

## Article

---

« Obaldia sous le signe de Gombrowicz, ou pour une dramaturgie de la forme et de l'immaturation »

G.-D. Farcy

*Études françaises*, vol. 9, n° 2, 1973, p. 146-161.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036546ar>

DOI: 10.7202/036546ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-d'utilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

## OBALDIA SOUS LE SIGNE DE GOMBROWICZ, OU POUR UNE DRAMATURGIE DE LA FORME ET DE L'IMMATURITÉ

Avare de confidences quant à ceux qui ont pu nourrir sa pensée ou sa sensibilité — ni les conférences prononcées surtout à l'étranger, ni d'une façon plus générale les interviews parues jusqu'à ce jour n'éclairent notre lanterne — Obaldia a cependant avoué dans l'intimité certaines de ses préférences. Parmi celles-ci il n'étonnera personne de retrouver Audiberti et Giraudoux, ni à la réflexion Vitrac ; par contre l'évocation de Gombrowicz peut à première vue surprendre. Pourtant il s'agit là d'un nom cher à Obaldia. Une phrase de ce dernier, à propos du *Satyre de la Villette*, donne même à penser que l'affinité entre l'un et l'autre est profonde et que le rapprochement de leurs œuvres est loin d'être arbitraire. Ainsi l'intention de traiter du « merveilleux de l'enfance en opposition avec l'infantilisme des adultes <sup>1</sup> » peut fort bien s'interpréter en fonction de la dialectique fameuse forme-immaturité. On considérera donc cette dernière comme le fondement de la dramaturgie d'Obaldia à quoi les lignes qui suivent se veulent une introduction. Que ce soit dans *le Cosmonaute agricole*, *le Satyre de la Villette* ou dans *Du vent dans les*

1. « Un satire à l'atelier », propos recueillis par Claude Cézan, *les Nouvelles littéraires*, 14 mars 1963.

*branches de sassafras*<sup>2</sup>, sont visés certains mythes sociaux ou scientifiques, certaines institutions devenues rites insensés, c'est-à-dire formes vides, la culture enfin avec tout ce qu'elle implique d'artificiel, d'exsangue et de figé. Sur ce dernier point en particulier on sait le rôle assigné à *Ferdydurke*. Pour les besoins de l'analyse on doit immédiatement attirer l'attention sur certaines distinctions indispensables et sur certaines incertitudes du vocabulaire de Gombrowicz. En effet pour ce dernier la forme peut être à la fois une éthique et une esthétique, alors que dans le théâtre d'Obaldia l'une et l'autre respectivement exigent une attention particulière, soit qu'elles se contredisent, se complètent ou tendent à se confondre. Et surtout la forme et l'immaturation peuvent tirer profit d'une dramaturgie à la mesure de leurs rapports subtils ou complexes ; c'est ainsi qu'Obaldia saura mettre au point une action dont les différents niveaux correspondent aux postulations contraires de la dialectique utilisée.

*Du vent dans les branches de sassafras* se présente d'abord comme une démystification singulière du western, forme exemplaire de la culture américaine. Vitrac à propos du théâtre de boulevard, Brecht en ce qui concerne l'opéra avaient procédé d'une façon comparable, Gombrowicz aussi qui dans *Ferdydurke* avait voulu parodier le conte philosophique dans le style voltairien. À cette seule différence près que chez Obaldia l'esthétique utilisée n'est guère identique à l'esthétique moquée et que la forme est déformée moins pour être critiquée directement que pour être renouvelée en tant que non-forme, ce qui d'ailleurs peut être une façon subtile de la dénigrer. Dès l'abord on observera combien Obaldia a multiplié les allusions et les références autant au cinéma américain qu'au théâtre dans ce qu'il a de plus conventionnel. Ainsi c'est en alexandrins que Myriam fait le récit de la bataille de Pancho-City, c'est sur des attitudes stylisées qui figurent l'horreur comme au mélodrame que se clôt la scène v de l'acte II. Ces formes

