de tout sens tragique, désignée sous le nom de TORPEUR, constitue paradoxalement le dernier retranchement de la tragédie. Dans l'oeuvre d'Obaldia, la masse des hommes est composée d'individus engourdis qui ne se connaissent pas, ne s'émeuvent de rien, vivent en étrangers les uns par rapport aux autres dans une société déshumanisante. Seul le HEROS OBALDIEN, personnage central, ressent douloureusement la torpeur le gagner. La lutte de sa conscience contre la société le déchire. Il se rend compte que la "civilisation de l'objet" l'éparpille, l'anéantit. Il cherche donc à se donner un sens, à recouvrer sa force dans l'unité de sa personne et de son esprit, à se redécouvrir

avec des yeux d'étranger. Pour cela, il doit effectuer un recul par rapport au réel.

Ce sentiment de non-appartenance au quotidien, ou SENTIMENT D'ETRANGETE, n'est et ne doit rester qu'une simple référence, un aller-retour vers le merveilleux, pour ne pas rompre avec le réel. A ce titre, il agit comme un catalyseur, permettant aux hommes de se découvrir et de se connaître. Il leur restitue la pureté primitive de l'enfance, favorise la compréhension par-delà les "institutions", barrières qu'élève la société entre les hommes. C'est donc un sentiment salutaire, un moyen de connaissance qui peut amener la joie, mais aussi la douleur car le sentiment d'étrangeté, né de la poésie, inflige l'intolérable et nécessaire blessure de la lucidité.

LE SENTIMENT D'ETRANGETE
DANS L'OEUVRE DE
RENE DE OBALDIA

Michel Vaïs

Le Sentiment d'Etrangeté dans l'oeuvre de René de Obaldia

by
Vais, Michel, B.A.

A thesis
submitted to
the Faculty of Graduate studies and Research
McGill University
in partial fulfilment of the requirements
for the degree of
Master of Arts.

Department of French Language
and Literature
McGill University
Montreal

June 30, 1969.

A Monsieur de Obaldia,
complice fidèle et pré-
venant, avec l'expression
de ma plus vive reconnais-
sance.

"Etre ange
c'est étrange
dit l'ange
Etre âne
c'est étrâne
dit l'âne (...)"

-Prévert, FATRAS

1 - INTRODUCTION

La première chose qui frappe dans l'oeuvre, pourtant si diverse, de René de Obaldia, c'est un dépaysement total. Le non-initié découvrant tout à coup, dans un roman ou une pièce, cet univers exotique et bizarre se sent transporté. Le sentiment général est que l'on se trouve devant quelque chose d'étrange (mais tout le théâtre moderne n'est-il pas étrange?) dans lequel l'évocation de l'étranger joue une bonne part. Comment interpréter autrement la prédilection d'Obaldia pour les peuplades dites "primitives"? Il y a, dans son oeuvre, des Tchitchisses, des Bihils, des Holi, des Ona, des Indiens Ouitotos, des Noaques, des Nabots, des Nabis, des Nababs, des Boujourns, ...et dans un même souffle, l'auteur nous parle de Californiens, d'Ibères, de Thraces, de Basques, etc...

1. "étranger" est pris ici dans le sens d'exotique.

L'impression d'étrangeté, présente dès Les Richesses naturelles, est renforcée par d'autres sujets d'étonnement. Des personnages qui devraient normalement se connaître depuis longtemps se découvrent avec stupéfaction. D'autres se métamorphosent. D'autres encore deviennent, sans difficulté, étrangers à eux-mêmes. Tel ce monsieur Benoît, dans le deuxième "poème" des Richesses naturelles² : auteur, narrateur et personnage principal, il se fait tuer par sa concierge qui l'avait pris pour un Mongol. Et il termine ainsi son histoire:

"Quant à ce monsieur Benoît, jamais plus il n'a donné de ses nouvelles." 3

Qui est-ce qui parle à ce moment-là? Il y a toujours chez Obaldia ce décalage face au réel; comme quelque chose qui ne "colle" pas et qui situe l'auteur à l'endroit où "le rêve et la réalité échangent (...) leurs billes."⁴

De l'oeuvre, passons à l'homme. L'impression première de René de Obaldia, que nous avons pu rencontrer à Paris entre deux voyages, en est aussi une d'étonnement. Malgré son nom et ses origines -- Il est né à Hong-Kong d'un père panaméen et d'une mère française, et il aime à voir ces précisions dans une biographie car il oublie sans cesse -- malgré sa naissance en terre chinoise, Obaldia

2. "Méprises", in Les Richesses naturelles, René Julliard, Paris, 1952, p. 11

3. Ibid.

4. Maurice Nadeau, "Obaldia, poète tragique", in Tamerlan des coeurs, Plon, Paris, 1955, p. 173.

est bien français. Autant, ou davantage peut-être que les autres représentants de "l'avant-garde française" aux noms étrangers, Ionesco, Arrabal, Adamov ou Weingarten. Obaldia ne parle qu'une seule langue, celle de sa mère, et "avec beaucoup de peine" avoue-t-il modestement. Il se reconnaît cependant plus "international" que français. Il n'y a qu'à étudier sa biographie pour se convaincre qu'il est un citoyen du monde exemplaire.

Par la vie qui fut et qui continue d'être la sienne, Obaldia semble obéir aux mêmes règles que ses oeuvres. Par ce goût de l'insolite et de l'exotisme, il est bien fidèle à ses écrits. Captif en Silésie pendant la guerre, "il attendit (...) pendant quatre ans que des Américains y rencontrassent des Russes"⁵ pour, une fois sorti de prison, épouser une Anglaise. Chevalier de l'Ordre de Balboa⁶, il remporta en 1962 le prix Italia pour la Suisse avec son premier essai radiophonique, Le Damné. Il est ainsi le modèle vivant du lien entre les pays, les langues et les peuples du monde entier et aurait pu lui-même se créer en tant que personnage de A à Z.

Obaldia porte au doigt une bague avec son

-
5. Jean-Louis Bory, Préface, Obaldia, René Julliard, Paris, 1966, p. 10
 6. Le gouvernement de Panama accorda cette décoration à René de Obaldia le 4 juin 1961.

nom gravé à l'intérieur, sans doute pour s'assurer qu'il ne s'est pas oublié quelque part entre Prague et Brasilia. En effet, il voyage constamment pour assister à toutes les premières de ses pièces, jouées dans 23 pays différents.

Au sujet de la première de deux impromptus à Bruxelles, Obaldia raconte l'anecdote suivante. Le spectacle était fort bien monté et pendant les applaudissements, les acteurs signalèrent la présence de l'auteur dans le public. Obaldia, complètement transporté, se retourna avec toute la salle pour chercher dans la pénombre cet auteur assurément trop modeste pour se montrer. Cette distance d'un personnage face à lui-même se retrouve très souvent dans l'oeuvre et en constitue un aspect essentiel.

La merveilleuse sensation d'exotisme, déjà mentionnée, est un thème non moins important. Cependant, l'exotisme peut mener à un cul-de-sac pour peu que le lecteur se laisse séduire. En effet, considéré comme une simple soupape, il risque de faire passer Obaldia pour un auteur léger. Or rien n'est plus faux. L'exotisme est en réalité un camouflage de l'élément tragique, tout comme la mascarade du clown suffit à cacher - tout en l'indiquant - la tristesse d'un visage. Obaldia a tenu à éviter toute méprise à ce sujet, c'est pourquoi il a dit préférer

l'expression 'sentiment d'étrangeté' au terme plus séduisant d'exotisme pour titre de cette étude. Soyons prévenus : Obaldia est un auteur tragique.

Il faut donc tenir compte des éléments de la tragédie pour aborder son oeuvre, même s'ils ne sont pas toujours évidents. Essayer d'emblée d'analyser le sentiment d'étrangeté risquerait de faire oublier l'aspect tragique et donc de donner lieu à des constatations superficielles. C'est pourquoi il convient au contraire de prendre la tragédie comme point de départ. Ce chemin détourné mais sûr permettra de découvrir l'origine et le rôle profond du sentiment d'étrangeté.

II - A LA RECHERCHE DE LA TRAGEDIE

Comment peut-on dire aujourd'hui d'un auteur qu'il est tragique? Il faudrait pour cela qu'il évoque une tragédie. Et d'abord qu'il la trouve, qu'il la nomme. Mais dans notre civilisation du plaisir, où se cache la tragédie? Au Viet-nam? Ce mot lui-même est bien usé. Il agace. Les manifestations contre la guerre offrent plutôt aux jeunes croisés de notre époque un prétexte pour assouvir les débordements de l'adolescence. La tragédie est-elle alors cette ombre qui hante les autoroutes pour n'apparaître que les week-ends, dans un grand fracas de voitures tamponnées selon un rythme prévu par d'impassibles statisticiens? Les "bilans tragiques" s'accumulent, semaine après semaine, mais LA TRAGEDIE se meurt. Grâce aux greffes du coeur, à la montée de l'"espérance de vie", à l'"hibernation artificielle", l'idée de mort elle-même tend à disparaître, emportant avec elle celle de douleur, de joie et de peine. Le plaisir, baptisé pompeusement BONHEUR,

s'achète et le malheur provient d'un manque de fonds passager. La perte de tout sens tragique, voilà précisément la dernière chose qu'il reste de tragique. Cette grande absence, ultime recours de la tragédie, Obaldia l'appelle TORPEUR.

"Nous vivons dans une torpeur considérable des choses", m'a-t-il confié lors de notre rencontre. J'ai noté ce mot d'auteur avec empressement, sans me douter qu'il était pour lui plus qu'une opinion : c'est un POSTULAT.

Notre civilisation de masse nivèle les sensations. L'horrible et le beau, pour les mêmes raisons, ne parviennent plus à toucher l'homme. L'habitude de la violence, étalée quotidiennement dans le journal, pêle-mêle, avec la publicité de tel ou tel savon, a créé chez l'homme une carapace que ne parvient plus à percer la beauté, elle aussi popularisée, commercialisée, profanée. L'être "unidimensionnel", toujours égal à lui-même, décrit par Marcuse, garde sa bonne conscience et sa respectabilité devant l'imprévu. Il est insensible à l'étrangeté. Aucune bizarrerie, cocasse ou effrayante, ne semble en mesure de troubler sa routine. L'oeuvre d'Obaldia offre plusieurs exemples de cette passivité des hommes devant l'Etrange. Ainsi, ce curé qui, un beau dimanche, tente d'émouvoir, puis de surprendre et de choquer ses ouailles dociles par un sermon

1. "Eveillez-vous!", Les Richesses naturelles, p. 71

des plus inhabituels. Il se métamorphose sous leurs yeux en guenon, en phallus géant, en cow-boy, en fille, en girafe, sans résultat. Il lance des insultes à la salle, blasphème : "Tas d'excréments! Sépulcres blanchis! (...) Hypocrites! Assassins!", et termine, épuisé, son exercice par le traditionnel au-nom-du-Père-ainsi-soit-il. Les fidèles sortent, "satisfaits d'eux-mêmes" et "fiers d'avoir entendu le fameux prédicateur".

