

*Genousie d'Obaldia ou l'exploration de
l'espace onirique*

*Par
Gina Nabih Basta*

Genousie d'Obaldia ou l'exploration de l'espace onirique

« *Le rêve est la preuve qu'imaginer, rêver ce qui n'a pas été, est l'un des plus profonds besoins de l'homme.* »¹

[Milan Kundera](#)

Depuis la nuit des temps, la grande puissance suggestive du rêve est indéniable. L'Écriture est chargée de personnages dont les songes et les visions jalonnent l'Histoire Sainte (Joseph, Moïse, Job, Daniel, Salomon, Zacharie, etc.). En mettant l'accent sur la polyvalence inhérente à ce thème, la production littéraire contemporaine lui emprunte ce qu'il a de mystérieux et de régénérant, visant à exorciser le mal d'être ou à favoriser une renaissance de soi, apte d'interagir dans un univers en perpétuelle mouvance.

Ainsi, malgré une vie marquée par l'abjecte expérience des deux déflagrations mondiales, René de Obaldia a subi, par le biais de l'écriture dramaturgique, comme une gigantesque catharsis, lui permettant de surpasser de multiples amertumes vécues, soit celle d'être né pour un père « indigne » et irresponsable ou celle de l'expérience des prisons hitlériennes (Silésie). Virtuose, qui s'est essayé à tous les genres d'écriture sans exception, mystérieux, gagné par les idées subversives des surréalistes qui géraient la scène littéraire et intellectuelle de son époque, Obaldia, de l'Académie française, s'impose sur l'avant-scène théâtrale par le choc et l'insolite, surtout avec sa première pièce, *Genousie*, saluée par les critiques comme comédie onirique, où il tâche, en critique acerbe, de mettre en évidence les travers et les ridicules de l'homme et du monde environnant. Perpétuellement hanté par « le mystère du mal », il stigmatise la cruauté qui continue de

¹ [Milan Kundera](#), *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.

sévir, que résume bien le dicton *Homo homini lupus* (L'homme est un loup pour l'homme¹). L'écriture, pour lui, n'est qu'une expression mystérieuse où conventionnalisme et corruption font place à l'audace libératrice, à l'extravagance fantaisiste, le tout traité dans un univers onirique régi par la légèreté et la cocasserie..._

Pièce étrange, à mi-chemin entre la comédie loufoque et l'invitation à l'insolite, *Genousie* favorise une tendance permanente au rêve. L'intrigue semble initialement se dérouler dans un cadre banal, emprunté au théâtre de boulevard ; le sujet combine le vaudeville à l'énigme policière : une invitation à dîner au manoir d'une châtelaine, veuve mondaine, riche et extravagante, Madame de Tubéreuse, habituée à regrouper autour d'elle une compagnie d'intellectuels de renom : hommes de lettres, savants, professeurs, etc. Parmi les invités, Philippe Hassingor, célèbre auteur dramatique, présente à l'assemblée, sa nouvelle épouse, Irène, une magnifique créature venue de Genousie (pays imaginaire). Un jeune poète, Christian Garcia, introduit dans ce milieu mondain, s'éprend d'elle au premier regard ; coup de foudre exemplaire, au-delà de toute communication, puisqu'elle ne parle que le genousien. Suivent des situations saugrenues et bientôt, la pièce est transfigurée (puisque la scène s'obscurcit un moment avant de se rallumer introduisant le spectateur dans un long épisode merveilleusement onirique), invitant à un monde d'éveil-sommeil, où se confondent rêve et réalité, meurtre et jalousie. Comme dans un cauchemar, le poète, Christian Garcia, semble subir comme une réincarnation dans un espace virtuel (vivre des instants qu'il sent avoir déjà vécus). En imagination, il tue le mari, Hassingor, et capte ainsi l'attention des convives qui expriment, chacun, leurs diverses opinions concernant l'événement. Au moment de réintégrer la vie

¹ LAURENCE LIBAN, «Interview avec M. René de Obaldia», in *L'Express*, 22/09/2011, où l'auteur confiait à la journaliste qui l'interrogeait : "*Je suis hanté par le mystère du mal*".

réelle, le poète est si confus qu'il croit vivre un dédoublement psychique^٣.

Conçue en deux actes presque équilibrés, la pièce trace un parallèle, présente un mouvement pendulaire entre les deux volets du conscient et du subconscient, les deux postulats qui se débattent en permanence au fond de l'être ; entreprise souvent salubre pour l'hygiène de la pensée humaine visant à la débarrasser de toute aliénation.

Le présent projet entend s'intéresser notamment à l'aspect onirique dans cette pièce : son importance, sa fonction littéraire, sa portée humaine. Nous tenterons de dévoiler les diverses modulations du motif onirique, de l'écriture du rêve et les moyens de transposer le lecteur dans un univers onirique au cours de la représentation.

Importance, fonctions et portée du rêve

Si la vieille tradition littéraire, préconisait le réalisme et considérait le rêve comme « superflu », de nos jours, certains psychologues le saluent, soulignant ses dimensions positives. Certains lui accordent l'éminente qualité de compensation : « *Il pare la vie, il en compense les lacunes, et à cet égard, il est indispensable*^٤. » D'autres estiment l'associer à la « prédominance de la vie subconsciente^٥ » : « *La conscience est condamnée à tâtonner dans un réel qu'elle ne peut vivre d'emblée ni assumer complètement. Pour se réaliser selon sa tendance la plus profonde, la conscience doit « s'irréaliser » selon l'univers. Voilà où le jeu intervient*^٦. »

^٣ cf. SYLVIANE BONNEROT, *Visages du théâtre contemporain*, Paris, , Masson et Cie, 1971.

^٤ JOHAN HUIZINGA, (trad. Par C. Sérésian), *Homo Ludens – Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, « les essais », 1976.

^٥ EMILE BENVENISTE, « Le jeu comme structure », in *Cahiers de philosophie* n° 2, 1947, p.167.

^٦ *Ibidem*.

Freud ajoute que le fantasme de l'adulte, comme un substitut du jeu enfantin corrige « *la réalité qui ne donne pas satisfaction*^Y. » Loin d'être un simple divertissement burlesque, dépourvu d'utilité, le ludisme onirique se trouve ainsi revêtu de sérieux : « Le jeu peut fort bien englober le sérieux[^] » et Lotman de confirmer : « *Le jeu est une des exigences sérieuses et organiques du psychisme de l'homme [...], un des moyens les plus importants d'acquisition dans différentes situations vitales*[^]. »

Cette dépendance mutuelle est justifiée tout au long de l'histoire littéraire.

Mauron, esthète, va jusqu'à associer l'imaginaire à l'art. Il trouve dans leur alliance un certain lien de dépendance. Selon lui, le sens du réel amène l'individu à constater une dissymétrie entre son être et le milieu spatio-temporel où il se meut, qui tend à rompre son équilibre psychique. Il recourt à une manifestation de compensation (artistique) qui l'invite à modifier son milieu : « *L'art a pour but biologique de projeter autour de nous les manifestations, les images et les preuves d'un pouvoir de synthèse qui se confond avec la vie*[^]. »

Par association d'idées, Tocqueville, comparant la démocratie au despotisme monarchique, attaquait le théâtre classique historique en faveur d'un art plus proche de l'âme publique. « *Au théâtre, dit-t-il, les peuples démocratiques ne se soucient guère de ce qui se passait à Rome et Athènes ; ils entendent qu'on leur parle d'eux-mêmes, et c'est le tableau du présent qui les intéresse*[^]. » C'est précisément cette tendance qu'entend véhiculer Obaldia par sa pièce qui échappe à toute classification.

^Y SYGMUND FREUD, *Essai de Psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1985, p.73..

[^] JOHAN HUIZINGA, *op.cit.*, p.38.

[^] YOURI LOTMAN, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p.105.

[^] CHARLES MAURON, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962, p.239.

[^] ALEXIS DE TOCQUEVILLE, « De la démocratie en Amérique 2 », (1840), in *Les Classiques de sciences sociales*, éd. PhiloSophie, mai 2008.

Dans son ouvrage, Gabrijela Vidan considère résolument le texte littéraire comme une activité onirique délibérée :

« Il s'agit toujours de résultats d'une activité concertée et consciente, c'est-à-dire d'expérimentation, rarement gratuite et s'efforçant de mesurer l'étendue des possibilités de l'expression artistique qui s'en trouve ainsi significativement enrichie ».

D'après ces assertions, les images rejoignent le rêve ou les élans de la création artistique. Ainsi, rêve et jeu s'entrecroisent et s'unissent dans leur rôle commun d'adaptation et de construction du Moi.

D'emblée, s'il existe un univers littéraire qui, se manifeste au lecteur comme un univers mystérieux (onirique, ludique ou fantastique) c'est bien celui de René de Obaldia¹². Dès le début de sa carrière dramaturgique, la critique a reconnu que l'élément le plus original de *Genousie* est indéniablement cet espace de rêve, aire de fantaisie qu'Obaldia a essayé d'investir au maximum. Nous remarquons un esprit agréablement onirique qui rayonne dans cette pièce. Il va de soi que le rêve s'étend, sans exception, à tous les genres littéraires mais le théâtre semble sans doute un lieu exemplaire qui permet tous les emportements littéraires du ludique à l'onirique. Déjà, on utilise le terme (jeu) pour la mise en scène : jeu de scènes, jeu de l'acteur pour désigner le style du comédien. L'on peut également parler de : mise en jeu ou d'enjeu ; ainsi, le théâtre semble basé sur une permanente activité onirique/ludique, considérée comme l'une des approches les plus explicites de l'art :

« Les termes dont nous pouvons user pour désigner les éléments du jeu résident pour une bonne part dans la

¹² GABRIJELA VIDAN, *Entre la science et le jeu: Essai sur l'invention littéraire de Diderot*, thèse de doctorat en Littérature française, soutenue en Sorbonne IV en 1974, p.26.