2. Nos références renverront dorénavant à l'édition du théâtre de René de Obaldia parue chez Grasset en 1966.

ont donc subi certaines déviations ou déformations, ont été l'occasion de déplacements de sens ou d'usages insolites. Sur ce point entre autres Obaldia est proche de Gombrowicz qui déclarait dans *les Cahiers de l'Herne* : « La forme ne doit pas être adéquate au contenu, mais au contraire impropre ; car c'est justement ainsi que se montrent toutes les autres incongruités et qu'on obtient cette distance nécessaire envers la forme, envers toute tradition et culture <sup>3</sup>. » Quant aux éléments du western ils sont nombreux ceux qu'utilise Obaldia à des fins apparemment plus ludiques que satiriques. Ainsi certains thèmes et plusieurs situations typiques sont un pastiche qui sans méchanceté évoque l'univers de John Ford : l'esprit d'entreprise, la communauté solidement unie, le respect de la loi, de la justice et de la Bible. Comme il se doit, à ce *background* conforme aux lois du genre et fidèle à l'idéalisme de l'Amérique rooseveltienne correspondent des personnages gentiment conventionnels : la belle de nuit généreuse et intrépide, le médecin ivrogne, le patriarche impitoyable, les Indiens bons ou méchants selon leur attitude à l'égard des Blancs. Une telle distribution n'est pas sans faire penser à ce que l'on a appelé la *stock company* de John Ford et plus précisément à la distribution de *la Poursuite fantastique* (*Stage Coach*) où apparaissent, outre les Indiens, John Wayne dont l'avatar obaldien est Carlos <sup>4</sup>, un docteur ivrogne (Thomas Mitchell) et une péripatéticienne au grand cœur (Claire Trevor). Seule différence, mais à la réflexion et au cas où Obaldia aurait pensé au film, s'agit-il bien d'une différence irréductible ou n'est-ce pas plutôt une modification malicieuse qui impliquerait en quelque sorte une solution de continuité ?, l'unité de lieu du théâtre a remplacé les grands espaces du western. Or, si l'on observe attentivement les deux termes du processus de transformation, c'est-à-dire le transformé

3. « La jeunesse est inférieure », *les Cahiers de l'Herne*, n° 14, p. 283.

4. En fait celui-ci est sosie de Gary Cooper mais Paméla évoque à son sujet John Wayne (*op. cit.*, p. 135).

et le transformant, il apparaît que la solution d'Obaldia, moins farfelue que logique, est fort bien adaptée à des intentions sur lesquelles on reviendra. Bien qu'elle soit un moyen de transport pressé d'arriver à bon port, la diligence de Ford représente une unité constante dans la mesure où il est déconseillé à ses occupants de la quitter. Lieu quasiment unique, c'est aussi un lieu virtuellement fixe si l'on tient compte que sa mobilité est fonction de celle de l'espace extérieur. L'on connaît ce vieux procédé cinématographique grâce auquel est donnée l'illusion de la vitesse. Pour ce faire on filme dans une immobilité quasi complète l'élément qui est censé être mobile. Le truquage consiste à filmer simultanément en arrière-plan un espace animé projeté lui-même sur une toile de fond. Le résultat à la projection est que ce qui était immobile apparaît mobile et réciproquement : l'espace, conformément à ce qu'il est, cesse d'être perçu en mouvement et par la même occasion fait don de sa propre mobilité à l'élément auparavant fixe. Toutes proportions gardées, c'est un phénomène semblable que l'on peut observer à propos de la scène d'Obaldia, celle-ci bénéficiant aussi du dynamisme extérieur non point tant de l'espace que des péripéties qui s'y déroulent. Sa fixité réelle n'est donc qu'un moyen de souligner sa mobilité dramatique ; c'était l'inverse qui valait pour la diligence : sa mobilité, plutôt réelle en dépit de ce qu'on a dit plus haut, soulignait sa fixité dramatique. Ainsi le western de chambre<sup>5</sup> n'est qu'un paradoxe apparent qui veut faire coïncider des formes apparemment incompatibles. Il reste justement à se demander ce que vient faire ici la tragédie présente à la fois par l'unité de lieu, par l'alexandrin et par le récit de bataille. En fait le besoin de multiplier les interférences entre deux genres aussi éloignés que possible l'un de l'autre relève de la dénonciation de la forme. Et sous couvert de facéties l'intention d'Obaldia est ambitieuse puisqu'il s'agit d'irriter ou de moquer les partisans de la séparation des genres et de tour-