Ces hommes que l'Etrange n'atteint pas sont aussi impassibles devant la douleur, tels ces deux couples pauvres dans "Mutilations dominicales"². Pour passer le temps, un dimanche, ils décident de se manger mutuellement leurs parties sexuelles, l'une après l'autre. Le plaisir sordide, vite dissipé, qu'ils en retirent, symbolise la mort de leur sensibilité à la douleur, mais aussi la mort de l'érotisme et de la joie.

Une torpeur pareille peut devenir synonyme de bêtise, ou de "cuculisation", selon le mot de Jean-Louis Bory, lorsque les hommes ne se rendent même plus compte que leur esprit et leur pensée en sont atteints. Cela est reflété par le langage quotidien, truffé de termes prétentieux qui perdent vite toute signification. Dans l'oeuvre

2. Les Richesses naturelles, p. 106

d'Obaldia, le personnage maniéré de la châtelaine-maîtresse de maison est le plus affecté par cette préciosité du vocabulaire. Il en est fasciné. Mais la grandiloquence, pratiquée avec art par Madame de Tubéreuse dans Genousie et Madame Heurgon dans l'esquisse Eugène Ionesco de Cerisy trouve des échos chez tous ceux qui, comme elles, veulent combler le vide d'une conversation. Par exemple, Rockefeller, Zéphyrin ou Auguste Paillard. Obaldia n'a d'ailleurs pas eu à chercher très loin son inspiration. Il m'a cité le cas d'une hôtesse qui lui a dit un jour avec le plus grand sérieux : "J'espère que vous n'aurez pas de soucis d'infrastructures pendant votre séjour ici" (!). Elle aurait pu s'appeler Madame Heurgon et enchaîner, "ici, c'est la salle de bains : vous avez de l'eau à perrpétuité."³

La caricature du langage est déjà évidente. Elle se fait plus féroce encore dans l'essai radiophonique Urbi et Orbi. A "l'aéroport d'Orbi" (sic), les passagères membres de "La Ligue des Femmes Américaines à la Poursuite du Bien" s'interpellent en "slang". Leurs voix nasillardes sont "plus animales qu'humaines", et, selon la volonté de l'auteur, elles "dégénèrent en criaillements de perroquets"⁴. Cacophonie quotidienne que ne perçoit que trop l'Aveugle,

3. "Eugène Ionesco de Cerisy", Obaldia, p. 231

4. Théâtre IV, Bernard Grasset, Paris, 1968, p. 136

dans un autre essai radiophonique.⁵ Ce personnage, que sa condition rend plus attentif aux sons, prend conscience de la dérision du monde extérieur par le BRUIT qui l'entoure et qui a rendu les hommes sourds, "sourds à eux-mêmes et au prochain."⁶ Pour lui, tous participent à une très noire comédie. Et la paix, il se la représente comme "une énorme machine, au loin, (qui) fabrique du silence..."⁷

Comme l'Aveugle, le Centenaire est devenu conscient de la bêtise publique par le bavardage des hommes. Mais il en témoigne cyniquement, à sa manière. Cela l'amuse plutôt. Quand s'engage autour de lui un de ces fréquents "dialogues de courants d'air"⁸, il fait le sourd. Cela lui donne le privilège d'entendre des gens sérieux répéter deux fois les mêmes âneries.

La torpeur de l'esprit peut mener, si l'on n'y prend garde, à l'engourdissement physique. Et Obaldia en donne plusieurs exemples. Ainsi, les vieillards étendus sur la plage comme des crabes somnolents, dans Le Centenaire, se font grignoter vivants dans d'atroces souffrances, alors que "crabes et vieillards se rejoignent aux confins des sables tranquilles."⁹ Déjà Les Richesses naturelles, qui

5. Les Larmes de l'Aveugle, Théâtre IV

6. Ibid., Argument.

7. Ibid., Argument.

8. Le Centenaire, Plon, Paris, 1959, p. 45

9. Ibid., p. 160

recèlent une liste presque complète des thèmes les plus chers à Obaldia, contiennent une courte fable intitulée "Le Grand Sommeil", vision de cauchemar où des hommes naissent, vivent et meurent en dormant. Ils se font la guerre : "Effroyable collision de somnambules!" Ils croient aimer ou haïr, mais ne sont que des machines sans âme. Ils veulent endormir en eux toute interrogation, tout mystère, toute recherche, "oublier qu'ils avaient oublié, qu'ils avaient perdu la mémoire en naissant..." Obaldia conclut la fable par un avertissement : "Une telle épaisseur de sommeil engendre les monstres du siècle." Et à notre époque ils sont légion. Il y a déjà dans le premier texte des Riches-
¹⁰
ses naturelles un exemple de ces monstres insensibles. Un "orphelinat de têtes" vêtues de rouge, juchées sur des jambes minuscules, suivent leur bourreau avec confiance, comme hypnotisées. "Elles savent que sous sa protection elles n'ont plus rien à craindre". L'engourdissement, la torpeur des hommes les rend semblables à ces petits êtres dociles. Mais sont-ce des monstres ou des hommes déjà morts et qui ne le savent pas? Selon l'Aveugle, "tous les vi-
¹¹
vants sont déjà la proie du Royaume des Ombres" , et

10. "Transparence du Monde", p. 9

11. Les Larmes de l'Aveugle, Argument.

selon Jaime-Tamerlan, les "visages amorphes de la foule" masquent des "cadavres qui prennent le frais, qui se promènent comme s'ils étaient vivants, qui s'accouplent pour enfanter d'autres cadavres..."¹²

L'oeuvre d'Obaldia est tout entière empreinte de ce sentiment tragique. Nous vivons dans un monde où la majorité des hommes sont assujettis à une torpeur égoïste. Cadavres ou endormis, monstres ou machines, ils errent sans "lumière intérieure", démunis, perdus. Pour sortir du néant il leur faudrait secouer cette léthargie. Or, seul le personnage central tente, dans chaque oeuvre, de le faire. Il faut donc bien appeler cet individu un héros, à cause de son rôle prédominant. Par lui et par son déchirement, l'auteur-poète montre sa prise de conscience de la tragédie des hommes et sa façon de tenter d'y remédier.

12. Tamerlan des coeurs, p. 119.

III - LA PRISE DE CONSCIENCE DU HEROS OBALDIEN, SA LUTTE

Le héros obaldien, comme tous les héros, est déchiré par la lutte que mène sa conscience contre la société qui l'entoure. Le titre même de chaque pièce, roman, nouvelle ou essai radiophonique indique le personnage qui représente cette sensibilité.

Dans Le Graf Zeppelin ou la Passion d'Emile, Emile prend conscience, à la naissance de son fils - et pendant les neuf mois qui précèdent la mise au monde - du fait qu'il est en train de perdre graduellement son individualité au profit du rejeton qui grandit. Il ressent douloureusement cette croissance, qui équivaut pour lui à un dépérissement. La parcelle de vie que le père avait "investie" de lui-même dans l'embryon le suce à présent tout entier. Il étouffe. Il sent qu'il devient une machine desséchée, qu'il s'intègre "à cette société de robots."¹ Enfin, il se jettera à l'eau pour que son fils puisse res-

1. Le Graf Zeppelin ou la Passion d'Emile, in Fuque à Waterloo, René Julliard, Paris, 1956, p. 170

pirer tout son saoul. La paternité fait donc prendre conscience à Emile du tragique de sa condition. En devenant père, il s'est amputé de sa jeunesse. Il s'est tracé des ornières. Pour témoigner de son refus il pratique la couvade, coutume primitive qui impose au géniteur "la douleur métaphysique" de la naissance de son enfant. Après les "relevailles" il cherchera en vain un apaisement dans l'écriture et finira par disparaître sans bruit dans un étang. La mort, gonflant son corps, lui confèrera enfin "poids et réalité".

Dans Tamerlan des coeurs, le double personnage de Jaime-Tamerlan mène un combat incessant contre l'ankylose.

"Il fallait prendre garde à ne pas dormir, prendre garde à ce que jamais ne se cicatrisât la blessure qui nous faisait communiquer au monde des ancêtres. Que le sang demeurât disponible." 2

De conquête en conquête, dans les lits comme au champ de bataille, ce géant de l'histoire traîne sa détresse. Il court après un insaisissable bonheur dans un monde terriblement chaotique. S'il s'arrête dans sa course, voire même s'il ralentit sa marche dévastatrice pour reprendre haleine, la torpeur le gagnera. Autant vaudra pour lui

2. Tamerlan des coeurs, p. 149

qu'il meure. Mais aussi longtemps qu'il reste actif il échappe à la société, "gigantesque cour des miracles", invitante pourtant, mais qui pour Jaime est faite de "milliards de monstres (...) tâtonn³ (ant) dans les ténèbres à la recherche d'une mémoire." Il la refuse et vit en marge du temps. Comme Emile, il cherche à l'occasion un assouvissement littéraire. Mais c'est en lui-même que l'Histoire et les histoires se rejoignent, dans un salmigondis démesuré et sanguinolent, à l'image de sa propre vie dans le monde.

Autre personnage tragique, l'Aveugle emmuré dans sa nuit, se présente comme un témoin impuissant à changer le monde. Debout au coin d'une rue, il crie sa détresse, Mais la police devra intervenir, coffrer cet énergumène qui trouble "l'ordre des morts, des milliers d'aveugles véritables qui circulent parmi nous."⁴

La démarche du Centenaire, nous l'avons vu, est la même que celle de l'Aveugle. Mais lui, c'est sa mémoire phénoménale qui le rend voyant. Les deux sont solidaires d'une même lutte contre l'incommensurable bêtise. Le Centenaire refuse de se laisser avaler par un monde

3. Ibid., p. 72

4. Les Larmes de l'Aveugle, Argument.

qu'il désapprouve. Il ne veut pas "se perdre de vue", c'est pourquoi il écrit son histoire lui aussi, ce qui ne se fait pas sans confusion :

"Il parle comme on amorce une pompe, et tout remonte, pêle-mêle, avec des bulles, des borborygmes, de brusques jets, de belles coulées d'eau, des paquets de boue, des hoquets, des silences." 5

Mais qu'importe. Tant qu'il poursuivra, lui aussi, sa démarche ("Achtung! Passemaloufe!") il pourra se vanter d'être resté vivant parmi les morts, même s'il est -- presque!-- centenaire.

Urbain Cloquet, dans Le Satyre de la Villette ("Motus! Bouche cousue! Guadalquivir!"), le poète Christian Garcia, dans Genousie, Basile, dans L'Air du Large ("Arbeit, Arbeit! Trabajar!"), Simplicius Tricochet dans Le Cosmonaute agricole, tous ces personnages centraux représentent la même sensibilité. Même s'ils n'atteignent pas la dimension tragique des héros précités, ils s'opposent avec ardeur à la médiocrité et s'élèvent ainsi au-dessus des hommes et de leur "course au néant".

Enfin, comment ne pas mentionner ce grand héros des temps modernes qu'est Le Général inconnu. Obaldia lui a consacré une pièce en un acte et une courte nouvelle.