¹³ cf. LAURENCE LIBAN, *op.cit.*

sphère esthétique. Ils nous servent ainsi à traduire des impressions de beauté, tension, équilibre, balancement, alternance, contraste, variation, enchaînement et dénouement¹⁴. »

Quant à la portée humaine de *Genousie*, elle constitue un refus net de ce monde cruel et déshumanisant, où l'auteur tâche de dévoiler les blessures pénibles de l'esprit, pour le laisser errer dans un long rêve, d'une utopie enrobée d'humour et de lyrisme, le préparant ainsi à refuser la soumission. Il invite son audience à une vie digne d'être vécue. Pour Obaldia, c'est uniquement l'homme qui peut trouver une solution à sa souffrance. Conscient de sa fonction d'éclaireur et de poète, il ne cesse de vociférer. On sent le vif désir de crier pour émerveiller. Mais au lieu d'assombrir sa pièce, il choisit d'exploiter l'humour dans sa dimension onirique, celle de dire des choses graves dans une ambiance légère. Aussi retrouve-t-on dans sa pièce le rire et la moralité, le divertissement et l'instruction, en somme, un perpétuel plaisir :

« L'œuvre d'Obaldia est comme une pièce de monnaie. Elle a deux faces. D'un côté, la drôlerie qui pétille en bulles poétiques et loufoques. Et de l'autre : une profonde humanité qui, dans un désordre apparent, s'appuie sur des réalités. Au metteur en scène de choisir la face qu'il préfère. Ou alors de jouer la pièce à pile ou face, en espérant qu'elle tombe sur la tranche et découvre ces deux aspects à la fois¹⁵. »

Baptisé « Prince de l'humour noir », comme l'ont avoué Manson et Dunois, l'humour et le charme de l'auteur opèrent constamment au sein même de l'angoisse pour constituer un instrument à double tranchant : d'une part, il sert à désamorcer la menace ou

¹⁴ JOHAN HUIZINGA, *op.cit.*, p. 30.

¹⁵ L.H. « Humour grinçant au château de Solre- Au bal d'Obaldia avec le Théâtre des Rues » in *Le Soir*, 25/7/1972.

interrompre les conflits, mais d'autre part, il redonne à la menace son vrai visage de bêtise démasquée.

« *On sent qu'il tâte son public. Nous nous penchons sur un américano. Il a justement envie de boire quelque chose de gai, de chaleureux pour rester le plus longtemps possible dans l'ambiance de son après-midi*¹¹. »

Au cours du rêve tout devient possible : les liens de couple sont fragiles. La simple action dramatique les noue ou dénoue. La crise est déclenchée dès l'apparition d'un tiers, un intrus qui bouleverse les rapports existants et les transforme en des rapports d'aliénation (le couple Hasingor menacé et défait par l'apparition de Christian). Ceci marque le rêve qui fait fi des relations sociales. Pourtant, l'amour constitue l'élément qui harmonise les relations et leur accorde un rythme privilégié. Obaldia rêve de maintenir le rapport homme /femme en parfaite communion. Mais la rêverie ne tarde à se dégonfler. Le songe terminé, il faudrait chercher le rôle primordial du rêve, celui de refléter un refus du réel cynique, vécu dans toute son acuité par des âmes sensibles et fragiles qui ne cessent d'en souffrir.

Par cette double teinte humoristique /tragique, l'auteur de *Genousie* achève un double jeu, autant avec le spectateur qu'avec le texte. S'il insiste à mettre l'accent sur le ludique et le jubilatoire « *Mme de Tubéreuse, jubilant*¹² », si son entreprise s'ingénie délibérément à parodier le conformisme linguistique, les formes de pensée traditionnelle, le préjugé néo-réaliste et la psychologie des profondeurs, il ne se trouve pour autant pas au seuil de la frivolité négative ou d'un simple divertissement burlesque :

« *le théâtre doit être un spectacle et non un pensum. On peut y mettre toutes les réalités profondes et faire rire.*

¹¹ A. MANSON & M. DUNOIS, "Rencontre avec René de Obaldia", in *L'Aurore*, 8/1/1972.

¹² RENE DE OBALDIA, *Genousie*, Grasset, 2005, p.106.

Pour René de Obaldia le monde ne peut être sauvé que par le rire. Même un peu jaune^{1^1} ! »

Les composantes de l'univers obaldien ouvrent au lecteur un monde que la raison ne peut plus expliquer, un univers totalement absurde. « *Lorsque l'absurde résulte de l'activité humaine, lorsque le rythme s'accélère jusqu'à la frénésie, alors naît un rire libérateur qui exorcise momentanément le tragique^{1^1}. »*

La nostalgie du rêve et de l'enfance est en harmonie avec cet humour. L'intention de pousser la gravité de la vérité jusqu'au bout prend la forme de l'humour noir qu'on n'a pas coutume de confronter dans des textes comiques. La dimension satirique nourrie d'un esprit de parodie met en scène non pas des personnages médiocres ou des caricatures mais des personnages normaux dotés d'un masque caricatural qui renforce l'effet dramatique. Caractère qui rend le personnage plus apte à dire des vérités sans offenser ou dénigrer le peu de dignité qui reste à l'homme.

De là, l'absurde dans l'œuvre obaldienne est loin d'être comparable à celui d'un Beckett ou d'un Ionesco par exemple, défini dans *Notes et Contre-Notes* :

« Est absurde ce qui n'a pas de but [...] : coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante^{1^1}. »

Obaldia ne partage pas ce sentiment d'étrangeté, que l'homme désespéré éprouve, face à sa propre existence ; mais l'absurde d'Obaldia forme la trame fondamentale de son œuvre dramatique, ne pouvant se faire logique qu'à partir du rêve.

^{1^1} PIERRE JULIEN, «Obaldia se sert du comique comme d'une arme antiatomique » in *l'Aurore*, 16/10/1967.

^{1^1} SYLVIANE BONNEROT, *op.cit.*, p.72.

^{1^1} EUGENE IONESCO, *Notes et Contre-Notes*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1966, p.43.

Au cours de son entretien avec Elizabeth Antébi, celle-ci fait remarquer que les deux termes qui reviennent souvent dans son œuvre sont : « rêve et onirique » et lui pose ainsi la question : « *Le rêve est-il pour vous la réalité?*^{١١} » et le dramaturge académicien avoue ne pas savoir ce qu'est la réalité : « *Nous vivons dans des représentations mentales comme disent les Hindous [...], dans l'illusion*^{١٢} », dit-il.

Il ne faut pas donc perdre de vue que cette nouvelle logique n'est absurde, que dans la mesure où elle s'écarte d'une logique préétablie, et que cet absurde est logique en raison des caractéristiques oniriques qui lui accordent le code d'un système unifié.

L'œuvre conçue dans cette nouvelle optique permettrait au lecteur, non seulement de se régaler de cette « logique onirique », mais aussi et surtout d'y participer par son propre jeu : « *Tout jeu suppose un enjeu inconscient. Toute lecture implique de même la mise en jeu de ce que, par comparaison avec le rêve, on est tenté d'appeler le contenu latent du texte*^{١٣}. » *Genousie* exhibe tous les éléments qui caractérisent l'écriture onirique ; jeu verbal, jeu fictif, jeu textuel, jeu de dualité... sans oublier le goût passionné du rêve inhérent à la nature même de l'auteur. Nous sommes face à une œuvre véhiculant de multiples aspects prodigieusement oniriques, où le lecteur se trouve fasciné par une pièce qui l'invite à s'évader, à partager le plaisir en s'engageant dans la même activité jubilatoire.

Alors, la lecture comme jeu correspond à une nouvelle dimension onirique, interprétée par le lecteur à partir de son bagage culturel, psychologique et linguistique. C'est aussi à partir de ce jeu créé entre l'encodeur et le décodeur, que naît une certaine intimité, un certain rapport de fraternité ; on se comprend à demi-mot. A une question que lui pose son interlocutrice : « *Si le rêve est si*

^{١١} ELIZABETH ANTEBI, «Entretien avec René de Obaldia : Le mot que je préfère? Onirique! »,

in *Canal Académie*, 2 octobre 2011.

^{١٢} *Ibidem*.

^{١٣} MICHEL PICARD, *La Lecture comme Jeu*, Paris, éd. de Minuit, 1986, p. 246.

présent chez René de Obaldia, c'est parce que pour lui "la réalité est un univers très vaste qui nous échappe complètement"⁷⁴. » L'académicien confie qu'avec l'âge, il a l'impression de comprendre ce que voulait dire Caldéron⁷⁵ quand il titrait l'une de ses pièces de théâtre « *La vie est un songe*.⁷⁶ »

Ainsi, Obaldia cherche la complicité de son lecteur et lui fait partager sa jubilation. En s'adressant à son intelligence, son habileté à reconstruire le sens, le dramaturge cherche à stimuler son désir de partage, son aptitude créatrice qui prend tout son essor dans de tels textes.

Comme nous venons de le voir, la valeur principale de la pièce d'Obaldia, ne se limite guère au niveau d'un projet explicite, d'un message à donner ou d'une énonciation philosophique. C'est plutôt une interrogation sur la fonction de l'écriture littéraire, où il appartient au lecteur d'accéder à l'espace onirique qui lui est proposé et par suite, d'aider l'auteur dans son entreprise créatrice.

On tentera donc d'exposer quels sont ces diverses manifestations du rêve dans la pièce, en vue d'encadrer l'interrelation de l'artistique et de l'onirique.

Modulations du rêve dans *Genousie*

D'après sa devise : « *Mieux vaut vivre dans l'espérance*⁷⁷ », René de Obaldia crée, par cette pièce, un recul de la réalité terne et morne du quotidien et produit un effet de douceur et d'éblouissement propice au rêve. Cet effet prend forme à travers le langage et l'intrigue. Ainsi, la question demeure : dans quelle mesure l'onirique contribue-t-il à refléter un sentiment

⁷⁴ ELIZABETH ANTEBI, *op.cit.*

⁷⁵ *La vie est un songe* (traduction du titre original : *La vida es sueño*) est une pièce de théâtre espagnole métaphysique, écrite en 1635 par Pedro Calderón de la Barca.