5. Pour reprendre une expression citée dans *Génousie*, p. 86.

ner en dérision ce que l'on pourrait appeler le conservatisme et le protectionnisme culturels. Aux yeux des puristes en effet l'ingérence d'un genre dans un autre, surtout lorsque la tragédie est concernée, est inadmissible. Et que nous propose-t-on ici sinon d'assister à la pollution de la tragédie, réputée pour sa pureté, honneur de la culture française, par un genre sans lettres de noblesse, à la fois barbare et infantile ? Le récit de Myriam est d'ailleurs révélateur puisque c'est une courtisane qui use généreusement de l'alexandrin et du récit classique : l'iconoclasme est flagrant. Au-delà de ces pensées ironiques, on retiendra surtout le désir d'Obaldia de rajeunir les formes tragiques en les assouplissant, de réhabiliter le plaisir sain que procure le western et de mêler les ingrédients des uns et des autres pour aboutir à ce qui est plus un *melting-pot* qu'un collage. Enfin on n'aura garde d'oublier cette volonté constante de transformer les personnages archétypes en stéréotypes. En agissant ainsi Obaldia les traite non pas tellement comme des caricatures que comme des figures à l'usage d'un ballet burlesque. De là à considérer le western comme un jeu de formes il n'y a pas loin. Vidées de leur contenu sociologique et de leur efficacité traditionnels, celles-ci retrouvent alors vitalité et fraîcheur dans leur imperfection même, grâce à quoi aussi elles échappent à ce qui les définit, c'est-à-dire à ce qui les limite et les fige. Le caractère grossier de certains procédés, le comique au second degré, le style ubuesque de plusieurs péripéties comme l'attaque des Indiens, apparaissent alors comme les indices d'un art qui refuse la maturité, l'achevé et le sérieux et qui se voudrait en perpétuelle invention de lui-même.

Alors que dans cette dernière pièce il s'agissait d'opérer un rajeunissement des formes esthétiques, dans *le Cosmonaute agricole* Obaldia considère aussi l'immaturité comme une revendication d'ordre éthique. Toutefois il n'hésite pas à utiliser entre autres une forme culturelle typique : le retour du fils prodigue et des procédés aussi conventionnels que le récit épique. En gros l'objectif est

clair qui consiste à dénoncer le mythe de la connaissance scientifique. Zéphyrin pourtant attaché par atavisme aux valeurs de la terre possède en effet un langage aliéné, composé d'expressions abstraites ou de références plus ou moins pédantes qui ne coïncident pas avec sa nature profonde, qui lui donnent une contenance avantageuse mais inauthentique et qui faussent son rapport au monde. Ainsi il n'est guère dans l'ordre naturel des choses qu'un paysan perçoive le coucher de soleil à travers une forme culturelle telle que *l'Angelus* de Millet. L'allusion aux principes de base de la linguistique de Saussure, aux constatations amères de Galilée, les multiples formules homériques : « Noble étranger, contempteur de l'abîme, fossoyeur de l'azur » sont parmi d'autres des signes de cette aliénation dont il se guérit quelques instants en évoquant justement son enfance. C'est alors que le langage impersonnel, didactique et emphatique cède la place à des images à la fois naturelles et juvéniles parfaitement adaptées à leur objet. Ce contact éphémère avec le végétal et l'animal, cette redécouverte extatique de l'humus, cette recreation d'un monde délivré de la pesanteur où les associations les plus insolites mais non les moins belles sont permises : « L'embrassement des troncs, l'étreinte du lapin, et ma lèvre fendue aux fureurs de l'écorce [...] la truite du ruisseau qui me lèche l'orteil, et le serpent velu qui tête le soleil<sup>6</sup> ! », révèlent d'ailleurs une idée chère à Obaldia. Ce n'est qu'en neutralisant la culture, fautive d'avoir rompu le lien séminal entre l'homme et la nature, que celui-ci pourra retrouver son équilibre, son authenticité et ses racines. À la connaissance abstraite doivent donc se substituer la connaissance concrète, pour reprendre une expression de Jean Onimus<sup>7</sup>, et surtout une perception des choses spontanée, libérée, imprévisible même qui est celle de l'enfant et qu'il importe au poète de réhabiliter. C'est dans ce sens que l'immaturité prend toute son importance. Mais ce retour aux sources, à la fois épuration

6. *Op. cit.*, p. 182.