5. Préface de Jean-Louis Bory, Obaldia, p. 14

Les deux portent le même titre mais diffèrent totalement quant à l'intrigue, ce qui permet une double approche pour l'étude du personnage. Achille Beaulieu de Chamfort Mouron (quel nom pour un héros!) plane constamment au-dessus de ses semblables. Comme le Centenaire il est doué d'une mémoire prodigieuse, constamment tenue en alerte par des petites pilules spéciales. Une seule chose compte pour lui aussi: l'action. Et à la fin de la nouvelle, à l'instar du Centenaire et de Tamerlan, il lui prend une rage soudaine d'écrire. Page après page, avec une rapidité incroyable, défile une écriture automatique qui s'effacera d'elle-même alors que le Général se jettera par la fenêtre. Cela montre bien que la démarche seule importe et non le résultat. L'activité de la conscience est un but en elle-même, tout comme la recherche. Dans L'Air du Large, la Recherche Scientifique paie⁶ Basile "dans la mesure où il ne trouve pas". S'il trouve, il cessera d'être chercheur et s'ankylosera. Mais la prise de conscience qui survient chez le héros obéissant ressemble à une condamnation: Achille est "condamné à la grandeur", comme le poète à la lucidité. "La grandeur confine aux abîmes et les abîmes grouillent de monstres"⁷, hurle-t-il.

6. L'Air du Large, Théâtre II, Bernard Grasset, Paris, 1966, p. 24

7. Le Général inconnu, Théâtre I, Bernard Grasset, Paris, 1966, p. 257

Aussi, sur les plus hauts sommets, le Général connaît la solitude et le désespoir, tout comme le Centenaire, l'Aveugle ou Tamerlan. Au fond il envie l'homme quotidien, dont la conscience ne soutient pas cette lutte contre l'engourdissement.

"Moi aussi, j'aimerais être comme vous, un homme quotidien, avec des problèmes quotidiens, des mœurs quotidiennes, partageant les idées quotidiennes de mon quotidien... Une mesure. Un équilibre. Une santé!..."⁸

Le héros obaldien se situe donc par son déchirement dans le prolongement du héros de la tragédie classique. Mais il ne lui ressemble pas. Ni infailible ni exemplaire, il est au contraire très humain et sans panache. Il se laisse séduire par une pin-up (le Général) ou une fillette (Urbain, le Centenaire), s'amuse avec une araignée (Urbain), se laisse dorloter comme un enfant. Conscient de sa condition il ne se prend pas au sérieux:

"Je ne suis qu'un pauvre général, tout nu sous son uniforme, un aspirant de la dernière heure..."⁹

C'est pourquoi il accepte sans dire un mot sa bouillie ou son bain de pieds, préparé avec amour par sa femme-mère possessive et doucement délirante. Ce personnage féminin, présent dans toute l'oeuvre d'Obaldia et que l'on retrouve

8. Ibid., p. 256

9. Ibid., p. 257

même sous les traits de Charles, enfant de troupe de quarante ans¹⁰, est envahissant. Il réunit en lui toute l'hérédité du héros obaldien, comme le proclame Madame veuve Cloquet:

"Sachez, Monsieur, que je suis tout pour Urbain. Je suis sa mère, je suis son père, je suis son roc."¹¹

Cela étant, il n'est pas étonnant de constater l'absence quasi-totale du père, mort-au-champ-d'honneur (Le Satyre, L'Azote), ou en train de mourir (Emile).

Le personnage central a donc le caractère d'un faible. Toujours masculin, il se laisse dominer par une femme maternelle. La raison en est qu'il n'a pas de modèle d'héroïsme masculin parmi ses ancêtres. Autrement dit, il ne suit pas les traces de son père. Le Cosmonaute agricole quitte la maison paternelle à quatre ans et Jasmin, dans Le Sacrifice du Bourreau, boude à 21 ans les fonctions héréditaires. Peu enclin aux prouesses, le héros obaldien est un héros fatigué. En général il travaille beaucoup. Il est "surmené, surmultiplié"¹², tracassé par la vie qu'il mène. Il se rend compte qu'il appartient à une époque où la civilisation dévore l'homme. "Le temps le prend", voilà pourquoi il est si pressé. La télévision, les maîtresses,

-
10. Le Général inconnu, nouvelle, in Obaldia.
11. Le Satyre de la Villette, Théâtre I, p. 177
12. Ibid., p. 119

le travail, le monde moderne en général, tout cela accapare notre héros, occupe son esprit et encombre sa mémoire. La masse des hommes se laisse grignoter par ce gigantesque feu d'artifice. Ils acceptent la spécialisation du travail qui supprime la vue d'ensemble; ils font le jeu de la publicité qui, de plus en plus raffinée multiplie les produits-miracles pour les pieds, les cheveux, les dents ou les seins. Bref, la majorité des hommes ainsi sollicités, harcelés, écartelés entre leurs besoins artificiels et la triste réalité, suivent les règles destructrices de la société de consommation sans se douter qu'ils sont eux-mêmes consommés par l'objet. Peu, comme le Général, s'en aperçoivent. "L'objet règne en maître", ricane-t-il. "L'objet! ..."Soyez objectif, mon Général." Pour qui me prend-on? Pour une casserole?..."¹³ C'est plutôt grave. Voilà que l'objet forme l'homme à son image, excluant la sensibilité et le rêve. Devant lui, le héros obaldien se demande alors s'il a encore sa place dans le monde. L'envahissement de l'objet est bien symbolisé dans Le Graf Zeppelin par la croissance du ventre d'Angélique. Comparé à des objets tels qu'une montagne ou un ballon-dirigeable, l'énorme abdomen se gonfle jusqu'à prendre la place d'Emile, dans sa

13. Le Général inconnu (pièce), Théâtre I, p. 226

propre maison. Mais en plus de grossir, il manifeste d'autres signes de vie beaucoup plus inquiétants: il parle, il respire, il voit tout, gémit, a des envies de melons. Si bien que face au ventre, le squelette (Emile) perd pied. Quand l'objet se met à vivre, il ne reste plus à l'homme qu'à disparaître. Le Général aussi, cerné par les objets et voyant qu'il ne fait plus le poids, bat en retraite.

"Il faut se rendre aux évidences.
L'homme est manifestement de trop
sur cette planète." 14

Il connaîtra la même fin tragique que Jaime : tous deux seront sommairement exécutés d'une rafale de mitraillette.

Evidemment, il s'agit là d'un symbole puisque toute sa vie, le héros obaldien est mitraillé à petit feu. Voilà pourquoi d'ailleurs il pressent sa mort comme une libération. Il doit lutter, de son vivant, contre l'éparpillement de sa propre personne. Il s'agit, comme le répète inlassablement le Centenaire, de "ne pas se perdre de vue". Car la société morcèle l'homme, le désagrège et le volatilise; c'est ce qui rend le héros obaldien, produit et victime de cette société, si peu consistant. Qu'on en juge: le Général fait part à sa femme de sa hantise de devenir une série de pointillés, de reflets, d'images; il

14. Ibid., p. 226

se voit déjà vivre dans l'abstraction, faire partie intégrante d'un immense écran de télévision. Urbain Cloquet, speaker professionnel, "coqueluche de la télévision", en est déjà là. Il se transforme tous les jours à heure fixe, en ondes lumineuses pour se disperser dans les salons des familles honnêtes. Ce "don d'ubiquité" ne le rend pas plus vivant, puisque Urbain se trouve "partout à la fois tout en étant nulle part."¹⁵ Quant à Emile, quelque temps avant son suicide, "une étrange sensation de transparence l'envahissait"¹⁶. Dans les rues, les passants butaient sur lui sans le voir et chez lui, sa femme oubliait qu'il existait: "Une fois, par mégarde, elle avait failli l'épousseter."¹⁷ Parallèlement à ce défaut de consistance physique, l'homme obaldien se dédouble (tels Les Jumeaux étincelants, ou Oeil de Lynx-Oeil de Perdrix dans Du Vent dans les branches de Sassafras); existe en plusieurs exemplaires (Le Général inconnu, nouvelle), ou se multiplie à l'infini. Ainsi, Urbain se plaint de ses "flopées de sosies" prêts à le remplacer sur l'antenne pour propager de fausses nouvelles. Et Marguerite conseille à son mari le Général de "louer un sosie" pour faire son travail à sa

15. Le Satyre de la Vilette, Théâtre I, P. 99

16. Le Graf Zeppelin, p. 226

17. Ibid., p. 224

place tandis qu'il se reposerait "comme un simple mortel". Cela laisse entrevoir, sans trop d'imagination, l'idée qu'il existerait quelque part une banque de sosies à la disposition de n'importe qui. Vision séduisante et effrayante à la fois d'un monde où tout est possible. Mais précisément à cause de cela, notre homme a du mal à se retrouver lui-même. Si en plus il arrive à se métamorphoser, comme dans Le Roi du Bouffon,¹⁸ où le Roi se travestit en bouffon et le bouffon en Roi comme on change de chemise, l'angoisse du héros obaldien devient pleinement justifiée. Ses questions aussi. Emile, comme le bouffon, imite son patron. Il finit par s'identifier à lui "à tel point qu'il arrive une minute où l'on ne sait plus très bien qui est l'un et qui est l'autre, mais l'on se trouve sûr, absolument sûr, que l'un des deux (l'autre) se moque"¹⁹. Aussi, tout en se cherchant, se demande-t-il sans cesse s'il est bien sûr d'exister ou s'il n'est pas déjà mort; à un moment il affirme à son fils qu'il n'est pas encore né; il lui arrive même d'être pris "en flagrant délit d'inexistence" (P. 230). Le Centenaire se pose à peu près les mêmes questions: il se demande s'il est bien vivant, s'il est né, s'il n'est pas encore mort, s'il existe, s'il ne rêve pas, s'il est le seul à se voir. Et puis, on le surprend tout à

18. Les Richesses naturelles, p. 15

19. Le Graf Zeppelin, p. 139

coup, lui, "en flagrant délit d'existence" (p. 170) - Ici, existence et inexistence se confondent. Ce qui compte, c'est le "flagrant délit", l'idée de faute - Enfin, le Général, pour ne pas échapper à la règle, a l'impression fulgurante d'être lui-même un produit de l'imagination de sa femme, de faire partie d'un rêve.

En somme, le Centenaire, Emile, Achille, Urbain, ne S'APPARTIENNENT PAS. Il fallait s'y attendre. Une simple étude de la vie d'Obaldia le laissait prévoir aisément. Ses parents, venus de deux continents, s'unirent dans un troisième - le plus mystérieux - pour le mettre au monde! Il semblait donc naturel que l'homme obaldien, dans une course folle, cherchât toute sa vie ses origines, ses coordonnées, des points de repère. En de rares occasions la solution-miracle survient à la fin d'une pièce pour boucler la boucle à la manière des vaudevilles. Le Cosmonaute, après avoir gravité longtemps autour du globe, réussit ainsi sans le vouloir à retrouver ses parents et à "s'incruster". De même, Miriam, dans Du Vent dans les branches de Sassafras, découvre par coïncidence le véritable auteur de ses jours. Mais la plupart du temps le héros obaldien, essentiellement tragique, ne connaîtra pas, avant sa mort, le miracle qui mettrait fin à ses recherches. Et encore, sa mort constitue-t-elle le terme, mais en même temps l'apo-

théose de sa dispersion. Voici comment meurt Jaime-Tamerlan :

"Un choc inouï" le frappa, il tomba. Le son d'un cor domina ce tumulte, un vent brûlant souffla; sa tête, ses membres, furent arrachés et projetés dans l'espace, un ricanement retentit, puis une voix: un morceau pour Hélène! un morceau pour Gisèle! un morceau pour Elisabeth! un morceau... La voix se tut; un point de lui-même, quelque chose d'inaltérable qu'il reconnut n'avoir ni commencement ni fin, bondit dans l'azur! (...) Et Jaime sut qu'il était sauvé." 20

Autrement dit, c'est par-delà l'ultime épreuve de la mort que l'homme retrouve son unité, son point de repère intemporel.

