

Cécile Bocianowski

LA MARIONNETTISATION DES PERSONNAGES DANS LE THÉÂTRE FRANCOPHONE ET POLONAIS DU VINGTIÈME SIÈCLE

SLOWA KLUCZOWE

teatr lalkowy; marionetkowość; teatr XX wieku; Francja; Belgia; Polska; Maurice Maeterlinck; Alfred Jarry; Michel de Ghelderode; Stanisław I. Witkiewicz; Witold Gombrowicz; Samuel Beckett; Sławomir Mrożek

L'art de la marionnette joue un rôle important dans le théâtre du vingtième siècle. Il est notamment employé par les dramaturges exploitant l'esthétique grotesque, pour lesquels la marionnette, tout comme la pantomime, constituent un moyen de renouveler l'écriture et la représentation dramatiques. Le théâtre de marionnettes constituait déjà une source d'inspiration pour des auteurs modernistes et symbolistes, tel que Maeterlinck en Belgique, dont les œuvres étaient connues en France comme en Pologne. Au dix-neuvième siècle, la marionnette connaît son plus grand essor au théâtre en Europe occidentale, où apparaissent des personnages tels que Guignol en France, ainsi que des formes originales, comme le théâtre Toone en Belgique. Ce succès donne naissance à un répertoire littéraire pour marionnettes : citons par exemple l'œuvre de Maeterlinck en Belgique, celle de Kleist en Allemagne ou celle de Craig en Grande-Bretagne.

Au fil de la première moitié du vingtième siècle, les recherches entreprises par les dramaturges pour s'ériger contre le jeu ankylosé du théâtre bourgeois les mènent vers une expression renouvelée, qui puise dans les ressources théâtrales telles que la marionnette. Cet attrait pour la marionnette investit les différentes

dimensions de la création dramatique, de l'écriture à la scène, non seulement par la mise en scène de poupées, mais aussi celle des acteurs jouant en marionnettes, imitant le jeu des poupées et des automates. Cet emploi de l'esthétique des marionnettes, ne se limitant plus seulement à la présence effective des marionnettes sur scène, mais participant également de la création même des personnages et de l'action, a été appelé « marionnettisation » : les personnages et interprètes sont marionnettisés par le geste et par l'action représentés. Auteurs, metteurs en scène, producteurs de théâtre s'inspirent de l'esthétique des figures articulées que sont les marionnettes, des figures burlesques des pantins, des figures à forme humaine des mannequins, des épouvantails et autres automates, fantoches, machines et robots. Toutes ces figures, simulacres de l'homme, attirent les dramaturges tantôt en raison de leurs gestes automatiques, exubérants et exagérés, tantôt pour leur manque de vraisemblance, leur caractère grossier, ou encore pour leur manque d'autonomie qui en fait des êtres sans volonté ni consistance, les instruments de puissances qui les dépassent. Ces êtres parfois ridicules, parfois tragiques peuplent ou inspirent nombre d'œuvres écrites par des auteurs de divers courants allant du symbolisme aux avant-gardes et au grotesque.

Pantins, fantoches, poupées, automates et marionnettes sont convoqués ici en tant que synonymes désignant des figures manipulables, au sens propre comme au sens figuré. Les autres figures qui seront convoquées tels que les mannequins, figures de cire et robots le sont en tant qu'objets marionnettiques, dans la mesure où leur emploi par les dramaturges correspond à la même volonté d'expérimenter le jeu non humain de ces simulacres et machines.

Cet article propose d'étudier l'emploi et les fonctions de la marionnette et autres figures dans l'écriture dramatique en France, en Belgique et en Pologne, en particulier dans le théâtre grotesque qui fleurit dans la première moitié du vingtième siècle. Des protagonistes de Jarry à ceux de Mrozek, nous tenterons d'analyser la façon dont les marionnettes influencent l'écriture dramatique, que ce soit à travers des pièces écrites pour marionnettes ou pour des acteurs humains. La marionnettisation des personnages se manifeste d'une part par l'utilisation de marionnettes ou mannequins en tant que personnages sur scène, d'autre part via le jeu des interprètes que l'on modèle à l'image de la marionnette, ou encore par l'intrigue qui place les personnages humains dans le rôle de marionnettes. Nous verrons ainsi que le jeu des interprètes et le sort des personnages, articulés tels des pantins, se font l'expression de l'oppression, la manipulation de l'homme et, de fait, de l'absurdité de sa condition.

Nous montrerons, à travers des œuvres françaises, belges francophones et polonaises du vingtième siècle et en particulier du théâtre grotesque que la comparaison à la marionnette est un motif récurrent, qu'il s'agisse des interprètes ou des

personnages. Nous convoquerons ainsi les textes de Maurice Maeterlinck, Michel de Ghelderode, Alfred Jarry, Samuel Beckett, Witkacy, Witold Gombrowicz et Sławomir Mrożek pour mettre au jour à la fois leur attrait commun pour la marionnette, mais aussi la diversité de leurs approches.

Le choix de textes appartenant à l'esthétique grotesque s'explique par le fait que la marionnette constitue pour les dramaturges grotesques l'un des procédés privilégiés du renouvellement théâtral, que cette esthétique soit considérée comme une solution pour faire table rase de la dramaturgie qui leur est contemporaine, ou un mode d'expression dramatique et scénique de la condition humaine. Pantins, mannequins, marionnettes peuplent le théâtre grotesque, qu'ils soient présents sur scène en tant qu'accessoires ou personnages, qu'ils modèlent le jeu des acteurs, ou encore qu'ils inspirent des personnages impuissants et manipulés, à l'image des pantins.