7. Dans *la Connaissance poétique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.

et renaissance, sera expérimenté essentiellement sur Simplicius. Malgré certaines velléités de la part de Zéphyrin celui-ci ainsi qu'Eulalie n'ont pour mission que de supporter le mal afin de le mettre à nu, en d'autres termes ils sont agents et propagateurs de la forme. Techniquement la solution est simple et logique : la première scène met l'accent sur l'aliénation, caractéristique principale des deux personnages, la seconde met en scène Simplicius, part de l'aliénation puis propose le remède nécessaire. Cette dernière remarque laisse à penser que la seconde scène possède une organisation plus dynamique et plus complexe que la première. Effectivement elle utilise plusieurs situations conflictuelles, mais surtout elle présente une structuration verticale de l'action et de la dialectique forme-immaturité qu'Obaldia retiendra par la suite pour la perfectionner. Ainsi aux adultes asservis à la forme et qui végètent à un niveau inférieur s'oppose l'enfant, porteparole et héros, au sens étymologique du terme, de l'immaturité : le conflit est clair et sa formulation transparente, ce qui sied bien à l'esprit de la fable<sup>8</sup>. Le même agencement sera repris dans *le Satyre de la Villette*. En règle générale c'est le langage qui est le « révélateur » et le lieu d'affrontement privilégiés de la forme et de l'immaturité. Et plus précisément en ce qui concerne Eulalie et Zéphyrin, Obaldia a eu recours à ces procédés chers au surréalisme, à savoir la rupture et l'absence de transition. En la circonstance la juxtaposition brute d'éléments dissemblables tels que des commentaires scientifiques et des impressions personnelles, des citations et des observations prosaïques, manifeste l'écartèlement des personnages. Ainsi la rupture a une fonction critique mais elle a aussi une valeur plus proprement théâtrale et surtout ludique puisqu'elle est créatrice d'un rythme excessivement mobile et imprévisible. Obaldia a utilisé de façon constante ce procédé qui donne à sa pièce une allure bâclée, désinvolte, déconcertante dans ses brusques sautes d'humeur et ses

8. Cf. *op. cit.*, p. 215.

jaillissements inattendus. L'immaturité est encore là présente qui est à la fois refus des progressions régulières et cohérentes, dérision de la perfection et signe d'un plaisir salutaire. Toujours à l'aide du langage mais en poussant beaucoup plus loin l'analyse, Obaldia a créé un personnage exemplaire, c'est-à-dire Simplicius. Pour celui-ci il s'agit sciemment de retrouver le sein maternel, c'est-à-dire la terre, les joies, les usages et les réflexes de la nature. Cependant cette ambition est d'autant plus difficile à satisfaire que le personnage est totalement aliéné, victime parfaite de la science et de l'ordinateur qui rend aphasique. Le seul traitement possible vise à lui réapprendre la parole puis se poursuit par une double opération. Il lui faut en effet réapprendre non pas n'importe quel langage mais les mots les plus simples et les plus naturels. Pour y parvenir le Cosmonaute commence par restituer tout un lexique spécialisé auquel il était soumis, ceci lors d'une scène éloquente qui représente le rejet de la culture. Pour atteindre l'effet désiré Obaldia a utilisé sans s'embarrasser de nuances les éléments indispensables à cette dramaturgie de l'expectoration. Une cuvette, un rythme fondé sur le spasme, un débit verbal et des réactions en chaîne qui font penser à une cure psychanalytique s'associent en effet pour signifier l'expulsion en vrac d'une matière mal assimilée et insupportable. Or, ce défolement est suivi d'un phénomène moins attendu et particulièrement original. En racontant ses prouesses Simplicius se guérit de son complexe scientifique puis il révèle une façon de voir le cosmos qui n'a plus rien de conventionnel. Faisant fi de la mythologie contemporaine de l'espace, négligeant les schémas préétablis et obligés de la perception, il réussit à voir et à recréer un monde neuf. Au lieu d'être scientifiques sa découverte et la relation qu'il en fait semblent plutôt procéder d'une pensée archaïque, poétique et juvénile. Démystifié, l'espace ne disparaît pas pour autant mais il devient plus cocasse, plus riche de tout ce qu'il permet d'imaginer ; observé par un petit Prince qui aurait lu Robert Desnos et Benjamin Perret, il donne l'impres-