Parallèlement à la désagrégation du héros, il y a dans l'oeuvre d'Obaldia une autre constatation douloureuse, celle de l'anéantissement des rapports humains. A la fin de sa dernière oeuvre, l'auteur fait dire à un reporter de radio que les hommes sont "atrocément déchirés, hélas! séparés... malgré les moyens de communication, les merveilles de la science, le rétrécissement de l'espace..."²¹ Le progrès, en un mot, qui devait réunir les hommes, les rapprocher, "leur faire prendre conscience qu'ils sont tous les habitants de la même planète, les frères d'une même et fabuleuse aventure,"²² les isole au contraire dans leur vide

20. Tamerlan des coeurs, p. 166

21. Urbi et Orbi, Théâtre IV, p. 210

22. Ibid.

intérieur. Les nations dialoguent par-dessus les océans plus facilement que deux voisins de palier de bouche à oreille. La plupart n'en sont pas conscients, ou alors ils ne sentent pas la nécessité profonde de communiquer. Mais le héros obaldien, qui cherche à se définir, à se situer par rapport aux hommes et aux objets qui l'entourent, mesure avec amertume et dérision la distance qui l'éloigne de son prochain:

"Ma solde mensuelle équivaut maintenant à cent quatre-vingt-dix-neuf fois le salaire annuel d'un ouvrier spécialisé!" 23

Et la sensation qu'il éprouve en est une d'inutilité, puisqu'il n'y peut rien changer: "On mettrait une guenon à ma place, le monde entier n'y verrait que du feu!" claironne le Général.²⁴

Et pourtant, il se dépense tellement! Il veut tant se rendre utile et disponible, face à lui-même et face aux autres. Pour y parvenir, il cherche par tous les moyens à se "ramasser", à récupérer toutes les miettes de sa personne, de son corps, de son esprit. C'est d'ailleurs pourquoi il se sent bien en prison, à l'abri du grand vent qui l'éparpille. C'est dans la solitude de sa geôle qu'Urbain

23. Le Général inconnu, Théâtre I, p. 229

24. Ibid., p. 225

se retrouve, qu'il découvre "le satyre qui est en lui". C'est là qu'il se sent libre enfin: "Il n'y a que depuis²⁵ que je suis ici, en prison, que je me sens libéré", confie-t-il à l'inspecteur Jolivet. Car la liberté, c'est s'appartenir et s'appartenir, c'est être entier, d'un seul morceau. Achille aussi a hâte d'être en prison: "On va enfin m'emprisonner. Enfin, je vais être libre."²⁶ Il espère obscurément qu'il pourra alors canaliser ses forces, rassembler ses idées, se donner un sens.

Cette préoccupation d'unité est constante. Elle se trouve non seulement chez plusieurs personnages dans l'oeuvre d'Obaldia, mais aussi chez l'auteur lui-même face à son oeuvre. En effet, comment interpréter autrement la course folle de Tamerlan des coeurs? Ce récit au souffle extraordinaire représente deux tentatives. Celle, démesurée, d'un auteur qui veut mettre le monde dans un livre; et celle d'un personnage, qui essaie une fois pour toutes d'accomplir l'acte qui résume sa vie. J'aime, comme Tamerlan, est à la recherche de la grande et ultime conquête qui lui permettra de déposer les armes. Les héros obaldiens, du plus petit au plus grand, entretiennent toujours le même esprit de cohésion et de force. Pour Emile, individu débile et

25. Le Satyre de la Villette, Théâtre 1, p. 190

26. Le Général Inconnu, Théâtre 1, p. 264

terne, ce rêve est un leit-motiv:

"redevenir vierge, intact, épée,
foudre, silex. Tenter soi-même
de naître UNE FOIS POUR TOUTES..." 27

Le Général, s'il faut en croire la description admirative
que fait de lui son ami Charles ²⁸, y est déjà parvenu. En
pleine action, il est "foudre", "épée à travers le corps",
"mâchoire du tigre se refermant sur la tête du nouveau-né." ²⁹
Obaldia, auteur, travaille avec autant d'acharnement à con-
centrer ses énergies pour un maximum d'efficacité. N'a-t-il
pas, dans sa dernière pièce, ³⁰ enfermé "le western dans une
bouteille"? Et dans une courte esquisse intitulée Jouer aux
dames avec Paulhan, ³¹ il raconte avec passion le combat tita-
nesque qu'il livra un jour à son ami Jean Paulhan. La lecture
de soixante volumes spécialisés, une terrible ascèse de deux
semaines préalable à la partie fatidique, cela n'indique-t-il
pas chez Obaldia la volonté insatiable de se surpasser? De
jouer la vraie et ultime partie de dames de son existence?
D'atteindre enfin le sublime, en poussant jusqu'aux limites
de la démence une expérience banale en elle-même?

27. Le Graf Zeppelin ou la Passion d'Emile, p. 149

28. Dans la nouvelle

29. Le Général inconnu (nouvelle) Obaldia, pp. 28-29

30. Du Vent dans les branches de Sassafras

31. Obaldia, p. 237

C'est là une constatation importante, car le souci de force dans l'unité est aussi constant chez Obaldia que la prise de conscience de l'éparpillement, auquel il tente de remédier. Ces deux pôles sont symbolisés par la recherche d'images fortes et vives, constamment opposées à la torpeur et à l'impuissance. Sa première oeuvre, un poème intitulé Midi datant de 1949,³² constituait déjà un irrésistible élan vers la lumière, comme si le jeune auteur voulait avant toute chose y puiser son inspiration et se gaver d'énergie, en un même geste primordial et rituel.

"voici midi ténèbres tranchées en deux"
(...)
"midi accouche et c'est un glaive"

L'image du glaive rejoint celles de l'épée, de la foudre, du silex, etc... Midi représente la puissance de la poésie, révélation reçue par le poète naissant, en même temps que le premier cri:

(...) "l'enfant blond a troué son sommeil"(...)

Le poète, c'est bien connu, a la nostalgie de son enfance. Mais c'est aussi le propre de tout homme. A la fin du Général inconnu, Achille, fatigué, miné, sentant venir la fin, tente de retrouver dans un ultime retour au passé sa forme disparue. Or, comment cela est-il possible? Comment

32. Midi, Ed. de la Pipe en Ecume, 1949.

est-il possible au poète de recouvrer la force du cri de l'enfant blond qu'il était? Les "formules lapidaires" échappent au Général, qui en est réduit à apprendre par coeur des phrases comme celle-ci:

"La formule brève et tranchante, qui résume comme un coup de poing, illumine comme l'éclair, approfondit sans déchirer, gagne toujours l'audience et l'admiration des civilisations cartésiennes." 33

Or, la "formule" primordiale et magique que recherche le Général se situe au-delà des mots et de la forme. C'est pourquoi il est vain de tenter d'en retrouver le sens profond en la récitant par coeur. D'ailleurs, ce n'est même pas une formule, mais un sentiment général, naturellement indicible qui, restituant le cri merveilleux et pur de l'enfance, permettra à l'homme de mieux supporter la réalité quotidienne. Ce sentiment doit donc nécessairement transporter AILLEURS, c'est-à-dire, dans un AUTRE TEMPS. De même que Midi est un instant hors du temps, c'est exclu du temps réel que le héros obaldien connaît les expériences les plus heureuses. Les amoureux de Genousie et ceux de Fugue à Waterloo, se trouvent hors du temps lorsqu'ils connaissent les moments de bonheur les plus parfaits. Christian et Irène s'y rencontrent pour la première fois, s'y découvrent émerveillés. Les seconds, Zilou et Alouette, s'y

33. Le Général inconnu, Théâtre I, p. 260

redécouvrent, ce qui pour eux signifie la même chose. Lorsque Christian déclare à sa belle genousienne: "Nous venons de naître là, tous les deux, d'un seul coup, vêtus d'un grand silence..."³⁴, c'est plus qu'un coup de foudre: la génération spontanée de deux amoureux nés pour s'accorder parfaitement. Enfin, Christian et Irène, Zilou et Alouette, ont l'impression étrange et la certitude de se connaître depuis des millénaires, leurs ancêtres s'étant rencontrés uniquement pour qu'ils puissent se rencontrer. Un tel refus du temps présent, des contingences, coupe les héros du reste de la société. (Aussi celle-ci, représentée notamment par Madame de Tubéreuse dans Genousie, trouve-t-elle cela "proprement scandaleux".) Devenus presque intemporels, rattachés au sol par certains souvenirs seulement, les héros sont en état de grâce. Ils n'éprouvent aucune difficulté à se refaire une unité et à s'adapter mutuellement, alors que la société autour d'eux a tant de mal à retrouver une "virginité d'esprit" et à s'accorder.

Le recul par rapport au temps implique simultanément un sentiment de non-appartenance au quotidien. Ainsi, la découverte de l'instant privilégié situe le héros loin des lieux, des institutions, des habitudes qui constituent le réel. Cela peut lui donner le sentiment d'être

34. Genousie, Théâtre 1, p. 28

AUTRE. Non seulement autre que soi, mais d'être "un autre jour", de vivre une autre vie (comme Christian Garcia dans Genousie). Il finit pourtant toujours par se retrouver dans cet autre. C'est pourquoi ce sentiment de non-appartenance au quotidien n'est en fait qu'une référence passagère à l'étrangeté qui permet de mieux cerner et comprendre le réel. Il s'agit de s'opposer au quotidien sans toutefois le perdre de vue. Et c'est peut-être à cette "formule" que songe obscurément Achille. Malgré son nom, le Général inconnu cherche moins à se faire connaître qu'à se connaître lui-même, c'est-à-dire à connaître ses possibilités, sa force, à réaliser son unité pour mieux résister à l'éparpillement qu'impose la société de consommation. Le Centenaire, avec sa manie de vouloir "se remettre en mémoire", cherche la même unité: rassembler en lui "hic et nunc" tout ce que fut sa vie, ce qu'elle sera peut-être, ce qu'elle aurait pu être, etc... Car un esprit qui se laisse aller à la paresse et à la passivité se fait grignoter ou disperser et entraîne la mort à brève échéance. Le Centenaire le dit bien, "on meurt de perte de mémoire". C'est précisément la référence à l'étrangeté qui redonne à l'homme sa mémoire et partant, son dynamisme.