⁷⁶ ELIZABETH ANTEBI, *op.cit.*

⁷⁷ DELPHINE PERAS, «Mieux vaudrait vivre dans l'espérance», Propos recueillis de René de Obaldia, in *l'Express*, 2/10/2011.

d'évasion? Pour le dramaturge, l'insolite est bien une simple référence, un voyage aller-retour vers le merveilleux, dont le port d'attache reste le quotidien. Il n'exclut pas que sa pièce soit ancrée dans le contexte de la France de la Libération, c'est peut-être ce qu'il entend par « espérance » : « *Je crois d'une part à la réalité du rêve, d'autre part à l'insolite du quotidien*^{٢٨} », dit-il.

I. Langage et magie verbale

Au cours d'une entrevue sur le théâtre, Louis de Funès disait :

« *Nous sommes venus pour voir le langage. L'action à suivre, au théâtre, est de voir le langage notre chair. Le langage est devant nous notre chair devenue visible. La puissance du langage est ici manifeste : le pouvoir de la parole...C'est elle qui fait voir, c'est elle qui transforme, c'est elle qui agit. Venez au théâtre entendre le langage devenir visible*^{٢٩} ! »

Dans la pièce, la portée onirique se traduit surtout par l'incursion habile d'une langue autre que la française. Le spectateur s'y trouve transposé aussi bien par l'évocation d'un pays exotique que par l'émersion d'un peuple imaginaire : le Genousien, non existant en réalité, mais qui n'en possède pas moins, outre ses expressions courantes, des proverbes et des berceuses : « *Hassingor : Qui trop embrasse mal étreint Irène*, (soulignant par un proverbe genousien) : *Mailovi, ékakim ; ékakim, mailovik*^{٣٠} ! »

En outre, la langue genousienne possède cette particularité miraculeuse, surtout en matière d'amour, de pouvoir assurer une communicabilité sans faille, même auprès de celui qui ne la comprend pas!

^{٢٨} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.61.

^{٢٩} VALERE NOVARINA, « Lire à trois cents yeux. Réponses à treize questions de Jean-Marie Thomasseau », in *Littérature*, n°138, « Théâtre : Le retour du texte? » Larousse, juin 2005, p.17.

^{٣٠} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.12.

« Irène (ainsi qu'elle dirait je t'aime) : Gouroulougiliou
Christian : Gouroulougiliou
Irène : Drothousaïvor édarène
Christian : Je savais que cela devait arriver [...]
Irène : Vozaèrdamine
Christian : Car nous nous sommes toujours connus! [...]
Irène : Draguidore?
Christian : Si tu veux!^{r1} »

Christian tombe éperdument amoureux d'Irène, sans tenir compte de la barrière de la langue. L'amour joue comme un promoteur magique si bien que les deux amoureux s'entendent et se répondent, chacun dans sa propre langue sans avoir besoin de traduction, ou plus encore, chacun emprunte la langue de l'autre pour exprimer ses sentiments :

« Christian : Je... je... (Voilà que Christian ne peut plus s'exprimer qu'en genousien.) *Jabromite aussoviene, da...dastok vrichouspar!*
Irène : Allons, il ne faut pas vous mettre dans un état pareil!
Christian : *Praxite orégor brakim.*
Irène : Vous ne pouvez pas parler français?
Christian : *Easkoïa rikovik.*
Irène : Je vous en prie, faites un effort, un petit effort...
Christian (désignant le cadavre.) : *Perdure ep trikoum, évoïne totéram.... (Accablé.) Evoïne totéram!^{r2} »*

C'est ainsi qu'il semble fasciné par l'invention onirique d'une langue qui ne transmet aucun message, ne créant pourtant aucun malentendu et ne soulevant aucun problème. Etant lui-même monolingue (il ne parlait que le français), il pense qu'entre des

^{r1} *Ibid*, p.26-27.

^{r2} *Ibid*, p.72-73.

nationalités différentes le fait de ne pouvoir s'expliquer simplifie les choses!

Cette divergence a, selon lui, au moins la vertu d'éliminer d'éventuels désaccords :

« *Hassingor : 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, de scènes regrettables allant jusqu'à l'exaspération de chacun de ses membres, de... de...^{٣٣} »*

D'autre part, au cours de ses entretiens, Obaldia affirme qu'il voudrait que son théâtre « *ne soit pas seulement un théâtre de situations, mais aussi de langage^{٣٤}* . »

Taxé de surréalisme et frappé par l'excès d'incommunicabilité menaçant le monde actuel, Obaldia ne croit plus à la langue comme élément susceptible de nouer les liens parmi les êtres et nourrit le concept de l'impossibilité de communiquer à partir du langage. Bien plus, c'est par le langage qu'on est égaré et qu'on souffre de l'isolement.

En effet, cette distorsion de la réalité, cette irruption du fantaisiste en *Genousie* relève avant tout de l'exploration maximale des possibilités du langage dramaturgique ou du jeu de langage. L'invention du genousien, langage surprenant, rajoute à l'extrême originalité et à l'incroyable bonhomie de la représentation. Ces éléments amalgament prose et poésie dans un alliage féérique, capable de détendre et de soulager le lecteur d'une existence conçue comme un fardeau. « *L'insolite de la*

^{٣٣} Ibid, p.20.

^{٣٤} ADRIEN JANS, « un quart d'heure avec René de Obaldia », entretien, in *Le Soir*, 1/11/1963.

langue impose l'attention et le respect, par delà le sens des mots^{r°}. »

En désorganisant systématiquement les différents éléments du langage, en en démontant les rouages, en faisant éclater les signifiants et les stéréotypes, il cherche surtout à exprimer sa volonté de s'opposer à l'ordre établi et à créer un univers particulier, où la création artistique n'a d'autre épaisseur que les mots. En racontant à Hassingor le souvenir d'une amie chinoise qui parlait plusieurs langues et qui les confondait toutes à la fois, Mme de Tubéreuse dit : « *Devant elle, mes mots se trouvaient réduits à l'état de squelette, je me sentais misérable... Avec ça, une faculté de comprendre ce que l'on ne disait pas!*^{r°} »

La langue chez Obaldia est assimilée, à un immense jeu de construction, d'où jaillissent des créations verbales, des néologismes et un lexique personnel (le genousien) : « *l'auteur dramatique imaginatif cède parfois au plaisir de tourner autour des mots, jusqu'à inventer sa propre langue*^{r°}. »

Jouer en écrivant, amuser en rêvant résumant parfaitement la création artistique obaldienne qui acquiert sous sa plume autant de valeur didactique qu'écrire pour instruire. Ainsi, il présente une merveilleuse créature genousienne (Irène), qui, à travers un langage incompréhensible, retrace un univers onirique, où se réfugient tous les êtres sensibles. Dans cette dimension du jeu dramatique : « *Tout se passe comme si le langage du jeu, de l'ordre de la pré-conscience, était scindé du langage de la raison, mais qu'à tout moment il était possible de joindre ces deux systèmes*^{r°}. » L'art et le rêve ne sont plus deux activités séparées, mais une seule, d'autant plus sérieuse, qu'elle répand des connotations, des procédés, des répétitions et enfin du plaisir. *Genousie* est un excellent modèle du pouvoir illimité du langage

^{r°} CLAUDE BONNEFOY, « René de Obaldia » in *Littérature de notre temps*, Tome III, Paris, Casterman, p.245.

^{r°} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.12.

^{r°} MICHEL VAÏS, « Les racines de Souyoukoug », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 95, (2) 2000, p.86.

^{r°} PHILIPPE GUTTON, *Essai psychanalytique*, Paris, Larousse Université, 1973, p.107.

ou plutôt de l'anti-langage. L'auteur en utilise toutes les formes: le langage courant, soutenu et surtout le langage poétique ou courtois ; Irène, berçant Christian comme un enfant et fredonnant une vieille berceuse genousienne, lui chante :

« *Blou, patchipatchi blou*
Galaksidarène, galaksidaro.
Blou, patchipatchi blou
Stellamortroène, stellamoréko....
Ariskaye
Dobariskaye !
Oflagor noksémino,
Blou, patchipatchi blou^{٣٩} »

Essentiellement poète, Obaldia laisse transparaître par moments ce talent poétique ; son style est chargé d'une poésie jubilatoire, jaillissant du subconscient qui transparaît sous la forme de collages inattendus, qu'on appelle « l'automatisme surrationnel^{٤٠} ».

« *Dans mon théâtre, dit-il, il arrive un moment où "la prose décolle". Une voix intérieure, irrationnelle, interrompt le cours du récit; elle surprend le lecteur, ou le spectateur, et l'entraîne au-delà de la simple anecdote. [...] Seule la poésie peut ouvrir sur l'indicible, nous donner à entendre ce que nous n'entendons pas, que nous marchons, les yeux ouverts, au Royaume de Cécité^{٤١}.* »

Or, la poésie est la langue du rêve par excellence. Elle est donc le meilleur biais d'exprimer la pensée et de transmettre les messages. Christian, le personnage central, est poète et tout le dialogue est géré par cette efficacité sémantique et cette

^{٣٩} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.31.

^{٤٠} MICHEL VAÏS, « Les racines de Souyoukoug », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 95, (2) 2000, p.94

^{٤١} RENE DE OBALDIA, *Sur les ventres des veuves*, poèmes, Paris, Grasset, 1996, p. 7

permanente recherche enrichissante d'une nouvelle perception du rêve, avec ses images foisonnantes de vie. Notons l'exaltation du lyrisme amoureux de Christian :

*« Mes souvenirs étaient de sable
Mes espérances de bois mort.
Ô ma forêt, ô mon navire,
Je n'ai qu'une ombre et pas de corps !
Pas de corps qui soit véritable [...]
Et j'avançais si misérable
Que les bêtes fuyaient sans bruit...⁸⁵ »*

Son lyrisme traduit le conflit qui oppose la platitude et la banalité du quotidien, aux regrets voire aux supplices d'une âme condamnée. Souvent sa poésie contient une vérité volatile que la prose courante est impuissante à exprimer. Langage mais aussi vision élargie du monde, la poésie obaldienne a le don de concilier le permanent conflit de la conscience (le langage du rêve) et de l'existence (l'amour, la mort). Il aborde les angoisses ressenties avec un grand lyrisme rarement rencontré chez les écrivains de son époque. Ses vers évoquent cette ambiance de cauchemar où l'homme semble déraciné, aliéné, mystifié et broyé. Ses constatations amères sont transmises à l'aide de métaphores et d'images très cohérentes qui s'unissent pour peindre la désertion de l'homme au milieu de la mêlée. Sa poésie s'empare des thèmes les plus sérieux, tels la dépression ou l'aliénation contemporaine, pour en dévoiler poétiquement les impostures :

*« La forêt dévorait mon ombre,
Mon ombre, ma tache de sang
Mes ténèbres irréparables...
Toutes les feuilles riaient de moi,
Et j'avançais plus seul qu'un roi.⁸⁶ »*

⁸⁵ ID, *Genousie*, p.85.