sion d'échapper à toutes sortes d'impostures et de récupérations. C'est à ce titre surtout que l'immaturité constitue une thérapeutique peu banale qui n'est pas dénuée d'arrière-pensées. Cependant tout ce qui conduit au dénouement n'est peut-être pas aussi simple qu'on pourrait le croire. En effet si l'euphorie des uns et des autres est évidente, peut-on en conclure pour autant que la forme a totalement et définitivement disparu ? Rien n'est moins certain et pour s'en rendre compte on doit distinguer, ce que ne permet guère la terminologie de Gombrowicz, entre les deux aspects de la forme, c'est-à-dire l'éthique qui dans le cas présent propose le bonheur que l'on sait, et l'esthétique. Or, du seul point de vue de cette dernière il apparaît que la forme renaît rapidement de ses cendres. Alors que la première tirade de Simplicius utilisait une prose et une syntaxe libérées de toute contrainte, à la mesure des intentions du personnage, la seconde emploie l'alexandrin et la rime à l'instigation d'ailleurs de Zéphyrin<sup>9</sup>. Le cosmos vu par Simplicius n'est donc pas entièrement libre puisqu'il doit en quelque sorte se soumettre au carcan d'un vers qui lui-même n'est pas libre et qui en outre est particulièrement représentatif d'un art sévèrement réglé. Vers la fin de la pièce Zéphyrin comparera la scène des retrouvailles au retour de l'enfant prodigue, ceci étant tout bonnement une autre référence culturelle. Ainsi insidieusement la forme récupère ce qui tentait de la dénoncer. Gombrowicz avait déjà ressenti cette impossibilité de s'en débarrasser. À ses yeux en effet, la dialectique connue ne pouvait être dépassée et par conséquent résolue. Restait donc un double processus sans échappatoire : la forme résiste à l'immaturité avant de succomber provisoirement à ses coups, mais l'immaturité sitôt atteinte tend à la forme tout comme l'imperfection tend à la perfection (péjorative bien entendu). Telle est cette loi selon laquelle la forme appelle la non-forme et

9. Ceci confirme le rôle négatif du personnage qui interrompt le récit en prose de Simplicius et qui en alexandrins l'invite à évoquer ses prouesses.

réciproquement. Or, le mérite et l'originalité d'Obaldia résident dans une large mesure dans la façon dont il a su se dégager de cette impasse, l'une des solutions consistant à jouer des formes, à ne point être dupe de leur nécessité, à leur communiquer cette insouciance grâce à quoi elles deviendront inoffensives. À défaut de disparaître elles perdront ainsi leur force d'inertie pour réapparaître en tant que formes jeunes. La juxtaposition de ces deux derniers termes est *solution* pour Obaldia alors qu'elle était *contradiction* pour Gombrowicz.

Dans *le Satyre de la Villette*, Obaldia a su avec une maîtrise indéniable mettre au point une double organisation particulièrement efficace qui constitue par rapport au *Cosmonaute agricole* un prolongement et surtout une très sensible amélioration. L'action en effet s'y trouve organisée selon un axe vertical déjà utilisé auparavant et selon un axe horizontal dont les divers éléments ont été habilement agencés. Le premier est composé d'une structure adulte et d'une structure juvénile qui à la différence de celles du *Cosmonaute agricole* ont été mieux exploitées. Non seulement chacune d'entre elles est le lieu d'une intrigue plus élaborée mais en outre leurs rapports sont devenus plus complexes et plus perfides. Ainsi pour mettre en évidence ce travail de sape que la forme entreprend aux dépens de ce qui veut la récuser, Obaldia a constamment mis l'accent sur l'opposition entre ces deux structures et sur la tentative de récupération ou de calomnie que l'une pratique au détriment de l'autre. Quant à l'axe horizontal, il développe de façon diachronique cette même action. Présentant sa pièce Obaldia avait prévenu qu'il avait voulu lui donner la rigueur d'une intrigue policière<sup>10</sup>; ce qui d'ailleurs ne rend compte que d'une composante de cette action qui en comprend deux autres, soit la relation œdipienne Urbain-la Mère et la relation Urbain-Eudoxie. L'adresse d'Obaldia