Comme la formule lapidaire d'Achille, le

sentiment d'étrangeté est "bref et tranchant", puisqu'il peut surgir soudainement pour couper l'homme du réel. Il "résume comme un coup de poing", car la mémoire inflige parfois à l'homme la blessure de la lucidité. Il "illumine comme l'éclair" dans la nuit, puisqu'il est prise de conscience. Enfin il "approfondit sans déchirer", n'étant qu'une référence, un "aller-retour" vers l'étranger, et revenant toujours au quotidien avec lequel il ne rompt pas.

IV - LA MANIFESTATION DU SENTIMENT D'ETRANGETE DANS L'OEUVRE D'OBALDIA

Présent tout au long des pièces et des romans d'Obaldia, depuis Midi et Les Richesses naturelles jusqu'au tout récent Urbi et Orbi, le sentiment d'étrangeté se manifeste de plusieurs façons, mais toujours comme un rappel de l'ailleurs, quel qu'il soit. Selon la première définition qui vient à l'esprit, quelque chose d'étranger est quelque chose qui arrive d'une autre nation que la nôtre, et si possible d'un pays lointain dans lequel on se reconnaît moins. A ce titre, c'est de façon tout à fait systématique qu'Obaldia transporte ses lecteurs, spectateurs ou auditeurs à tous les azimuts. Il lui suffit pour cela de situer l'action, en tout ou en partie, dans un pays étranger, ou tout simplement d'évoquer n'importe quel lieu ou peuplade plus ou moins imaginaire. Les exemples foisonnent, aussi suffira-t-il d'en choisir les plus significatifs.

Les Richesses naturelles transportent sans difficulté de l'Espagne ("Sang d'Espagne") au Canada ("L'Oncle du Canada"), de la Turquie à l'Antarctique, de la Russie à l'Angleterre ("Coq au Vin"), de Panama ("La Marche sur Panama") au délicieux "royaume de Genousie" ("Les Femmes de mon Genou"). Le Graf Zeppelin contient aussi suffisamment d'allusions et d'incursions à l'étranger pour amener le lecteur aux quatre coins de la planète. Aux premiers jours de la grossesse de sa femme,

"Emile ne désespérait pas de retrouver brusquement Angélique aussi mince que le pinceau du maître japonais Kataka-Yokata." 1

Il se demandait en même temps comment il pouvait poursuivre à son bureau "un travail de somnambule qui aurait déshonoré le moindre petit mâle de la tribu la plus arriérée d'Océanie." 2 Et dès que son patron lui donne congé, à l'occasion de la naissance de Baptiste, grisé de liberté, il se prend à rêver :

"Irait-il un jour à Calcutta?
A Pékin? A Vladivostok?" 3

Une fois installé dans son lit Emile, on l'a vu, pratique 'la couvade', à l'exemple des Thraces et des Scythes, des Baltes et des Ibères, des Californiens et des Celtes, des

1. Le Graf Zeppelin ou la Passion d'Emile, p. 133

2. Ibid., p. 137

3. Ibid., p. 173

"fameux Guaranis" et des Basques. Et pour bien prouver que la couvade se pratiquait à d'autres époques et en d'autres lieux, l'auteur prévient que:

"Marco Polo, parvenu aux confins de la Mongolie et du Tibet, s'en entretint longuement avec le grand Khan, au pied des monts de Tian-Chan"⁴

Enfin, des ethnologues tels que Kleinesdorf et Wills s'y intéressèrent. A ce mélange fantaisiste de peuples réels et imaginaires s'ajoutent, pêle-mêle, les noms de la Grèce et du Japon, des "moujiks au temps des tsars"⁵, du Caucase, etc...

Dans Tamerlan des coeurs, les références à l'étranger sont tellement fréquentes qu'elles en constituent la toile de fond. Aussi serait-il plus facile de citer ce qui n'est pas étranger que ce qui l'est. C'est aussi le cas dans Fugue à Waterloo. Avec cependant une particularité. La ville de Waterloo représente plus qu'une ville étrangère ordinaire, puisque les personnages sont incapables de la situer par rapport à un pays quelconque:

"Comme nous tous, Alouette ne savait pas très bien où situer Waterloo. En Autriche? En Russie? Non, plutôt en Angleterre. Peut-être l'Ecosse? Certainement pas l'Irlande. En Australie?... Waterloo! Waterloo!..."

4. Ibid., p. 196

5. Ibid., p. 139

C'était plus un désastre qu'un lieu.
Waterloo s'insérait dans une obscure
géographie de la conscience" 6

C'est, si l'on peut dire, l'étranger parfait, magique,
tout près de Paris et pourtant si loin dans l'espace et le
temps!...

Dans certaines pièces, l'incursion de la
notion d'étranger est évidente. C'est le cas de Poivre de
Cayenne,⁷ dont l'action se passe en Guyane, et de Du Vent
dans les branches de Sassafras, où nous sommes au Kentucky,
au siècle dernier, ballotés entre Pancho-city et la verte
pampa. Ou encore, de L'air du Large et du Général inconnu,
dans lesquelles surviennent les monstrueux "boujourns".
Dans d'autres pièces, la notion d'étranger est plus subtile.
Ainsi, le sous-titre de Le Satyre de la Villette est "Au
Pays d'Eudoxie", et, dans Le Cosmonaute agricole, une note
discrète de l'auteur indique que:

"Nous sommes dans un coin perdu
de la Beauce, à neuf cents kilo-
mètres de Chartres." (sic) 8

Malheureusement, ces sortes de subtilités n'atteignent pas
les spectateurs, à moins que la troupe de théâtre, prévoyan-
te, prenne la peine de les indiquer dans le programme!

6. Fugue à Waterloo, p. 21

7. Théâtre III, Bernard Grasset, Paris, 1967

8. Le Cosmonaute agricole, Théâtre II, p. 175

Enfin, dans Genousie, l'auteur des Richesses naturelles fait apparaître une merveilleuse créature genousienne, qui à elle seule, recrée mieux que mille mots son royaume fantastique. Dans cette pièce comme dans les autres, les personnages et les spectateurs connaissent un recul par rapport au quotidien grâce à l'évocation de l'étranger.

Autre source de 'transport': les références à un temps autre que le nôtre, ou que le temps réel. Nous l'avons vu pour Genousie. C'est également le cas dans Fugue à Waterloo où le temps et l'espace se disloquent et viennent jusqu'à Zilou et Alouette: la mer arrive à leur fenêtre et les souvenirs de la célèbre bataille les transportent un siècle en arrière. Mentionnons aussi Tamerlan des coeurs et Du Vent dans les branches de Sassafras, où les voyages dans le temps se manifestent sous la forme d'heureux anachronismes:

"A Versailles, deux vieilles Anglaises débarquées d'avion virent le Roi Soleil et sa suite..."⁹
(...)

Rockefeller- "Tu t'crois au cinéma? Reste pas dans l'champ!"¹⁰
(...)

"Paméla a failli t'envoyer 'pacem in terris'".¹¹

9. Tamerlan des coeurs, p. 133

10. Du Vent dans les branches de Sassafras, Théâtre II, p. 116

11. Ibid., p. 117

Enfin, l'étonnante nouvelle intitulée
¹²
L'Heure qu'il est propose une réflexion sur un temps cyclique, et les essais radiophoniques, jouant sur la simultanéité, élargissent l'instant pour permettre toutes sortes de cabrioles à partir du temps réel. Grâce aux moyens techniques de la radio, plusieurs actions sont possibles en même temps et au même endroit. L'espace et le temps se fondent dans le champ de la conscience d'un individu. Le Damné, l'Aveugle ou l'auditeur invisible de Urbi et Orbi sont à la fois témoins et acteurs. Leur conscience est le lieu de l'action et leur temps correspond à celui des événements qu'ils ressentent ou dont ils sont témoins. Ainsi, l'auditeur passe d'un palier de temps à l'autre par le jeu de fréquentes références.

Une troisième manifestation du sentiment d'étrangeté est l'incursion d'une langue autre que la française. Cela transporte le spectateur plus sûrement que l'évocation de pays exotiques. Dans Genousie, l'auteur fait littéralement exister un peuple imaginaire par l'utilisation habile du genousien, langue non répertoriée aux Nations-Unies, mais qui n'en possède pas moins, outre ses expressions courantes, des proverbes et des berceuses. De

12. Obaldia, p. 119

sorte que la communication (et, bien sûr, l'amour) devient miraculeusement possible par le truchement de ce médium fantastique. Car, comme le souligne le professeur Hassingor,

"Le pire des malentendus vient peut-être de ce que nous parlons la même langue. Nous ajoutons à la confusion en persistant à croire que le mot dit par Pierre correspond au même mot dit par Paul. Voyez ce que cela donne dans les familles! Si le père parlait turc, la mère, esquimau; un ou deux enfants, dongo et bambara, il existerait certainement beaucoup moins de disputes..." 13

La communication via une langue étrangère semble depuis toujours fasciner Obaldia, même s'il ne parle que le français - et peut-être précisément à cause de cela.

"Il arrive, a-t-il écrit, qu'entre gens de nationalités différentes le fait de ne pouvoir s'expliquer simplifie les choses"¹⁴. Dans son esquisse intitulée "Festival d'Edimbourg"¹⁵, l'auteur en donne la preuve. Invité à la célèbre manifestation culturelle, il oppose les traductions simultanées en français, puis en allemand, du savant

13. Genousie, Théâtre I, p. 20

14. Genousie, Ed. de l'Arche, Paris, 1960, Couverture.

15. Obaldia, p. 242

discours d'un homme de théâtre réputé, qu'il perçoit grâce à des casques d'écoute. Dans le premier cas, en français, "une voix féminine et glacée"¹⁶ traduit des lapalissades. Mais dès que l'auditeur presse sur un autre bouton,

"la nouvelle voix, germanique, se venge du texte en prenant des accents charnels des plus troublants..."¹⁷

On le voit, la communication devient plus franche, plus directe. L'étrangeté de la langue impose l'attention et le respect, par-delà le sens des mots.

Le sentiment d'étrangeté se manifeste de plusieurs autres façons encore. Prenons le terme 'étranger' dans son acception de 'contraire à l'usage, au bon sens ou à l'ordre'. Il n'est besoin que d'évoquer une fois de plus Les Richesses naturelles, ou Les Impromptus à Loisir,¹⁸ pour trouver une foule de gestes contre nature, bizarres ou phénoménaux. De même, Fugue à Waterloo est une tentative de dépaysement total. Zilou et Alouette y sont transportés non seulement dans le temps et l'espace mais aussi dans une autre dimension -- si l'on peut dire --: celle de l'irrationnel.