Langage rêveur mais visant à dénoncer le mal et à en trouver le remède, il parvient à nuancer les situations les plus graves d'une certaine candeur ludique qui les rapproche d'une fantaisie hallucinatoire. La pureté juvénile perdue est récupérée à travers le langage poétique, seul capable de métamorphoser la forme et c'est de là que provient l'impression d'émerveillement et de fantaisie qu'on y découvre. Ainsi, il surprend, soulage et fait rire.

« Le ton est celui de la comédie de boulevard. Les dialogues proposent un vocabulaire volontairement simpliste dans lequel abondent les allusions à l'actualité littéraire ou politique contemporaine, auxquels il faut ajouter les calembours canulars et autres jeu de mots et fantaisies diverses^{٤٣}. »

Par la pureté salubre de son langage poétique, son dépouillement et son insolente légèreté juvénile, il a réussi à faire reculer les horreurs envahissant l'existence humaine. Il a même jeté les fondements de l'espérance pour accéder à un éventuel bonheur. Il déclare :

« Je dois dire que, dans ce monde à feu et à sang dans ses moments si atroces [...], moi qui ai toujours eu ce sentiment poétique au fond de mon être, je trouvais que ce serait merveilleux de retrouver l'enfance, cette espèce d'innocence, effectivement devant toute l'horreur du monde. Et c'est ainsi que m'est venue l'idée séduisante d'écrire des poèmes pour enfants qui nous rendraient à cette innocence perdu^{٤٤}. »

^{٤٣} Ibid, p.85.

^{٤٤} MICHEL VAÏS, «Western de poche, théâtre de boulevard) de la scène parisienne au petit écran», in *L'Humanité*, 1/11/1968

^{٤٥} MAXIME STINTZY, *Le théâtre d'éveil : motivations et formes d'expression chez René de Obaldia*, Thèse de doctorat en Littérature française, Université de Strasbourg 2, soutenue en 1991, (Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg), implique un entretien exclusif avec René de Obaldia.

Par les différents procédés de style, Obaldia parvient à créer une certaine ambiance magique renforcée par la gestuelle des comédiens qui transporte les spectateurs dans un monde féérique débarrassant l'existence de son inanité et dotant l'homme d'une bonne dose d'optimisme. Agenouillé devant sa bien-aimée, Christian évoque cet état de rêve mystérieux :

« Je deviens complètement idiot! Ce doit être le bonheur! J'ai l'impression qu'il ne peut pas durer, que tout cela n'est qu'un rêve, ou un miracle...J'ai toujours cru que le miracle était toujours la chose la plus naturelle au monde...Et toi? Comme tu es calme, Irène. Irène, tu m'aimes comme je t'aime? »^{xi}

Ayant choisi le monde de rêve pour échapper à la violence et à la cruauté, il consacre son don poétique à l'écriture dramaturgique, il a choisi d'être un poète. Selon lui, le poète est :

«L'homme qui s'arrache la peau devant nous. L'homme qui se met à entrailles. Le sur nu. Le sur vif. Le survivant. [...] l'homme qui se dresse dans l'aurore comme un bûcher! L'homme qui ne se marie qu'avec les massacres! [...] ah! Ne riez pas lorsqu'il remonte à la surface, lorsqu'il revient parmi vous, étrange face, gorgé d'amour, doué d'une puissance angélique. Cet homme est devenu Poète »^{xv}.

Mais le langage onirique est varié ; il exprime l'espérance, le souhait, la douleur, la passion et le chagrin. C'est un langage musical, rythmique, sonore et varié. On y trouve le texte chanté, la musique et le bruitage dont la nature et la fonction sont diversifiées selon l'intrigue.

Ayant tenté de relever la richesse verbale, d'explorer le génie linguistique de l'auteur, nous essaierons donc de montrer comment le jeu de langage mène au jeu fictif, l'humour à

^{xi} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.31.

^{xv} RENE DE OBALDIA, *Les richesses naturelles, récits-éclairs*, Paris, Grasset, 1971, p.140.

l'absurde, de répertorier les multiples procédés oniriques et de trouver la véritable source de cet esprit errant.

II. Intrigue, personnages et procédés d'écriture

Fasciné par le pouvoir langagier, Obaldia passe du côté où les événements ne sont que de la pure fantaisie, où les êtres ne sont que des lettres sur papier, où les impératifs de la logique traditionnelle sont bien loin d'être respectés, les règles de la conduite de la fiction sont bien loin d'être formulées. Son écriture qui embrasse le fantastique pour rejoindre l'onirique « *est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable réalité quotidienne*^{٤٨}. »

La scène est un lieu où sont étalés les maux les plus douloureux pour révéler les désirs étouffés d'une enfance que masque l'adulte. Or, ce ludisme juvénile n'est point gratuit. Il s'efforce de faire surgir la menace dissimulée derrière les apparences trompeuses, dont les comédiens arborent les déguisements pour ne les révéler qu'à la fin de la pièce. La scène devient alors le lieu où le masque est enlevé dans un but de divertissement et d'instruction, mais surtout elle devient un miroir fidèle de la réalité, reflétant de multiples caractères à travers une gamme de personnages.

Chez Obaldia, le rêve s'exprime sous plusieurs formes, dont la principale est le paradoxe. L'incipit de la pièce ne révèle guère l'intention de l'auteur : aucun renseignement sous le titre, comme farce, satire, comédie poétique, onirique, n'indique le genre du texte. L'auteur veut délibérément nous induire en confusion : produire l'impression du grand théâtre, en parodiant les pièces tragiques mais d'une manière loufoque. Sa comédie semble bâtie autour de sujets sérieux. Ses personnages révèlent tour à tour des préoccupations universelles mais qui font écho dans l'actualité

^{٤٨} ROGER CAILLOIS, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

cynique de la patrie : « *Le docteur De Suff : L'intelligentsia actuelle tend à démystifier notre temps*^{ε9}. »

Hassingor déplore l'impossibilité de communiquer par la langue :

« *Le pire des malentendus vient peut-être de ce que nous parlons la même langue.*^{ο'} » ;

le domestique traduit tout le malaise des surréalistes :

« *Se dégager des influences nécessite une longue patience. La vie n'y suffit pas : il y faut la mort. Et encore! Beaucoup trop d'hommes copient la mort des autres.*^{ο'} »

Vu son goût ludique, l'auteur s'ingénie à inventer un comique particulier, un monde régi par la gaieté, tout en cherchant à créer un univers cauchemardesque de catastrophes et de sévices. Bien que le texte abonde d'épisodes sombres, cruels, d'un insolite imbattable, l'auteur préfère toujours garder sa bonhomie. A une question « *Et le cauchemar existe-t-il?*^{ο'γ} » Obaldia préfère n'en point parler mais plutôt évoquer « *le sens tragique de la vie* », reprenant ainsi le titre de l'œuvre philosophique de Miguel de Unamuno^{ο'Ϛ}. » L'art obaldien ne semble pas uniquement soucieux de ludisme imaginaire mais tend plutôt à s'ouvrir sur le monde irrationnel, morbide et pessimiste, quitte à inquiéter, à déstabiliser le lecteur. Christian s'écrie : « *Je me suis couvert de ridicule! Je comprends maintenant : chacun se moque de moi, chacun fait semblant de croire à mon existence... Irène, Irène aussi !... (Criant) je n'existe pas !*^{ο'ε} »

Obaldia a ses moments dramatiques intenses, où les rêves, les émotions et les cauchemars façonnent des créatures bien

^{ε9} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.14.

^{ο'} *Ibid.* p.20.

^{ο'} *Ibid.* p. 88.

^{ο'ς} ELIZABETH ANTEBI, *op.cit.*

^{ο'Ϛ} Miguel de Unamuno, né en 1864, est un poète, romancier, dramaturge, critique littéraire et philosophe espagnol. Auteur de *Le Sentiment tragique de la vie chez les hommes et chez les peuples*.

^{ο'ε} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.88.

vivantes, dont la présence est efficace quelle que soit la valeur de leur rôle. Les cauchemars que vit Christian, troublent son existence et le font paraître comme un être bizarre. Ces troubles qui mènent le personnage au paroxysme de la crise le poussent au délire : « *Christian : Que je disparaisse... que je me tue et que je tue Irène... (Enflant la voix.) Que je me tue et que je tue Irène! [...]* (jetant violemment son livre et s'en allant comme un fou.) *Que je les tue tous! Tous! Tous! [...]* (La scène est brusquement tombée dans l'obscurité.)^{°°} »

Ces moments d'intensité sont caractéristiques du théâtre obaldien et constituent les scènes les plus fortes dans le registre du tragique. Bien qu'apparemment il n'existe pas de lois qui régissent cet univers, il est possible d'y trouver une logique propre à l'auteur. On l'appellerait paradoxalement la « logique de l'absurde », ou la logique onirique. Par la répétition du terme (faim), l'auteur veut produire un effet de malaise, il veut agacer par l'oreille, d'autant plus, qu'il acquiert des acceptions symboliques, comme pour dire dans ce monde la faim nous envahit de toute part : la faim traduit le manque de nourriture mais aussi de confort, de compréhension et surtout de communication.

Si la logique onirique se définit par un dépassement « des données traditionnelles » de la raison, c'est que le raisonnement n'offre, selon l'auteur, ni compréhension ni solutions valables à l'existence. Selon lui, l'état de rêve est plus adéquat à répondre aux exigences d'une vie conçue comme absurde. Pour reconstruire logiquement cet univers, il faudrait briser le cadre réduit des lois généralement admises par le réel, et recréer un système de nouveaux rapports, une nouvelle réalité à base onirique.