10. Cf. « Un satire à l'atelier », propos recueillis par Claude Cézan, *les Nouvelles littéraires*, 14 mars 1963.

a aussi consisté à traiter ces éléments en fonction d'un dénominateur commun, objet principal de sa réprobation, c'est-à-dire la télévision. La place que le poste occupe dans le décor manifeste son importance, les gravitations des personnages autour de lui s'apparentent à des gestes rituels qui font des actualités télévisées une sorte de cérémonie. Mais l'originalité du propos réside bien davantage dans le fait que cette nouvelle divinité exige qu'on lui sacrifie la vérité. Irréprochable aux yeux de l'opinion, la télévision toutefois déforme le réel, consacre certaines idées reçues, mythifie tout en étant mythe elle-même. Pour dénoncer ses méfaits, Obaldia s'est attaché à décrire les déformations qu'elle fait subir à des données et des actions objectives. Ce qui concerne avant tout la dramaturgie puisque les structures de l'action sont victimes ou bien responsables de ce processus. C'est un phénomène d'exaspération qui intervient dans la relation Urbain-la Mère consacrée et renforcée justement à cause de la télévision en tant que relation œdipienne. Dans la mesure où les actualités télévisées rendent constamment présent dans la maison maternelle le fils, celui-ci grâce à son image diffusée reste donc fixé à la Mère. Dans un autre ordre d'idées, cette relation permet de poser un autre problème essentiel : Urbain est encore enfant mais de quelle sorte ? En vérité il est enfant à l'usage de sa mère, c'est-à-dire à l'usage des adultes, enfant sage et rassurant, docile et respectueux de la hiérarchie sociale, enfant conventionnel, il apparaît ainsi comme une garantie de la forme. Si l'on ajoute à ceci le fait que la Mère est considérée comme un type parfaitement représentatif, on peut dire qu'Urbain est chargé de vivre une action exemplaire qui consiste à tenter d'échapper aux formes. C'est encore dans le cadre de cette tentative que le personnage d'Eudoxie est appelé à jouer un rôle déterminant. Lors de sa première rencontre avec Urbain elle se comporte non point comme une fillette virginale à souhait mais comme une sorte de Zazie délurée et avertie, déjà informée — au sens théologique du terme — par le cinéma, guère innocente, connaissant

fort bien l'existence des satires au point de rechercher leur compagnie. Elle ne représente donc pas comme Urbain l'ordre mais elle est plutôt le désordre permis et toléré par la société. Sacrifiant aux mythes contemporains et sacrifiée quasiment à l'univers des adultes, elle va d'abord en fonction de ses aliénations jouer un rôle péjoratif. Celui-ci consiste, concurremment d'ailleurs à la télévision, à fausser son rapport à Urbain en le ravalant au niveau d'un fait divers typique. Elle participe donc au fonctionnement de cette action policière qui tente de faire d'Urbain un vulgaire satire destiné à alimenter les imaginations et à satisfaire la moralité publique. En relatant les principales phases de l'enquête, la télévision crée une obsession du satire qui va dans le même sens, c'est-à-dire qu'elle pervertit une relation dont la nature réelle est bien différente. En effet au-delà des apparences qui se contentent de clichés, de lieux communs et de fausses rumeurs, Obaldia a discrètement mis en scène une histoire qui est l'homologue de la précédente tout en lui étant diamétralement opposée. Le double rôle dévolu au Satyre consacre cette duplicité, il constitue aussi une charnière dramaturgique essentielle. Avant d'aller plus loin, faisons le point : la relation Urbain-Eudoxie, et ses protagonistes sont perceptibles de deux façons, soit à travers le prisme déformant d'une mentalité collective à l'entretien de laquelle la télévision participe activement (structure adulte), soit d'une manière épurée à la fois sur le plan moral et sur le plan phénoménologique (structure juvénile). Dans le premier cas Urbain est soupçonné d'être le satire, Eudoxie est sa victime consentante, le Satyre joue les inspecteurs de police. Dans le second cas Urbain est en quête de l'authenticité. Eudoxie est image de l'immaturité, le satire a disparu au profit du Satyre redevenu, conformément à ses origines, emblème poétique de la nature. L'action consiste ainsi à décrire la démarche d'Urbain afin d'échapper à ces formes aliénantes, qu'elles soient culturelles, sociales ou psychologiques. Présentateur à la télévision, il lui faut se débarrasser de son image publique, fils trop soumis