16. Obaldia, p. 244

17. Ibid., p. 245

18. Théâtre III

"Ensemble, n'étaient-ils pas parvenus à reculer des frontières, à s'égarer dans un univers totalement étranger à la raison (...)" 19

Prenons maintenant le nom 'étranger' comme synonyme de 'personnage inconnu'. Les personnages obaldiens ont cette surprenante qualité de s'avérer fréquemment autres que ce qu'on attend qu'ils soient. De sorte que, se révélant tels qu'ils sont, ils s'entourent d'un plus grand mystère que s'ils étaient restés totalement inconnus. Ainsi, le redoutable capitaine Kraspeck apparaît, dans Le Général inconnu, "sous les traits d'une ravissante pin-up, mineure et décidée"²⁰, au grand ahurissement de Marguerite (et des spectateurs!). Et dans Genousie, Christian découvre que le domestique du château est en réalité un homme de lettres accompli, même s'il a troqué sa plume pour un plumeau:

"Le service auquel je me livre ici de mon plein chef est un service culturel : je balaie, donc je suis." 21

Aucune contradiction pour les personnages, pas plus qu'il n'y a contradiction dans le fait de perdre ou de retrou-

19. Fugue à Waterloo, p. 97

20. Le Général inconnu, Théâtre I, p. 237

21. Genousie, Théâtre I, p. 76

ver brusquement la mémoire, comme lors d'une crise d'amnésie. Le domestique de Genousie, critique perspicace, avertit le poète Christian Garcia que ses vers "ont le défaut de ressembler terriblement à ceux de Christian Garcia".²² Et celui-ci, se rendant à l'évidence, en déduit qu'alors il n'existe pas! Dans Le Défunt,²³ Madame de Crampon et Julie se redécouvrent tout à coup au beau milieu de la pièce, à la façon de Mr. et Mrs. Martin dans La Cantatrice chauve d'Ionesco. Elles refont connaissance et à la fin de leur entretien, révèlent que tout compte fait, elles ne sont ni Julie ni Madame de Crampon, mais Suzanne et Honorine. Le jeu leur a permis de passer un après-midi ensemble, étrangères à elles-mêmes et aux contingences quotidiennes; loin des "machines à laver", des "enfants à fouetter", de "la viande à mastiquer", des "journaux à balancer".²⁴ La scène terminée, elles retournent à leur foyer.

Servons-nous de cet exemple pour rappeler qu'ici, comme dans toutes ses manifestations, le sentiment d'étrangeté est bien une simple référence; un voyage aller-retour vers le merveilleux, dont le port d'attache reste le quotidien. Les excursions à Waterloo, en Bolivie ou en Asie,

22. Ibid.

23. Théâtre III

24. Le Défunt, Théâtre III, p. 69

la présence d'Indiens Ouitotos, de Thraces ou de Californiens, ne font jamais oublier que l'oeuvre d'Obaldia est ancrée dans la réalité de la France actuelle. On y trouve une satire de concepts bien français: commérages entre concierges, tradition du service militaire et mille autres détails dans lesquels le Français moyen se reconnaît sans peine. Il est à parier cependant que le Turc moyen s'y reconnaît aussi facilement, ainsi que l'Argentin, le Tchèque ou le Péruvien moyens, vu l'immense succès de l'auteur hors de l'hexagone gaulois. Il faut donc conclure que René de Obaldia, s'il est bien français, est peut-être plus encore un "terrien", aux préoccupations universelles mais bien de ce siècle.

"Je crois d'une part à la réalité
du rêve, d'autre part à l'insolite
du quotidien."

- René de Obaldia, Genousie,
Ed. de l'Arche, couverture.

V - LE ROLE DU SENTIMENT D'ETRANGETE

Dès lors qu'il entraîne l'action et l'imagination hors d'un temps et d'un espace quotidiens, le sentiment d'étrangeté réintroduit le rêve et la poésie dans la vie. C'est là semble-t-il son rôle le plus immédiat. En marge du réel, la poésie se sent à l'aise tandis que les contingences, l'espace et le temps, perdent toute signification. Obaldia, baignant "délicieusement dans le royaume de Genousie"¹, décrit ainsi la douce euphorie qui le gagne:

"Heureux homme, je m'étends sur mon lit quelques siècles. J'ai perdu mon nom, ma grammaire, mon carnet de chèques... Ma respiration ne se prend même plus au sérieux." 2

-
1. "Les Femmes de mon Genou", Les Richesses naturelles, p. 97
 2. Ibid.

Cet exemple démontre la possibilité d'utiliser le sentiment d'étrangeté comme un moyen d'évasion. Mais pour important qu'il soit, cet aspect n'est pas le principal, puisqu'il faut tenir compte du retour sur terre qui suit presque inmanquablement le voyage vers l'étranger. C'est donc dans le rapport quotidien-merveilleux qu'il faudra chercher, semble-t-il, le rôle primordial de la référence à l'étrangeté.

L'impression première de l'étrangeté en est une de dépaysement. Sentiment que peut vite remplacer une certaine séduction, et si l'on n'y prend garde, on l'a vu, une complaisance dans l'exotisme. Cette attitude est stérile car toute évasion doit avoir une fin; plus le voyage est long et beau, plus brutal sera le retour à la terre. Il faut donc dépasser la séduction, tentation de facilité, et embrasser d'un même coup le quotidien et le merveilleux, le réel et l'irréel, le particulier et le général. C'est là l'enseignement d'Obaldia: découvrir dans le fait étrange quelque chose de familier, comme une très vieille odeur venue du fond des temps, et découvrir chez l'étranger quelque chose de semblable à soi. Entre le fantastique et l'ordinaire, point de différence qualitative. C'est pourquoi dans une fresque aussi gigantesque que Tamerlan des coeurs, les prosaïques dialogues de Madame Poussote et Madame Bichet

ont parfaitement leur place à côté de la narration des exploits du grand Timour-Leng. Dans un même mouvement, les deux concierges témoignent de l'étrangeté du quotidien, et le conquérant, de la réalité de l'étrange. Et tout finit par se rejoindre. Les commérages se colorent de fantastique, pendant que les aventures deviennent pour leur auteur d'une monotonie insupportable.

La plupart des personnages obaldiens connaissent à un moment ou à un autre l'incursion de l'étrangeté dans leur vie. L'arrivée d'un boujoum-facteur dans L'Air du Large ou d'un boujoum-tueur dans Le Général inconnu, l'apparition soudaine de Mimosa dans Le Sacrifice du Bourreau,³ d'Eudoxie dans Le Satyre de la Villette ou de la mer dans Fugue à Waterloo, transforment les personnages irrémédiablement, leur fait retrouver un état de pureté primitive et vivre des moments exceptionnels. Ils se reconnaissent dans cette étrangeté et se découvrent un peu mieux grâce à elle. Par la même occasion, ils apprennent à se connaître entre eux, à juger de leurs réactions mutuelles face à l'étrangeté. Car l'incursion de l'inattendu exige du héros obaldien qu'il se compromette (à l'encontre de la masse des endormis qui l'entourent). Et c'est là que la communication se fait, favorisée par le cadre insolite.

3. Théâtre III

A Waterloo, Zilou et Alouette ont pris vis-à-vis de leur petite vie quotidienne un recul à la fois spatial et temporel. Entourés d'étrangers venus d'un autre siècle, ils n'ont jamais été aussi rapprochés l'un de l'autre. Jamais ils ne se sont aimés avec autant d'ardeur, jamais ils ne se sont autant reconnus dans l'autre. Le sentiment d'étrangeté est donc un moyen de connaissance de soi et des autres. A ce titre, il provoque une prise de conscience qui peut être soit douloureuse soit bienfaisante, ou même les deux à la fois, selon un dosage savant. Pour Emile Colinet, dans Le Graf Zeppelin, la prostituée orientale qu'il rencontre représente ce double aspect. Babouche l'attire par son exotisme et lui fait prendre conscience de sa misère. A son contact il se met à écrire à son fils pour se libérer de sa blessure d'être. Les amants de Waterloo font face au même paradoxe. L'étranger a tantôt un visage fascinant, magique, évocateur :

" 'Waterloo, Waterloo...' murmurait
Zilou à son Alouette, l'oeil hu-
mide de la même façon qu'il aurait
murmuré 'je t'aime, je t'aime...' " 4

tantôt un aspect terrifiant, telles les images affreuses

4. Fuque à Waterloo, p. 86

des mutilés, revenus sur les lieux de la célèbre bataille pour y étaler leurs blessures. Parfois même, l'étranger est hostile:

"Alouette frissonna.
Des nuages étrangers accoururent
en toute hâte et masquèrent le
soleil. Sans raison apparente,
Alouette se trouvait au bord des
larmes comme le ciel au bord de
la pluie. Elle aurait voulu jeter
sa valise et se presser sur le
sein de son compatriote." 5

Mais toujours, il permet une plus grande connaissance de soi et des autres:

"Mais Zilou serrait les mâchoires,
s'enfermait dans un mutisme redou-
table. Jamais elle ne lui avait
connu un profil aussi impératif!
A quoi pensait-il?" 6

Le sentiment d'étrangeté est donc salutaire, puisqu'il est moyen de connaissance. Il est tonique car il restitue la pureté primitive des êtres, loin des institutions déshumanisantes de la société moderne. Enfin il est nécessaire et non une simple échappatoire; aussi nécessaire que le sens tragique, qu'il permet à l'homme de découvrir.

On peut se demander si, poussée à sa limite,

5. Ibid., p. 29

6. Ibid.

la tentative obaldienne de récupération de l'infini par l'instant, ne s'apparente pas à une démarche sacrée. Autrement dit, le recours à l'étrangeté n'est-il pas semblable au mythe, en ce qu'il est un moyen de référence à une pureté originelle et lointaine? Le sentiment d'étrangeté, comme le mythe, apparaît et prospère dans le mélange rêve-réalité. Né du besoin d'éloignement vis-à-vis du quotidien, il allie celui-ci à l'infini, réconcilie le médiocre et le sublime. Il répond chez l'homme à un obscur appétit de continuité et lui redonne son unité et sa force. Il rejoint ainsi le mythe, dont le sens est bien d'identifier le geste accidentel à un geste initial pris comme modèle. Enfin, le mythe, comme le sentiment d'étrangeté, est essentiellement un message, un moyen de communication et donc de connaissance. A cet égard, il ne saurait être considéré comme un moyen d'évasion mais comme une nécessité profonde chez l'homme, surtout à notre époque.

Marguerite, femme du Général inconnu, doit trouver un moyen de rehausser son activité quotidienne principale. Elle se dit qu'"éplucher les pommes de terre reste peut-être la plus grande aventure moderne"⁷. Et son mari complète le mythe en se disant qu'il existe quelque

7. Le Général inconnu, Théâtre I, p. 222

part un modèle original dont Marguerite est une réplique.

"Peut-être sommes-nous le songe
d'une vieille femme, d'une très
vieille femme, assise sur un ta-
bouret entre les astres, en train
d'éplucher éternellement des
pommes de terre?..." 8

Il y a donc une valeur sacrée dans le geste d'éplucher des
pommes de terre, et il peut y avoir une valeur sacrée dans
n'importe quel geste posé dès que l'homme, s'éloignant de
la réalité, prend tellement de hauteur qu'il lui semble
rejoindre obscurément un parangon éternel. Emile, pra-
tiquant la couvade, renoue avec une vieille tradition sa-
crée. Il vit "un temps en marge du temps"⁹ c'est-à-dire
un temps sacré; son expérience est mythique.