Champ du subconscient, le rêve dévalorise l'enchaînement logique des incidents. Par suite, la structure dramatique de *Genousie* subit une certaine dislocation. Elle ne repose guère sur un personnage axial, nécessaire pour la compréhension de

^{°°} *Ibid.* p. 89-90.

l'ensemble des événements, un personnage qui déclenche l'action et oriente son déroulement : Hassingor est le personnage principal mais Christian, le poète, le médecin et le savant apportent, chacun, leur contribution pour former ce puzzle qu'est l'axe principal de la pièce. C'est ainsi qu'ils acquièrent forme et poids au fur et à mesure que la pièce avance.

Le lecteur devrait donc s'attendre à d'autres niveaux de raisonnement, d'autres incidents qui paraissent insolites mais très adéquats à l'univers onirique. Obaldia semble avoir bien compris la vérité irréfutable du monde vécu, assurant la cohésion et la logique interne de sa pièce.

Genousie comporte une galerie de personnages héroïques, pathétiques ou médiocres, qui mettent en valeur tous les autres éléments nécessaires à l'action. Ces types de personnages ressemblent aux héros légendaires, produisant un effet de fantaisie qui se sert de tous les éléments possibles pour transposer le spectateur dans un autre lieu et un autre temps, tout en gardant les pieds sur terre, créant ainsi une cohésion entre le réel et l'imaginaire, le possible et l'impossible. Cette union de pôles négatifs et positifs crée un champ magnétique qui envahit et fascine le spectateur.

L'ensemble des comédiens suivent un mouvement pendulaire allant du médiocre au sublime, comme une balançoire enfantine qui n'arrête de les bercer.

Ils n'ont jamais recours à des rapports de violence physique, même dans les scènes funèbres. Ils n'oublient guère qu'ils se débattent essentiellement dans un univers onirique. Les affrontements restent sur le plan verbal, et les réactions qui accompagnent les crises des personnages demeurent incompréhensibles à leur entourage : suite au meurtre commis par Christian, qui tue Hassingor son rival, on se sent déconcerté par l'attitude du domestique et par la bizarrerie du dialogue :

« *Le domestique, immensément raide : Puis-je débarrasser?*

Christian, égaré : Oui...C'est cela. Débarrassez! Débarrassez!

Très calme le domestique remet sur le plateau les verres, la bouteille, la rose, le revolver, ignorant absolument le cadavre. [...] Il contourne le cadavre, sort avec le plateau, revient aussitôt pour remettre la table à sa place habituelle.

Christian, de plus en plus hors de lui : Débarrassez, vous dis-je! Vous ne voyez donc pas qu'il y a un cadavre ?... (Silence du domestique.) C'est moi qui l'ai tué !

Le domestique : Monsieur tue des cadavres maintenant ?... Quelles mœurs!^{٥٦} »

Etranges, les personnages obaldiens contribuent à transmettre la pensée de leur créateur, tantôt par l'humour, tantôt par le lyrisme, dont il investit toutes les fonctions. Le mot « étrange » est également synonyme d' « inconnu ». Or les personnages de *Genousie* semblent démentir toutes les prévisions et toutes les apparences. Cette caractéristique, n'est-elle pas celle de l'homme moderne, qui, se révélant tel qu'il est, semble encore plus mystérieux que s'il reste confiné dans son cocon?

Ainsi dans *Genousie*, Christian, le poète sensible devient assassin, Irène la jeune épouse innocente trahit malicieusement son mari et l'on 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 domestique : Le service auquel je me livre ici de mon plein chef est un service culturel : je balaie, donc je suis.*^{٥٧} » Portant comme un coup de pioche à la raison cartésienne par l'humour, le système linguistique obaldien sert à

^{٥٦} Ibid. p. 57-58.

^{٥٧} Ibid. p.87.

« *promouvoir l'impossible et la dérision à la dignité du vrai (ou) à rabaisser le vrai au niveau de la fiction*^{o^} ». »

Aucun inconvénient si les personnages perdent ou retrouvent brusquement la mémoire comme lors d'une crise d'amnésie.

Aucune contradiction ne s'oppose à la logique véhiculée dans la pièce : le domestique, critique perspicace, avertit le poète Christian Garcia que ses vers « *ont le défaut de ressembler terriblement à ceux de Christian Garcia*^{o^} » et celui-ci se rendant à l'évidence, en déduit qu'alors, il n'existe pas ! Comme si vraiment il n'était pas lui-même la personne désignée. Par ce tour de force ludique/onirique, Obaldia souligne le trouble identitaire qui saisit les êtres au point de renier leur propre existence.

Les principaux personnages masculins sont des personnages de refus. Refus de l'ordre établi des choses, des conventions communément admises. Obaldia s'intéresse moins à plaire qu'à critiquer. C'est l'homme du refus qui s'oppose à toutes les formes du mal et de la malhonnêteté. François Chalais déclare cette singularité caractérisant Obaldia : « *Il a choisi de n'être que lui-même*^{o^} ». » dit-il.

C'est le refus de l'homme traqué par la bêtise et victime de la souffrance, le créateur humilié ou incompris, hanté par ses propres obsessions et angoisses dans un monde déshumanisé et insensible. C'est la situation de l'être emmuré dans sa solitude douloureuse et sans issue. Or, ce refus n'est qu'une revendication permanente, manifestant un caractère mélodramatique, à la recherche de s'accorder avec le monde. Voici les vers de Christian essayant, face au cadavre, de souligner ce refus :

« *Christian :*

La forêt dévorait mon ombre, [...]

^{o^} DANIEL GROJNOWSKI, "L'univers de Boris Vian" in *Critique*, n°212, janv.1965, p.20.

^{o^} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.47.

^{o^} FRANCOIS CHALAIS, « Spectacle Obaldia pour qui? Pourquoi? » in *France-Soir*, 4/6/1977.

*Et j'avais si misérable [...]
J'avais tué l'enfant de mon amour
Son cadavre encore chaud me remplissait les bras. [...]
Ne bercez pas mon enfant mort,
Mon bel enfant tué pour rire,
Il renâtra dans une aurore
Ou dans le lit de mon délire.^{٦١} »*

Christian est le modèle du poète volage et rêveur en permanence, dont le désir d'aimer ne connaît point de bornes. Il vit une aventure bouleversante proche du fantastique, ponctuée d'épisodes alternativement comiques ou tragiques.

Alors que la femme tient une place prépondérante dans *Genousie*, les personnages masculins reflètent des caractères faibles ou fragiles ; probablement en raison de l'absence d'un modèle d'héroïsme masculin dans la vie réelle^{٦٢} de l'auteur. Ils se laissent dominer par deux figures féminines aux rôles maternels. Mme De Tubéreuse, châtelaine d'un certain âge, issue d'un milieu aisé. Son rôle est irremplaçable, elle sert de catalyseur, celle qui véhicule les incidents, l'action ; et Irène, la jeune Genousienne, femme d'Hassingor et amoureuse de Christian, jeune poète qu'elle rencontre au dîner ; elle s'épanouit dans la vie sociale et quoique frivole, elle tient en mains les rênes de la destinée. Cette image de l'Eve procréatrice, est définie en ces termes: Hassingor prie Christian de ne pas « *trop toucher* » à sa femme, parce qu'elle représente pour lui « *son air et sa nourriture* », parce que sans elle il se sent « *un homme perdu, une enveloppe vide et sans adresse* »^{٦٣}

Hassingor n'est rien sans cette femme, rencontrée à Genousie. Il a besoin d'elle pour s'évader des formes sociales qui l'enserrent,

^{٦١} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.85-86.

^{٦٢} Obaldia fut uniquement élevé par sa mère, ses grands parents maternels, le couple parental s'étant séparé avant sa naissance.

^{٦٣} *Ibid.* p.39.

elle est l'initiatrice au monde de rêve. Son absence aurait certainement affecté l'aspect onirique de la pièce.

C'est grâce à Irène que Christian se réalise par l'imagination poétique pour la créer, l'enfanter : « *Christian : Tu sais, je crois vraiment t'avoir enfantée... Je me sens un peu ton père... Ton père, ton amant, ton enfant aussi. Tu veux bien?*¹⁴ »

Elle essaye à son tour de le subjuguier par un baiser lascif et tente de le retenir auprès d'elle, ce qui le pousse à réaliser de grands exploits. Parlant d'elle, l'auteur dit : « *Inspirée, comme si un autre parlait par sa bouche [...] il suffira de sa présence*¹⁵. » Dotée de cette particularité, Obaldia lui prête souvent une voix médiumnique, soit pour inculquer une moralité, soit pour dévoiler un fait du passé ou bien pour communiquer avec un monde onirique.

Pour combler sa solitude affective, son isolement au sein d'une société qui la rejette, la jeune Irène, recourt à la lecture afin de se protéger contre la déficience linguistique, la séparant du reste des invités. Comme sa langue française ne lui permet pas de partager leur conversation, elle intervient, haussant la voix par moments, en détachant incorrectement les syllabes, provoquant ainsi le rire pour accentuer l'effet ludique. Christian et Hassingor se trouvant embarrassés de leur présence mutuelle, Irène, innocemment plongée dans sa lecture, laisse échapper au hasard des phrases qui semblent avoir un rapport avec la circonstance et ne paraissent pas tout à fait innocentes.

« *Irène – [...] Vous...êtes mon pri-sonnier [...] Roderigue as-tu du, as-tu du...du...cœur*¹⁶ ». Ces bribes de phrases semblent traduire le mutisme des deux rivaux et résumer les accusations échangées dans leur conscience.

D'autre part, le choix des noms dans la pièce semble plus significatif que la gestuelle ou le décor. Il constitue un des soucis d'Obaldia qui, dans son univers onirique, se révèle comme un

¹⁴ *Ibid.* p.27.

¹⁵ *Ibid.* p.66.