il lui faut se dégager de la Mère, suspect à l'opinion qui croit trouver en lui le bouc émissaire indispensable, il lui faut lutter contre l'injustice. La scène finale, fort à propos, résume ces multiples tensions et leur trouve une solution exemplaire. Sortant d'un emprisonnement hautement symbolique — n'est-il point victime de tout ce qui est lié à la forme, aux usages et aux mœurs ? — Urbain se trouve en effet face à sa mère qui cherche à le récupérer en lui vantant certain bonheur : « Regarder la télévision matin et soir sans bouger de ton lit...<sup>11</sup> ». Mais ce serait là tomber de Charybde en Scylla et se retrouver doublement asservi. Il reste donc à quitter définitivement la société des adultes et à retrouver, tout comme dans *le Cosmonaute agricole*, une sorte d'innocence poétique dans les bras de l'enfance et de la nature. Naïve est la parabole dans son dessin, simplistes sont ses conclusions. Et ce n'est pas par hasard : à une éthique qui finalement proclame une saine et juvénile revendication correspond comme il se doit une esthétique plutôt fiabesque. À l'univers des adultes il fallait une action à leur image, conventionnelle et sécurisante, c'est-à-dire une action policière avec ses messieurs en noir, ses suspects et son suspense, à un monde plus innocent il fallait un style adéquat, touchant et maladroit dans sa simplicité. La métamorphose d'un décor *urbain* en décor rustique, le passage du réalisme à l'allégorie poétique suffisent d'ailleurs à dire la moralité de la fable. Toutefois une telle distinction a l'inconvénient de simplifier à l'excès le fonctionnement de la dialectique forme-immaturité. En effet la structure adulte de l'action est fréquemment mise en scène avec quelque clin d'œil, en d'autres termes la forme-éthique peut être traitée à l'aide d'une esthétique qui parfois ressortit à l'immaturité. En particulier ici les péripéties de l'enquête, les comportements des personnages face à la télévision sont menés avec une désinvolture et un plaisir évidents et même avec une naïveté fausse ou tout au moins

11. *Op. cit.*, p. 212.

feinte. En revanche la structure juvénile de l'action est sous le signe d'une naïveté plus authentique et bien entendu plus riche de promesses. Ainsi apparaît la duplicité si caractéristique de la forme obaldienne ; en effet du point de vue de l'action et de l'éthique, elle est inquiétante puisqu'elle propage de fausses nouvelles, et pourtant du point de vue de l'esthétique elle est plutôt attendrissante, ce qui n'est d'ailleurs pas suffisant pour la rendre totalement inoffensive. Il faudra attendre le dénouement pour que coïncident dans une immaturité souveraine une éthique et une esthétique devenues identiques.