La partie de dames avec Paulhan, déjà
mentionnée, est précédée d'un rituel qui lui confère une
valeur sacrée:

"Avant de nous affronter, nous
passâmes douze jours à jeûner,
à méditer, à nous répandre en
ablutions et en aumônes." 10

De même, l'acte amoureux qui pour Jaime

8. Ibid., p. 259

9. Le Graf Zeppelin, p. 200

10. Obaldia, p. 237

est une besogne quotidienne, touche au sublime lorsque les partenaires s'identifient à deux conjoints éternels, le ciel et la terre. Le langage se fait biblique:

"...et ils se virent, et leur regard était un autre regard, leur chair une autre chair, des larmes brillèrent aux yeux d'Hélène: qu'ils étaient beaux! Que la terre et le ciel étaient beaux!" 11

La profusion d'images sacrées s'explique par la valeur symbolique de l'acte. L'Homme et la Femme renouant avec le mythe ancien, entrent en rapport avec la divinité. Comme si les Dieux, leur insufflant la vie, se prolongeaient en eux pour conférer la continuité à l'instant.

"La Femme sentit contre elle la dureté du sexe de l'Homme, et à son tour, dans un geste d'adoration, le porta à sa bouche, saisie de crainte, un instant, de n'être pas digne de recevoir à même sa respiration cette colonne de vie gonflée de la substance des Dieux." 12

L'extase les secoue comme un "tremblement de terre". Des "millions de nébuleuses" forcent les entrailles de la femme, en proie à "une douleur énorme comme la joie", car "joie et douleur étaient la même chose". Enfin, l'homme

11. Tamerlan des coeurs, p. 82

12. Ibid.

s'abat sur elle, "archange foudroyé!"¹³. Les contraires se rassemblent comme dans le temps mythique; tout s'unifie, tout naît et meurt en cet instant.

La démarche d'Obaldia étant avant tout poétique, on serait tenté de penser que le recours au sacré naît de celle-ci et se fond en elle. Il ne faut cependant pas tout attribuer à la poésie. Il y a chez l'auteur une volonté évidente de sacraliser le quotidien. La plupart du temps, cette volonté se traduit par une simple référence à l'étrangeté, mais parfois, l'expérience est poussée à la limite, c'est-à-dire, à la recréation d'un mythe.

13. Tamerlan des coeurs, p. 83

VI - IRRUPTION DE L'ETRANGETE DANS LE REEL -- LE ROLE DU LANGAGE

Pour être efficace, la référence à l'étrangeté doit rompre brutalement avec le réel. Elle doit réveiller comme la sonnerie d'un réveil-matin. Et de même qu'il arrive, le matin, que l'on s'éveille trente secondes avant la sonnerie, il y a chez certains personnages d'Obaldia un sentiment prémonitoire à l'arrivée de l'étrangeté. Ceci ne diminue en rien le caractère subit de l'irruption dans le réel. Agrippine¹, peu avant l'apparition du blouson noir, imagine son arrivée et les paroles exactes qu'il proférera: "Le magot, la vieille, ou je te brûle!" Caroline Rockefeller, dans Du Vent dans les branches de Sassafras, a sa boule de cristal! Elle voit venir Oeil-de-Perdrix et pressent toutes les aventures qui opposeront la famille aux Indiens et à "la bande à Calder".

1. Edouard et Agrippine, Théâtre III.

Souvent, l'étrange fait irruption dans les écrits d'Obaldia sous la forme d'un vent venu d'ailleurs, qui balaie tout sur son passage. Il y a beaucoup de vent dans son oeuvre. Celui qui souffle de Bolivie dans Tamerlan des coeurs, ou dans les branches de Sassafras; L'Air du Large auquel aspirent Basile et Eveline est aussi un grand vent qui apporte fraîcheur, rêve et poésie dans le salon. Le rôle de ce vent est double. D'une part il éparpille l'homme aux quatre coins de la terre; d'autre part, il symbolise l'irruption de l'étrangeté. C'est en coup de vent qu'arrivent, par le plafond, les personnages dans Le Général inconnu et que surgit, par la fenêtre, le cosmonaute agricole. Mimosa, dans Le Sacrifice du Bourreau apparaît brusquement à Jasmin pour bouleverser l'ordre des choses et des traditions. Enfin Eudoxie, dans Le Satyre de La Villette, sort d'on ne sait où et transforme dès cet instant la vie d'Urbain.

Mais c'est plus encore par les ressources multiples du langage qu'Obaldia transporte ses lecteurs et spectateurs dans les pays fantastiques du rêve. Il fait surgir l'étrangeté du vocabulaire quotidien et déforme la réalité, vue à travers le prisme des mots. Il se sert de la langue avec une maîtrise étonnante. Tantôt pour travestir

le réel, tantôt pour écorcher les mots au-delà de leur nudité. D'une souplesse shakespearienne, la langue d'Obaldia sait se plier aux circonstances. Elle sait être, comme le fait remarquer Claude Bonnefoy², successivement poétique, tendre, insolite, vertigineuse ou argotique avec autant de bonheur. Elle épouse l'alexandrin racinien pour la parodie du songe d'Athalie dans Du Vent dans les branches de Sassafras. Les allusions littéraires, les métaphores les plus hardies, les calembours, tout sert de prétexte à colorer de fantastique la monotonie des mots. Rien n'est impossible: Racine et Sartre mis à contribution dans un Western, voilà qui est surprenant. Pas plus cependant que l'utilisation merveilleuse du genousien, que TOUT LE MONDE COMPREND! Car genousien ou argot, indien ou alexandrins, tous ces dialectes procèdent du obaldien, langue sautillante, explosive et grave.

Les bonds de la langue font sortir ce qu'il y a de cocasse et d'imprévu dans une conversation. Eveline décrit ainsi sa vie conjugale à son amie Agathe:

"Bien sûr, il y a quelques petits tiraillements de temps en temps, comme dans tout ashram". 3

-
2. René de Obaldia, Littérature de notre temps, Recueil III, Ed. Casterman
 3. L'Air du Large, Théâtre II, p. 22

Par le choix d'un mot, voilà le spectateur transporté en Orient, à mille lieues de l'action de la pièce. De tels exemples sont monnaie courante chez Obaldia. Cette recherche du vocabulaire compliqué et précieux, tournée en dérision dans Genousie, sert au moins à quelque chose: elle introduit l'humour. Un humour "à toute vitesse", selon l'expression de Jean-Louis Bory⁴, baroque, corrosif, qui permet de doser le tragique d'une scène. De l'indiquer aussi en le camouflant, car

"L'ironie indique où le bât blesse,
le jeu de mots couvre la déchirure,
mais en même temps la dévoile." 5

Enfin, le primesaut de la langue, tour à tour grave et légère, philosophique et satirique, permet l'anachronisme, principal ressort du sentiment d'étrangeté. Cela explique aussi que la phrase d'Obaldia "ne pèse jamais, qu'elle respire l'optimisme" et "l'accord avec la vie"⁶.

4. Obaldia, préface.

5. Claude Bonnefoy, René de Obaldia.

6. Ibid.

VII - CONCLUSION

Tant de liberté chez un auteur a de quoi couper le souffle. L'oeuvre de René de Obaldia tient à la fois d'Henri Michaux et de San-Antonio. Elle réconcilie l'auditoire du Western, épris d'aventure, à celui, très détendu, de Raymond Devos. Avec en plus, un souffle tragique propre à notre époque. Obaldia joue bien le rôle d'inquisiteur public dévolu au véritable poète.

L'oeuvre de cet écrivain de la démesure ne saurait être cataloguée selon les schèmes de la littérature traditionnelle. Obaldia se situe bien au-dessus des genres littéraires et les surpasse tous. C'est qu'il possède avant tout un ton, un style souple et poétique, qui se sent à l'aise dans tous les genres. Poésie, roman, théâtre, essai radiophonique, dialogue de film, il a tout essayé avec un égal bonheur. Le sentiment d'étrangeté né de la langue obaldienne est un catalyseur. Alliant par les ressources de la poésie le comique au tragique, il

constitue l'élément tonique de l'oeuvre. Cela explique que Obaldia, fort de la liberté du poète et d'une grande maîtrise de la langue, ait eu du succès en tout.

Sa légèreté a donné, dans Les Richesses naturelles, des poèmes en prose insolites, grotesques, non dépourvus de morale. Elle se manifeste surtout au théâtre, un théâtre de bonne santé où triomphe l'imagination enfantine de chaque spectateur. Ses pièces sont des fenêtres ouvertes sur le fantastique, par lesquelles tout peut arriver. Un cosmonaute peut faire irruption dans la cuisine sans prévenir et une flèche empoisonnée issue de l'arc d'un quelconque Ouitoto peut envoyer un personnage au royaume des songes.

D'autre part la puissance d'Obaldia, qui accompagne toujours la légèreté, confère à l'oeuvre une dimension unique. Cela se voit surtout dans les romans, tels Tamerlan des coeurs et Le Centenaire, et dans les essais radiophoniques, essentiellement tragiques: Le Damné, Les Larmes de l'Aveugle, qui sensibilisent l'auditeur à une conscience cosmique de l'homme. Le théâtre allie surtout légèreté et puissance par le jeu de l'intrigue sur les personnages. Ceux-ci représentent symboliquement la

prise de conscience du poète, et l'intrigue tient le rôle de la société extérieure, de la vie moderne qui disperse et hypnotise l'homme. A la fois toniques et profondément déchirantes car elles sont empreintes d'une "sagesse agressive", selon le mot de Bory, les pièces d'Obaldia offrent des aventures à l'esprit. Hélas, elles ne sont pas assez jouées en France et au Québec, en comparaison avec le nombre prodigieux de théâtres allemands, tchèques ou sud-américains qui se contentent pourtant de traductions. Peut-être Obaldia, comme Ionesco et Michaux, devra-t-il attendre que le public le rejoigne pour déchaîner son tremblement? Il ne paraît pas pressé et il a raison: ses pièces portent le germe de l'éternité.

VIII - APPENDICE 1.

Traduites en plus de vingt langues, les pièces d'Obaldia sont jouées un peu partout dans le monde. Genousie, sa première pièce, fut jouée à Berlin, Wiesbaden, Munster, Buenos-Aires, Montevideo, Bruxelles, Rotterdam, Stockholm, La-Chaux-de-Fonds, Lima, Vienne, Londres, Montréal, etc.... Il est à constater que certaines pièces, comme Du Vent dans les branches de Sassafras, sont jouées davantage à l'étranger qu'en France même. Voici une liste partielle des villes et pays où fut jouée cette pièce:

- 1965, 17 février: Bruxelles.
29 novembre: Paris.
- 1966, 16 avril: Stuttgart.
En outre, Dusseldorf, Hambourg, Frankfurt, Wiesbaden, Heidelberg, Hanover, Rotlinger, Berlin, Sarrebruck, Wuppertal, Gottingen, Kiel, Munich, etc... Au total, vingt et un théâtres allemands ont inscrit cette pièce à leur répertoire.
8 mai: Anvers.
20 mai: Prague.
Juillet: Mexico.
13 décembre: Milan
- Suivront: Budapest, certaines villes du Danemark, Oslo, Stockholm, Londres, New-York, Montréal, Winnipeg, etc...