¹⁶ *Ibid.* p.30.

créateur de noms et inventeur de néologismes. A ce sujet, Jacques Derrida dit « *Nommer... telle est la violence origininaire du langage qui consiste à insérer dans une indifférence, à classer, à surprendre le geste de l'archi-écriture*^{٦٧}. »

L'auteur de *Genousie* excelle à créer un nom en fonction d'un caractère déterminé. Il va même jusqu'à intituler sa pièce par un nom qu'il a forgé. Pour lui, d'une manière générale, les noms propres sont le premier indice de la présence du personnage. Ce choix informatif, fonctionne comme une étiquette classificatrice qui renseigne sur l'âge, la physionomie, la psyché, la carrière du personnage, etc. Le nom situe le personnage dans son espace, son milieu ou dans une strate sociale bien déterminée. Tâche d'autant plus significative qu'elle s'oppose à ses contemporains qui optaient pour l'anonymat des personnages ou les réduisaient à des professions.

Outre le titre de *Genousie*, Obaldia choisit pour le domestique un nom très évocateur, « Victoire », à qui incombe la tâche de faire (sonner la cloche) pour indiquer que le dîner est prêt, mais qui tarde trop à le faire, tant que dure la présentation, et ne consent à la faire sonner qu'au tout dernier moment quand les rideaux tombent ; on lit :

*« Mme de Tubéreuse :... Je me demande ce que Victoire attend pour sonner la cl... (A cette seconde la cloche retentit. Sentiment de libération, chez les invités.). Ah! enfin! à table! à table!...
Les cloches redoublent d'intensité. »*^{٦٨}

L'association des deux termes faisant allusion à une victoire tant recherchée mais qui n'arrive, malheureusement, qu'une fois la pièce terminée, n'est certes pas absente de l'imaginaire du spectateur. Fonction symbolique qui a sa valeur indéniable aux confins de la seconde Guerre mondiale.

^{٦٧} JACQUES DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1967, p.164.

^{٦٨} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.106-107.

Surprenant le lecteur par l'étendue de son espace onirique, jonglant autant avec les mots qu'avec la présentation d'êtres inhabituels, avec les événements étranges qu'avec les coïncidences bizarres et les récits insolites, Obaldia ne tarde pas à instaurer un écart par rapport à la norme, consacrant ainsi le succès de son projet onirique. Les personnages se servent d'auxiliaires comme le décor où ils se déplacent, l'éclairage et les moyens sonores qui les accompagnent dans leur gestuelle. Il leur incombe de les harmoniser et d'accentuer les traits qui les lient. C'est le corps de l'acteur, mobile, porteur du texte et transmetteur du vouloir dire de l'auteur qui réussit le jeu fictif et parvient à fusionner les divers objets pour en fabriquer une unité homogène.

III. Le fictif et l'insolite, éléments oniriques

Outre l'originalité, la bizarrerie du langage et celle de l'intrigue avec la structuration des personnages et les choix de leurs noms, beaucoup d'autres facteurs contribuent à produire cette impression de ludisme onirique dans la pièce. Le terme « insolite » signifiant pour nous : contraire à l'usage, au bon sens et à l'ordre se manifeste de plusieurs manières. *Genousie*, inclut un nombre de gestes contre nature, étranges ou irrationnels. Comme par exemple Irène, qui reste figée, les mains entre celles de Christian, saisie d'un coup de foudre amoureux, dès que Mme de Tubéreuse les présente l'un à l'autre, malgré la présence de son mari à ses côtés, ce qui oblige ce dernier à s'écrier : « Le mari »

De même, le revolver servi à Christian par le domestique sur un coussinet vert pour conclure le meurtre de son rival, comme s'il s'agissait d'un signe d'hospitalité offert par la châtelaine :

*« Christian : Qu'est-ce-que vous comptez faire ?
A ce moment, entre le domestique. Il porte un coussin vert
sur lequel repose un revolver.*

Le domestique : [...] Madame a prévu toutes les commodités. Voici le revolver de feu M. le Châtelain. [...] (à Christian) Que Monsieur en prenne soin, c'est un cadeau de mariage.^{٦٩} »

Ou le domestique qui s'avère être un grand penseur versé dans les belles lettres :

« *Le domestique : [...] Madame m'a engagé non seulement sur ma mine mais sur ma culture. Le service auquel je me livre ici de mon plein chef est un service culturel : je balaie donc je suis.*^{٧٠} »

Ou encore Christian qui se dédouble et se croit plagier les poèmes d'un poète imaginaire portant le même nom : « *Le domestique : [...] les vers de Monsieur ont le défaut de ressembler terriblement à ceux de Christian Garcia*^{٧١} ».

Comme ses contemporains, l'écriture d'Obaldia s'insère mal dans le cadre traditionnel. Elle est plutôt régie par le principe de la fantaisie. Là, il n'existe plus de témoignage de sens, mais surgit un monde qui ne mène plus à la vérité, au réel mais l'inconsistance fuyante de l'irréel, vers la fable, le merveilleux, l'étrange, le tout amalgamé d'une manière originale qui concrétise le théâtre d'Obaldia. D'ailleurs, Todorov affirme qu' : « *On ne peut exclure du fantastique, le merveilleux et l'étrange, genres avec lesquels il se chevauche*^{٧٢}. » Nous pourrions certifier qu'avec *Genousie*, Obaldia nous lance de pleins pieds dans le fantastique.

L'expression première de l'étrangeté se révèle dans un type de dépaysement, dont l'attraction mènerait à se complaire dans l'exotique. Mais toute évasion doit avoir une fin ; plus le voyage

^{٦٩} *Ibid.* p.53-54.

^{٧٠} *Ibid.* p.87.

^{٧١} *Ibidem.*

^{٧٢} TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.48.

est long et beau, plus brutal sera le retour à la terre. *Genousie* dépasse donc la séduction du ludique, de l'onirique, la tentation de facilité, pour embrasser du même coup le quotidien et le merveilleux, le réel et l'irréel, le particulier et le général. Telle est la mission que s'impose l'auteur : découvrir dans l'insolite, le rêve quelque chose de familier, comme un parfum du passé, et trouver chez l'étranger quelque chose de semblable à soi. Il veut initier son public à interagir avec le fantastique, sans y distinguer aucune différence qualitative.

Partant, l'onirique excède le stade verbal, pour nous faire entrer dans ses récits, aux royaumes du fantastique imaginaire. Obaldia s'ingénie à décrire l'univers où il pourrait rêver le mieux.

Remarquons d'abord, la franchise des personnages, malgré la violence des passions et des angoisses, elle reflète la nostalgie de l'innocence juvénile, la dislocation du jeu jusqu'à la maladresse, doublées d'une insolence et d'une malice de bonne aloi. Arrivée sur scène après une courte absence, Irène découvre le crime de Christian qui vient de se débarrasser de son mari ; en voici son attitude :

«*Irène (souriante et sur un mode ironique.)*

– *Mon assassin joli !... Mon poignard aux yeux bleus! Voilà qu'on profite de mon absence pour tuer ses rivaux !... Mais c'est vilain, très vilain! (lui prenant les mains.) De si belles mains tachées de sang... Attention, c'est contagieux^{vr} »*

Même le dénouement ressemble aux contes de fées destinés aux enfants : le méchant est toujours démasqué alors que le bon rencontre un état de sérénité et de bien-être qui lui procure la paix.

Virtuose du franchissement de toutes sortes de frontières, Obaldia mêle le réel à l'imaginaire, le possible à l'impossible, le concret à l'abstrait. Son univers étrange où le fantastique agit avec un charme insidieux, apparaît surtout dans le domaine

^{vr} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.72.

spatio-temporel, aidé des catalyseurs dramaturgiques ; le tout contribue à créer non seulement une atmosphère euphorique d'irréalité mais surtout des textes de fantaisie, relevant à la fois de l'imaginaire onirique d'Obaldia et du climat imprégné d'humour qu'il répand à travers la pièce.

Suivant le conseil de Funès « *On vient au théâtre entendre le langage redevenir visible. Le cerveau est une scène, le lecteur l'entend ; La parole opère l'espace, le spectateur le voit*^{٧٤} », le domaine spatio-temporel nous éclaire sur le jeu imaginatif véhiculé dans l'ouvrage. Ni le temps ni l'espace de ce texte n'échappe à cet irréel désinvolté dominant l'œuvre. Comme le temps et l'espace en *Genousie* sont détachés des nôtres, dès qu'on y plonge on constate que nous sommes en plein mirage de formes. Le caractère onirique de la mutation, peut aussi être l'objet d'une impression subjective projetée comme réalité. Obaldia agit en dehors des conventions préétablies de la dramaturgie, s'efforçant de porter des solutions qui répondent aux exigences de l'art scénique, afin de transmettre le message voulu. Ainsi, il accorde un soin spécial à l'organisation spatiale de la scène, au mouvement scénique et au jeu des acteurs. Déjà nous nous trouvons emportée dans une atmosphère irréelle de conte ou de fable par le choix de l'espace initial qui n'est que le salon d'un château médiéval. Le salon est très vaste avec différents groupes de sièges et petites tables, ce qui produit déjà l'impression d'éparpillement, de dispersion et d'une éventuelle dislocation au niveau du texte.

L'auteur recourt également à une envolée temporelle dépassant le temps réel pour plonger dans une ambiance onirique et hallucinatoire. Celle-ci propose une réflexion sur un temps cyclique, jouant sur la simultanéité des actions, élargissant le moment de l'action. L'auteur use d'une pause spatio-temporelle volontaire en vue de reconstituer ces facteurs dans l'imaginaire du spectateur : quand, dans la scène II du premier acte, la lumière

^{٧٤} VALERE NOVARINA, *op.cit.*, p. 7-17.

s'éteint, c'est comme si l'auteur ouvrait une parenthèse constituant une pause temporelle. Il effectue un arrêt des incidents liés au bal pour nous transférer dans l'ambiance féérique d'un tête-à-tête galant :

« Mme de Tubéreuse, à Christian parvenu à leur hauteur - Madame Hassingor, monsieur Gracia. La scène est brusquement plongée dans l'obscurité. Au bout de quelques secondes, elle se rallume. Les personnages semblent figés. Christian tient toujours dans sa main celle d'Irène. Tous deux se contemplant avec une incroyable ferveur amoureuse. Ils resteront ainsi, dans cette attitude, jusqu'à la fin de la scène. Gêne considérable dans l'entourage. [...]