Il est évident que de nombreux aspects du théâtre d'Obaldia ont été négligés. Il ne s'agissait en fait que de découvrir une structure fondamentale de son organisation et de son fonctionnement. C'est chose faite et il ne semble pas par ailleurs que les autres pièces apportent sur ce point un démenti. Ainsi la plus récente d'entre elles, *la Baby-sitter*, psychanalyse certain langage saint-sulpicien et évangélique avec une verve qui ne manque pas d'être purgative. À l'origine du théâtre d'Obaldia se trouvent *les Impromptus à loisir* qui déjà sont l'ébauche du système. Si par exemple *le Défunt*, par sa structure circulaire et ses propos insolites, fait penser à Ionesco, en revanche *Poivre de Cayenne* lance un appel à l'imagination et recommande la métamorphose poétique du réel. Entre la dérision des formes adultes et la simulation enfantine du monde, Obaldia se cherche sans pour autant s'éloigner de l'essentiel. Quant à sa première comédie inportante, à savoir *Génousie*, elle oppose la forme, c'est-à-dire la société et ses mondanités, à l'immaturité, c'est-à-dire l'amour spontané qui ne peut être que le fruit de la jeunesse du cœur. Et ce n'est sans doute pas par hasard si le dénouement de cette pièce est retour au point de départ, c'est-à-dire rétablissement d'une forme qui reste attentive à limiter les infractions à son propre code. Les dénouements par la suite seront aussi conventionnels puisqu'ils obéissent au « tout est bien qui finit bien » ; cependant ils sauront échapper à toute formalisation définitive. En effet l'euphorie

finale qu'ils manifestent s'inscrit dans une forme, mais cette forme bénéficie par retour d'une euphorie qui l'édulcore et la rajeunit. Pour faire le point on rappellera de quelle façon Obaldia s'éloigne de Gombrowicz, tout en utilisant et en adaptant pour le théâtre la même structure dialectique. La différence fondamentale provient de la découverte de ces remèdes, inconnus de Gombrowicz, qui ont introduit dans l'univers d'Obaldia une gaieté réellement sereine. Non seulement Gombrowicz s'était davantage attaché à la dénonciation parfois acerbe de la forme qu'à la mise au point d'une immaturité bénéfique, mais en outre il avait le plus souvent observé les choses et les êtres d'une manière cérébrale sinon amère. Or, ce qui était vue de l'esprit chez celui-ci est devenu pour Obaldia une sorte de jeu facétieux rempli de facilités et d'enfantillages. On a pu voir aussi que la forme chez Obaldia retrouvait une seconde jeunesse et qu'elle tendait à une immaturité moins éphémère et en tout cas moins ambiguë, plus apaisée et plus innocente. Ainsi l'immaturité d'Obaldia est, autant que dans l'éthique ou dans les intentions, dans l'esthétique et dans les procédés. Parmi ceux-ci on notera encore une fois cette autre ressource exemplaire, étrangère à Gombrowicz, à savoir la poésie qui peut métamorphoser la forme ou la désamorcer, c'est-à-dire la déformer, et qui le plus souvent enrichit ou approfondit l'immaturité. Est-il besoin de rappeler que ce recours poétique s'apparente à certaines revendications surréalistes ? Toutefois pour préciser de ce point de vue l'originalité d'Obaldia on peut auparavant éliminer ce que l'on pourrait appeler la solution idéologique. Ainsi la dernière œuvre de René Ehni : *Eugénie Kopronime* relate les derniers soubresauts de l'Occident dont l'ultime viatique consiste à contempler ses œuvres d'art et à se satisfaire d'une culture morte devenue forme et fossile. Or, pour Ehni la solution semble résider dans un changement de régime et de société. Tel serait donc cet autre remède aux formes sclérosées dont se méfie Obaldia, au moins autant qu'Artaud et que Ionesco qui n'ont jamais caché ce qu'ils pensaient des

idéologies qui après tout sont aussi des formes. En fait si tous s'accordent à refuser les aliénations et les impositions de la société, en revanche les médecines qu'ils recommandent sont différentes. C'est dans cette perspective, révélatrice d'ailleurs des contradictions propres au surréalisme, que l'on comprend mieux l'ambition et l'intention d'Obaldia. Refusant tout comme Vitrac et Artaud l'exemple d'Aragon et l'engagement politique, Obaldia a préféré considérer la poésie et l'humour, l'imagination et l'im-maturité à la fois comme un moyen et comme une fin en soi. Remèdes drastiques, ce sont aussi et surtout une planche de salut, une issue et une forme de connaissance, une façon de renouveler le monde et ce monde même dans son renouvellement. Telle est cette réponse juvénile à la vaine dialectique de Gombrowicz, telle est cette façon à la fois poétique et ludique de neutraliser la forme.

G.-D. FARCY