Mentionnons également que l'essai radiophonique Urbi et Orbi fut créé le 29 novembre 1967, simultanément à l'O.R.T.F., Radio Baden-Baden, Stuttgart, Sarrebruck,

Francfort et à la Radio-Télévision belge (R.T.B.). Obaldia semble donc s'ouvrir de plus en plus à une carrière internationale.

Voici la liste des créations des pièces d'Obaldia:

Le Grand Vizir - créé le 23 décembre 1956 au Club de Paris, Paris.

Le Défunt - créé le 8 juillet 1957 au Théâtre de Lutèce, Paris.

Le Sacrifice du Bourreau - créé le 8 juillet 1957 au Théâtre de Lutèce, Paris.

Edouard et Agrippine - créé sur les ondes de la Radio-diffusion française.

L'Azote - créé le 17 mars 1960 au Théâtre de Lutèce, Paris.

Genousie - créée le 26 septembre 1960 au T.N.P. - Récamier, Paris.

Les Jumeaux étincelants - créés le 27 octobre 1960 au Théâtre de Quat'Sous, Bruxelles.

Poivre de Cayenne - créé le 7 avril 1961 au Théâtre de Poche - Montparnasse, Paris

L'Air du Large - créé le 15 novembre 1962 au Teatro la Farsa, Buenos Aires.

Le Satyre de la Villette - créé le 25 mars 1963 au Théâtre de l'Atelier, Paris.

Le Général inconnu - créé le 11 juin 1964 au Théâtre du Cothurne, Lyon.

Du Vent dans les branches de Sassafras - créé le 17
février 1965 au Théâtre de
Poche, Bruxelles.

Le Cosmonaute agricole - créé le 11 octobre 1965 au
Théâtre d'Essai du musée
d'Art moderne de la ville
de Paris.

IX - APPENDICE 2.

Voici deux commentaires d'Obaldia sur les représentations de ses pièces à l'étranger:

"Grâce au Défunt, par exemple, je possède personnellement une remarquable collection de veuves. ("Veuves encore jeunes et appétissantes", ai-je eu la précaution de préciser.) Veuve française, helvétique, veuve italienne, anglaise, polonaise, germanique, wallonne, flamande, yankee, danoise, espagnole, suédoise, lyonnaise... mais aussi, mais encore: veuve turque, tchèque, iranienne, finnoise, argentine (ah! ma veuve argentine!), yougoslave, marocaine, mexicaine, péruvienne, uruguayenne, hongroise, croate, katangaise... Une veuve dans chaque port. Oui, l'art dramatique vous offre de ces ouvertures". 1

. . .

"Pourquoi mes pièces sont-elles plus jouées à l'étranger qu'à Paris?

- "C'est tout simplement que dans de nombreux pays, l'Allemagne, la Pologne, la Tchécoslovaquie, en particulier, le "système théâtral" est nettement supérieur à celui de Paris; il permet les "aventures de l'esprit". Ici les Directeurs de Théâtre s'intéressent surtout aux pièces de boulevard. Il faut dire à leur décharge que les taxes et impositions sont telles qu'ils se trouvent condamnés aux succès; un échec se révèle très vite catastrophique financièrement. D'où la tentation de facilité". 2

1. Théâtre III, p. 202, "postface".

2. Correspondance personnelle, mars 1969.

Voici deux commentaires d'Obaldia sur les représentations de ses pièces à l'étranger:

"Grâce au Défunt, par exemple, je possède personnellement une remarquable collection de veuves. ("Veuves encore jeunes et appétissantes", ai-je eu la précaution de préciser.) Veuve française, helvétique, veuve italienne, anglaise, polonaise, germanique, wallonne, flamande, yankee, danoise, espagnole, suédoise, lyonnaise... mais aussi, mais encore: veuve turque, tchèque, irannienne, finnoise, argentine (ah! ma veuve argentine!), yougoslave, marocaine, mexicaine, péruvienne, uruguayenne, hongroise, croate, katangaise... Une veuve dans chaque port. Oui, l'art dramatique vous offre de ces ouvertures". 1

. . .

"Pourquoi mes pièces sont-elles plus jouées à l'étranger qu'à Paris?

- "C'est tout simplement que dans de nombreux pays, l'Allemagne, la Pologne, la Tchécoslovaquie, en particulier, le "système théâtral" est nettement supérieur à celui de Paris; il permet les "aventures de l'esprit". Ici les Directeurs de Théâtre s'intéressent surtout aux pièces de boulevard. Il faut dire à leur décharge que les taxes et impositions sont telles qu'ils se trouvent condamnés aux succès; un échec se révèle très vite catastrophique financièrement. D'où la tentation de facilité". 2

1. Théâtre III, p. 202, "postface".
2. Correspondance personnelle, mars 1969.

X - BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages de René de Obaldia

A- TEXTES CHOISIS

- Obaldia, choix de textes, Préface de Jean-Louis Bory, René Julliard, Collection "Humour secret", Paris, 1966.

Cet ouvrage contient, outre des extraits de romans et de pièces déjà inclus dans cette bibliographie, deux nouvelles inédites (Le Général inconnu et L'heure qu'il est), trois esquisses (Eugène Ionesco de Cerisy, Jouer aux dames avec Paulhan et Le Festival d'Edimbourg) ainsi que quatre poèmes, tous inédits.

B- POESIE

- Midi, Edition de la Pipe en Ecume, 1949 - Hors commerce.
- Poids et Mesures, Les Impénitents, Frontispice de Lucien Coutaud, illustrations de Jean Peschard.
- Les Richesses naturelles, René Julliard, Collection de la Porte ouverte, Paris, 1952.

C- PROSE

- Tamerlan des coeurs, roman, Plon, Paris, 1955.
- Tamerlan des coeurs, Lettre-préface de Jean Cassou, Plon, Collection 10-18, Paris 1964.
- Fuque à Waterloo, récit, suivi de Le Graf Zeppelin ou La Passion d'Emile, René Julliard, Paris, 1956.
- Le Centenaire, roman, Plon, Paris, 1959.

D- THEATRE

- Genousie, Comédie, Edition de l'Arche, Paris, 1960.
- Le Général inconnu, L'Air du Large, Le Damné, L'Avant-scène du théâtre No. 324, Paris, 1964
- Théâtre I, Bernard Grasset, Paris, 1966.
Ce tome comprend les pièces suivantes:
 - Genousie,
 - Le Satyre de La Villette,
 - Le Général inconnu.
- Théâtre II, Bernard Grasset, Paris, 1966.
Ce tome comprend les pièces suivantes:
 - L'Air du Large,
 - Du Vent dans les branches de Sassafras,
 - Le Cosmonaute agricole.
- Théâtre III, Bernard Grasset, Paris, 1967.
Ce tome comprend "sept impromptus à loisir":
 - L'Azote,
 - Le Défunt,
 - Le Sacrifice du Bourreau,
 - Edouard et Agrippine,
 - Les Jumeaux étincelants,
 - Le Grand Vizir,
 - Poivre de Cayenne.

E- ESSAIS RADIOPHONIQUES

- Théâtre IV, Bernard Grasset, Paris, 1968.
Ce tome comprend les essais suivants:
 - Le Damné,
 - Les Larmes de l'Aveugle,
 - Urbi et Orbi,
- Les Larmes de l'Aveugle, Seghers, collection L'VII, Bruxelles, 1968.

F- EXTRAITS

- Revue Plexus, No. 1, Editions Planète, Paris, "Cercle vicieux", p. 128
- Revue Plexus, No. 2, Editions Planète, Paris, Fugue à Waterloo, récit, illustrations de Hans-Georg Rauch, pp. 104-112.
- Revue Plexus, No. 4, Editions Planète, Paris, Le cosmonaute agricole, pièce en un acte, illustrations originales de Mischké, pp. 32-46
- Revue Plexus, No. 6, Editions Planète, Paris, "L'Oeuf", p. 75.

G- FILMS

- Aurélia, Anne Dastrée, dialogues de René de Obaldia, L'Avant-scène du cinéma, No. 38, Paris.
- La Difficulté d'être infidèle, Bernard T. Michel, dialogues de René de Obaldia.

NOTE

La plupart des romans (Tamerlan des coeurs, Le Centenaire) et des pièces de théâtre ont fait l'objet de publications en Allemagne. La traduction est de Eugen Helmle, et les maisons d'éditions sont Fisher Verlag, Luchterhand Verlag, Limes Verlag et Suhrkamp Verlag. De plus, le Théâtre complet y a été publié en 1968 aux "Editions Suhrkamp", sous le titre: Komodien Zum Nachdenken".

2. Etudes parues sur René de Obaldia

- Bonnefoy, Claude, René de Obaldia, Littérature de notre temps, Recueil III, Casterman.
- Nadeau, Maurice, Obaldia, poète tragique, in Tamerlan des coeurs, Plon, Paris, 1955.

3. Autres ouvrages consultés

A.

- Barrault, Jean-Louis, Nouvelles réflexions sur le Théâtre, Flammarion, Paris, 1959.
- Breton, André, Manifestes du Surréalisme, Gallimard, "Idées", N.R.F., Paris, 1965.
- DeBaecque, André, Le Théâtre d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1964.
- Duplessis, Yves, Le Surréalisme, "Que sais-je?" No. 432, Presses universitaires de France, Paris, 1967.
- Eliade, Mircea, Le Sacré et le profane, Gallimard, "Idées" N.R.F., Paris, 1957.
- Ionesco, Eugène, Notes et Contrenotes, "Idées" N.R.F., Paris.
- Idem, Théâtre complet, Tome I, N.R.F., Gallimard, Paris, 1954.
- Juvet, Louis, Témoignages sur le Théâtre, Flammarion, Paris, 1952.
- Kemp, Robert, La Vie du Théâtre, Albin Michel, Paris, 1956.

- Nadeau, Maurice, Histoire du Surréalisme, Ed. du Seuil, Paris, 1964.
- Serreau, Geneviève, Histoire du "nouveau théâtre", Gallimard, "Idées" N.R.F., Paris, 1966.
- Simon, Pierre-Henri, Théâtre et Destin, Colin, Paris, 1959.

B.

- Dictionnaire de la littérature contemporaine, Éditions universitaires, Paris, 1962.
- Entretiens d'Helsinki sur l'avant-garde, Briant, Paris.
- Le Théâtre moderne, Publications du C.N.R.S., Paris.

TABLE DES MATIERES

	<u>Page</u>
I - INTRODUCTION.....	3
II - A LA RECHERCHE DE LA TRAGEDIE.....	8
III - LA PRISE DE CONSCIENCE DU HEROS OBALDIEN, SA LUTTE.....	15
IV - LA MANIFESTATION DU SENTIMENT D'ETRANGETE DANS L'OEUVRE D'OBALDIA.....	36
V - LE ROLE DU SENTIMENT D'ETRANGETE.....	47
VI - IRRUPTION DE L'ETRANGETE DANS LE REEL - LE ROLE DU LANGAGE.....	56
VII - CONCLUSION.....	60
VIII - APPENDICE 1.....	63
IX - APPENDICE 2.....	67
X - BIBLIOGRAPHIE.....	69