Monsieur Hassingor, haussant singulièrement le ton : - Le mari.^{v°} »

De même, ceci arrive vers la fin de la pièce, au début de la scène IX du second acte, comme pour fermer cette parenthèse déjà ouverte, arrêter cette pause onirique et secouer le spectateur pour le réveiller :

« La scène est brusquement plongée dans l'obscurité./ Lorsque la scène se rallume tous les personnages se trouvent exactement à la même place et dans les mêmes costumes qu'à la scène II de l'acte I, où Mme de Tubéreuse présente Christian à Irène. Le fil se renoue comme si rien ne s'était passé.^{v°} »

Les personnages obaldiens sont quasiment des extra-terrestres. Ils bravent l'usure produite par le temps. Ils sont plus solides, plus résistants. Ainsi, Christian le poète tente d'abolir le temps.

^{v°} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.25.

^{v°} *Ibid.* p.90.

Son amour pour Irène est un coup de foudre qui exclut toute notion temporelle :

« *Christian – [...] Nous nous voyons pour la première fois et voici que nous nous restons là, frappés de stupeur émerveillés de nous reconnaître [...]*
Christian – C'est étrange ; j'ai l'impression de vous connaître depuis des siècles.^{vv} »

Dès que l'action est entraînée vers un imaginaire en dehors d'un temps et d'un espace quotidiens, l'insolite réintroduit le rêve et la poésie dans la vie. En marge du réel, la poésie découle aisément, tandis que les contingences spatio-temporelles, perdent toute signification. Obaldia se présente et se décrit comme un être étrange, il possède la qualité de mêler gentillesse et cruauté et réussit à « *prendre contact avec les nécessités et les réalités de la scène*^{va}. » Même si ses deux personnages ne parlent point la même langue, « *l'amour, quand on le rêve, ne s'embarrasse point de tels obstacles.*^{va} »

En outre, l'expression « *Vous devez mourir de faim*^{va} » ou ses variantes, répétées, à chaque scène, par la châtelaine, fonctionne comme une séquence temporelle, comme une sorte de refrain à l'instar de ceux que répète le chœur lors des grandes tragédies classiques. Elle permet le découpage des scènes en tableaux distincts, stimule le déroulement dramatique et relance l'action, comme pour éveiller l'auditoire après chaque pause temporelle, où l'on assiste à un tête-à-tête entre deux personnages, qui se déroule dans une atmosphère de rêve ou de fantaisie. Ce refrain a pour valeur également de ramener le spectateur à la conscience de la réalité après des moments d'absence onirique.

^{vv} *Ibid.* p. 27- 47.

^{va} JACQUES LEMARCHAND, «*Genousie*, de René de Obaldia, au théâtre Récamier (T.N.P.)», in *le Figaro littéraire*, 8 octobre 1960, p.16.

^{va} *Ibidem.*

^{va} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.10.

Outre les indices spatio-temporels, le texte comporte des catalyseurs qui véhiculent l'action et achèvent de plonger le spectateur dans l'ambiance onirique visée.

Ce sont les objets, qui acquièrent sur la scène un sens plus profond qu'un élément superflu de décor, mais fonctionnent comme adjuvants à fonction déterminée, selon les nécessités de la représentation. Les personnages y font, le plus souvent, appel en vue de surmonter une quelconque crise. Par exemple, Hassingor, mari trompé, offre - suivant les conseils de Molière^{^1} - une cigarette à Christian, l'amant de sa femme, pour rompre la gêne au cours de leur tête-à-tête rude. L'aide d'un adjuvant semble nécessaire pour recréer une atmosphère moins suffocante (ou renouer une communication moins froide). En offrant une cigarette à son rival, il espère stimuler sa sympathie : « *En augmentant le volume du personnage, la cigarette et la pipe lui assure un recours, une forme supplémentaire, jouant le rôle de béquilles psychiques ou morales*^{^2}. » Christian, ayant décliné l'offre d'Hassingor, la situation demeure assez tendue et ils auront besoin de recourir à un autre adjuvant pour surmonter ce moment d'embarras. C'est alors que le domestique apparaît portant un plateau sur lequel repose deux verres et un litre de vin :

« Le domestique : Voici pour ces Messieurs un litre de gros rouge. Madame affirme que c'est très bon pour la maladie de ces Messieurs. Que si ces Messieurs épuisent le litre,

^{^1} Molière, dans *Don Juan*, avait déjà analysé ce rôle du tabac qui permet à « l'honnête homme » de prendre contact avec son interlocuteur sans la moindre complication et de s'ouvrir à lui directement :

« Quoi que puisse être Aristote et toute la philosophie, il n'est rien d'égal au tabac: c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre. Non seulement il réjouit et purge les cerveaux humains, mais encore il instruit les âmes à la vertu, et l'on apprend avec lui à devenir honnête homme. Ne voyez-vous pas bien, dès qu'on en prend, de quelle manière obligeante on en use avec tout le monde, et comme on est ravi d'en donner à droite et à gauche, partout où l'on se trouve. » (Molière, *Don Juan*, BNF collection EBooks, Paris, 1665. acte I, sc I, p.12.

^{^2} HELENE CATISIAPIS, « L'Objet au théâtre », in *Communication et Langage*, n°43, p.70.

qu'ils n'hésitent pas à élever la voix; je leur apporterai un autre objet d'épuisement.^{٨٣} »

Non seulement le tabac mais la boisson aussi sont exploités pour faire régner un état de lassitude ou d'étourdissement. C'est un objet « d'épuisement » susceptible de calmer les souffrances morales par la distraction. Elle joue ainsi un rôle thérapeutique. Après avoir bu son verre de vin, Hassingor apprécie la délicatesse de la maîtresse de la maison et n'hésite pas à exprimer sa reconnaissance : « *Voilà qui réconforte! Le vin met, entre les hommes et le monde, une merveilleuse marge de sécurité.* »^{٨٤} Le vin, arrivé au bon moment, permet aux deux soupirants de se laisser aller à une douce ivresse pour surmonter leur embarras et regagner l'assurance qui leur permet de courtiser Irène. L'action ludique est donc favorisée par la boisson, Hassingor, l'air enjoué et Christian, somnolant, regagnent ainsi leur conversation d'une manière plus détendue.

Lorsque madame de Tubéreuse et le docteur de Suff viennent retrouver Christian après son cauchemar, pour le remettre en forme, celle-ci lui propose un verre d'alcool :

« *Christian : J'ai dû avoir un étourdissement.*

Madame de Tubéreuse : voulez-vous un petit verre d'alcool?

Cela vous donnera un coup de fouet! »^{٨٥}

Parmi les adjuvants, le revolver joue un rôle central. Son apparition divise la pièce en deux actes : avant et après le meurtre. Arrivé sur scène à un moment de pause théâtrale, où les deux personnages sont perplexes, ce catalyseur a relancé l'action. Le domestique apporte à Christian et à Hassingor, qui tremblaient et ne savaient que faire, un revolver reposé sur un coussin vert.

« *Le domestique : [...] Voici le revolver de feu M. le Châtelain. [...]*

^{٨٣} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.44.

^{٨٤} *Ibid.* p.46.

^{٨٥} *Ibid.* p. 56.

Hassingor (sur un ton désinvolte, qui masque mal son inquiétude) : Ce revolver vous va très bien !

Christian : n'est-ce pas ?

Hassingor : Si vous le mettez dans votre poche, il vous irait encore mieux.¹⁷ »

Mais Christian ne rengaine pas son arme. Il en use par contre pour se débarrasser de son rival, puis jette le revolver sur la table à côté de la rose. Ce contraste entre le revolver et la fleur prouve sur un ton humoristique le non-sens, voire l'absurde de la condition humaine où la vie, l'innocence et la beauté côtoient la pire abjection et l'objet de la mort. Cauchemar atroce, mais aussi ludisme d'objets anodins, qui soulignent l'insondable bêtise de l'homme.

Le rôle des objets adjuvants n'est ni marginal ni secondaire. La prolifération et l'insolite des objets ne sont que le reflet du désordre et de l'angoisse d'un monde de plus en plus dominé par la violence, où l'être se trouve écrasé, comme Christian qui devient meurtrier contre son gré ; il est coincé parmi ces objets sur scène comme il l'est dans la vie. « *Débarrasse* », crie-t-il au domestique d'une manière frénétique comme s'il voulait se débarrasser de tout ce qui l'entourait et de lui-même enfin. Par ces objets, Obaldia cherche à étonner ses spectateurs et à éveiller en eux un nouveau regard sur la réalité.

La musique aussi est comptée parmi les facteurs adjuvants et propices à l'univers onirique. Elle arrive de loin mais c'est elle qui rythme la succession des incidents au cours de la représentation, et renforce l'atmosphère de rêverie requise. Alors que les gestes corporels captent l'œil, la musique détend et soulage le spectateur. Les intervalles musicaux sont nécessaires pour rajouter une pause au texte, quand l'écrivain sent le besoin de mettre fin à une situation critique, de mettre l'accent sur le

¹⁷ *Ibid.* p.53-54.

pathétique ou de souligner l'importance d'un moment privilégié, comme les sons des cloches :

« *Les bruits ont sur la musique l'avantage de signifier, leurs fonctions sont [...] à la fois plus précises et plus variées. Il leur arrive souvent, comme à la musique, de créer une atmosphère, d'indiquer une tonalité, de pallier même l'absence de décor visuel^{^v}. »*

Moyen d'expression des plus spontanés, le bruitage joue un rôle essentiel dans *Genousie* et constitue un élément principal dans l'expression de l'univers du rêve. Ces bruits proviennent de différentes sources y compris la voix humaine :

« *Ils s'en vont dans un bruit confus de paroles.^{^^} »*

Leur fonction varie suivant leur nature et le moment où ils interviennent dans la pièce. Parfois, ils ont la vertu de structurer l'espace, d'agrandir le lieu scénique, d'annoncer le temps, de présenter un nouveau personnage, de présager une catastrophe, ou encore -quand il s'agit d'une voix humaine- de créer un sentiment de détresse ou de joie.

« *Après un moment de silence, voix diverses, provenant comme d'un haut-parleur. Ce sont les voix des personnages de la pièce.^{^q} »*

Pierre Orma, l'un des metteurs en scène des pièces obaldiennes, insiste sur l'importance du son, en écartant les sons enregistrés et en exigeant que les comédiens fassent eux-mêmes tout le bruit nécessaire de la foule dans la pièce^{^r}.

Or, les cris acquièrent dans l'univers obaldien une valeur non seulement cauchemardesque mais qui la dépasse vers le symbolique ; on découvre que le cri de Christian contenait en lui la détresse de l'Homme qui se trouve porté contre son gré à suivre un cheminement jamais choisi. Les cris envahissent

^{^v} PIERRE LARTHOMAS, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972, p.112.

^{^^} RENE DE OBALDIA, *Genousie*, p.106.

^{^q} *Ibid.* p77.

^{^r} cf. Pierre Orma, *Les Archives du spectacle.net*

l'espace, chargés de refus, de douleur, de rêves manqués, d'espoir ou de révolte. Or les cris se manifestent de plusieurs manières dont la lecture à haute voix, comme « Le mari! » proféré par Hassingor, lésé dans son honneur, qui peut être une des formes des cris à travers les paroles des autres :

« Cet envoi de la parole est un jeté du corps dans l'étendu, une adresse vide, sans destinataire précisément repérable. [...] Comme l'oiseau qui attrape le vent, il joue avec les courants de la langue, il se laisse véhiculer. Parfois il ne reconnaît plus le sens des paroles qu'il profère, il se laisse guider par le rythme de la phrase, [...] il dérive. Il semble rejoindre des zones inédites de lui-même⁹¹. »

Obaldia introduit un bruit qui gêne, mais qui emplit une partie essentielle de la vie. Celui-là n'est perceptible qu'à sa disparition.

« Nous vivons une menace constante. La vie de million d'hommes est suspendue à un fil. L'homme, insiste-t-il, assiste à sa propre déshumanisation et devient un dément souriant. Il rêve. Le comique n'est plus alors qu'un moyen qu'(on)emploie pour éveiller ses contemporains, pour leur faire prendre conscience⁹² »

Obaldia, qui regarde d'un œil critique le monde plein de litiges, conflits et souffrances, déclare que la vie est trop monstrueuse pour être prise au sérieux. Les actes dits réels ou raisonnables ne peuvent guère conduire à la vérité puisqu'ils sont gérés par la bêtise humaine, où se combinent férocité et tyrannie des vivants. Obaldia essaye de trouver un moyen artistique pour défendre

⁹¹ PIERRE-ANTOINE VILLEMAINE, « Sur la lecture à haute voix », in *Littérature*, n°138, « Théâtre : Le retour du texte? » Larousse, juin 2005, pp. 122-123.

⁹² PIERRE JULIEN, « Obaldia se sert du comique comme d'une arme antiatomique » in *l'Aurore*, 16/10/1967.

l'homme, sauver le monde des imminentes menaces dont il est victime, soit par les cris, la musique, les bruits, les rires, les sonorités de toutes sortes, comme par tous les moyens stylistiques et littéraires. Pour Obaldia, l'être doit affronter les problèmes sociaux et quotidiens avec jubilation, afin de jouir d'une double paix soit avec soi-même soit avec les autres.

Genousie est une comédie onirique sur l'exorcisme du « mystère du mal » par le pouvoir de l'esprit à métamorphoser le cynisme du vécu en rêve, à tourner en dérision l'abominable et le conventionnel. Cette pièce nous montre le pouvoir universel de l'amour et l'expérience de vivre dans une atmosphère agréablement onirique, exposant les êtres avec leurs travers, leurs agaceries, leur infantilisme, leur besoin de plaire à tout prix, mais aussi leurs côtés émouvants, voire attendrissants, avec une teinte féérique et euphorique. A travers le rêve, la pièce d'Obaldia préconise l'insoumission, revendique la liberté, seul garant d'une vie épanouie et digne d'être vécue.

Contrairement à un texte unidimensionnel et plat, dépourvu de rêve, Obaldia nous présente un texte « pluridimensionnel », foisonnant de multiples investissements, permettant au lecteur l'accès à d'autres perspectives jusque là insoupçonnées, bénéficiant d'une charge significative toute nouvelle. Si Obaldia s'est bel et bien régalé en nous présentant ce jeu dramaturgique, il n'en demeure pas moins que le lecteur qui adhère aux mécanismes de cet univers onirique, bénéficie d'un plaisir inouï. C'est bien là que réside la véritable originalité de l'œuvre obaldienne, qui continue à séduire jusqu'à nos jours bon nombre de lecteurs et de chercheurs.

Mêlant, avec maîtrise, tendresse et violence, horreur et comique, naturel et délire, le tout géré par un goût sublime du jeu, *Genousie* d'Obaldia ne vieillira jamais. Elle gardera toujours la grâce de l'espace onirique, ce que certains critiques ont appelé : « Le mystère de la non-clôture ». Il est désormais clair que dans une telle œuvre « le comportement artistique » et le comportement onirique coexistent jusqu'à se

superposer. Désormais la voie est ouverte à une littérature qui réaffirme les droits de l'individu à l'exception, à la singularité, c'est-à-dire à une certaine liberté.

Liste bibliographique des auteurs et des ouvrages cités:

Etant académicien, René de Obaldia est sujet d'une multitude d'articles couvrant l'ensemble de son œuvre. Nous avons estimé qu'il suffirait dans cette orientation bibliographique de nous astreindre aux études et articles qui sont strictement cités dans cet article. (qui ont servi à l'élaboration du présent travail).

I. Ouvrages cités d'Obaldia :

- *Les Richesses naturelles, récits-éclairés*, Paris, Grasset, 1971

- *Sur les Ventres des Veuves, poèmes*, Paris, Grasset, 1996

- **Genousie (comédie onirique»)*, (1960), Grasset, 2005 (Corpus)*

II. Monographies :

ALEXIS DE TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, (1835), Paris : Gallimard, 1951

CHARLES MAURON, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962

EUGENE IONESCO, *Notes et Contre-Notes*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1966

JACQUES DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1967

JOHAN HUIZINGA, *Homo Ludens –Essai sur la fonction sociale du jeu*, (1938) (Traduit par C. Sérésian), Paris, Gallimard, « Les Essais », 1976

MICHEL PICARD, *La Lecture comme Jeu*, Paris, éd. de Minuit, 1986

MOLIERE, *Don Juan*, (1665), Paris, BNF, collection EBooks, 1998

PHILIPPE GUTTON, *Essai psychanalytique*, Paris, Larousse Université, 1973

PIERRE LARTHOMAS, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972

ROGER CAILLOIS, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965

SYGMUND FREUD, *L'interprétation des rêves*, (1900), Paris, PUF, 1980

_____, *Essai de Psychanalyse appliquée : «l'inquiétante étrangeté», «Création littéraire et rêve éveillé» et autres essais*, (1906), Paris, Gallimard, 1985

SYLVIANE BONNEROT, *Visages du théâtre contemporain*, Paris, Masson et Cie, 1971, 239 pages

TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970

YOURI LOTMAN, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973

III. Ouvrages collectifs :

EMILE BENVENISTE, « Le Jeu comme structure », in *Cahiers de philosophie 2*, Editions de la revue Fontaine, « Deucalion », 1947, p.161-167

CLAUDE BONNEFOY, « René de Obaldia », in *Littérature de notre temps, Tome III*, Paris, Casterman, 1977

IV. Articles :

MICHEL VAÏS, « Les racines de souyoukoug », in *Jeu . Revue de théâtre*, n° 95, (2) 2000, p.86-94

MICHEL VAÏS, «Western de poche, théâtre de boulevard de la scène parisienne au petit écran», in *L'Humanité*, 1/11/1968

DANIEL GROJNOWSKI, « L'univers de Boris Vian » in *Critique*, n°212, janv.1965

FRANCOIS CHALAI, « Spectacle Obaldia pour qui? Pourquoi? » in *France-Soir*, 4/6/1977

JACQUES LEMARCHAND, «*Genousie*, de René de Obaldia, au théâtre Récamier (T.N.P.)», in *le Figaro littéraire*, 8octobre 1960

HELENE CATISIAPIS, « L'Objet au théâtre», in *Communication et Langage*, n°43.

LAURENCE LIBAN, «Interview avec M. René de Obaldia», in *L'Express*, 22/09/2011

ADRIEN JANS, « un quart d'heure avec René de Obaldia », entretien, in *Le Soir*, 1/11/1963

L.H., « Humour grinçant au château de Solre- Au bal d'Obaldia avec le Théâtre des Rues » in *Le Soir*, 25/7/1972

ANNE MANSON & MICHEL DUNOIS, « Rencontre avec René de Obaldia », in *L'Aurore*, 8/1/1972

PIERRE JULIEN, «Obaldia se sert du comique comme d'une arme antiatomique » in *L'Aurore*, 16/10/1967

DELPHINE PERAS, «Mieux vaudrait vivre dans l'espérance», Propos recueillis de René de Obaldia, in *L'Express*, 2/10/2011

VALERE NOVARINA, «Lire à trois cents yeux. Réponses à treize questions de Jean-Marie Thomasseau», in *Littérature*, n°138, « Théâtre : Le retour du texte? » Larousse, juin 2005

PIERRE-ANTOINE VILLEMAINE,
«Sur la lecture à haute voix», in *Littérature*, n°138, « Théâtre : Le retour du texte? » Larousse, juin 2005

V. Interview :

ELIZABETH ANTEBI, «Entretien avec René de Obaldia : Le mot que je préfère? Onirique! », in *Canal Académie*, 2 octobre 2011.

VI. Thèses :

MAXIME STINTZY, *Le théâtre d'éveil : motivations et formes d'expression chez René de Obaldia*, thèse de doctorat en Littérature française, Université de Strasbourg 2, soutenue en 1991, (Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg), implique un entretien exclusif avec René de Obaldia

GABRIJELA VIDAN, *Entre la science et le jeu: Essai sur l'invention littéraire de Diderot*, thèse de doctorat en Littérature française, Université de Sorbonne IV, soutenue en 1974

VII. Webographie :

PIERRE ORMA, *Les archives du spectacle.net*
http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=32157
Consulté 14/8/2017