Les premiers emplois du grotesque au théâtre en France remontent à la charnière des XIX^e et XX^e siècles : Alfred Jarry fait représenter sa comédie *Ubu Roi* par des marionnettes dès 1888 (de façon privée) et la publie en 1896 au *Mercur* de France. Suivront *Ubu enchaîné* en 1900 et *Ubu sur la butte* en 1906, composés dans la même veine. « Triomphe du grotesque énorme et monstrueux » où domine « un rythme vertigineux dans le cocasse » (Iehl 1997 : 103), *Ubu Roi* donne l'impulsion du grotesque théâtral en France et en Europe. En Pologne, la critique voit les prémices du grotesque polonais au théâtre dans *Dobrodziej złodziei* (*Le Bienfaiteur des voleurs*) écrit par Karol Irzykowski et son ami Henryk Mohort¹ en 1906.

Le grotesque au théâtre a été théorisé en partie au moment de son emploi et en partie par la théorie littéraire ultérieure à la création des œuvres. Les éléments principaux du vocabulaire grotesque ont été façonnés au fil du siècle, obéissant à des figures générales allant du contraste à la déformation et à l'hybridation, et empruntant des motifs issus des Beaux-arts comme des arts populaires. Le grotesque théâtral puise dans le style de la *commedia dell'arte*, du théâtre de marionnettes, et de la pantomime, qu'elle charge de fonctions expressives et dramatiques particulières.

L'emploi de la marionnette comme outil de renouvellement du théâtre est un phénomène déjà présent dans le théâtre moderniste, comme l'explique Henryk Jurkowski :

Au cours des dernières années du XIX^e siècle, on peut constater une recrudescence de l'intérêt pour la marionnette en tant qu'acteur virtuel et pour le théâtre de marion-

¹ De son vrai nom Henryk Taeni Feigenbaum.

nettes en tant que genre pouvant satisfaire le nouveau goût artistique. Cet intérêt est commun à des artistes de différents pays ; il a un caractère international. (Jurkowski 1991: 243)

Henryk Jurkowski lie tout d'abord l'attrait des modernistes pour les marionnettes à l'attitude critique dont ils ont hérité des romantiques, et en particulier de Kleist, considérant que la marionnette constitue l'acteur idéal. L'attrait pour le théâtre de marionnettes est né du mécontentement des auteurs vis-à-vis des acteurs de l'époque dominant la scène théâtrale, comme nous le verrons plus loin avec Maeterlinck.

C'est aux romantiques, et notamment allemands, que nous devons le statut artistique du théâtre de marionnettes, dans la mesure où ils ont su percevoir sa valeur en tant qu'art et indiquer ses possibilités de développement, comme le souligne Lothar Buschmeyer en 1931 :

la renaissance actuelle n'aurait pas été possible sans Goethe et les romantiques car c'est grâce à eux que le théâtre de marionnettes a suscité l'intérêt des cercles cultivés et scientifiques, ce qui était nécessaire à son renouvellement. (Buschmeyer 1931: 2)

Les romantiques ont également employé le théâtre de marionnettes comme métaphore permettant d'illustrer les mécanismes de la vie. Comme le rappelle Henryk Jurkowski, pour Mickiewicz, à l'instar de Goethe, le théâtre de marionnettes constituait une métaphore de la petitesse des gens et du monde :

L'homme se laisse connaître facilement et avec talent à travers son attitude, ses discussions, ses écrits, mais son âme, son caractère, comme ils sont profondément dissimulés ! Ces marionnettes artificielles appelées personnes nous embrassent amicalement, sourient, pleurent ; mais sous ce théâtre se cache l'égoïsme, la cupidité ou l'orgueil, qui meuvent les ressorts gouvernant leur petite personne.² (Mickiewicz 1948: 26)

La plupart des pièces de la fin du XIX^e siècle recourant à une esthétique de fantoches dans le but de renouveler l'esthétique théâtrale le font en destinant leurs œuvres aux théâtres de marionnettes – ou tout du moins – en insérant une telle indication dans le sous-titre de leurs pièces, comme c'est le cas pour le symboliste Maurice Maeterlinck.

Dans le préluce aux *Trois pièces pour marionnettes* qu'il souhaitait publier en 1894 mais qui ne figura pas dans l'ouvrage en sortie de presse, l'auteur explique

² « Człowiek z talentem łatwo daje się poznać z postępowania, z rozmów, z pism swoich, ale dusza, ale charakter, jakże są głęboko ukryte: Te sztuczne marionetki, ludźmi zwane, ściskają nas przyjacielsko, uśmiechają się, płaczą; ale u spodu teatru siedzi egoizm, chciwość lub duma, poruszająca sprężyny władzące osobą. » Mickiewicz Adam (1948) *Dziela*. T. 5. Pisma filomatyczne. Warszawa: Czytelnik, p. 26. Nous traduisons.

le choix des marionnettes comme médium dramatique : si les pièces portent ce sous-titre, c'est parce qu'elles ne sont pas destinées à des acteurs ordinaires. Donnant l'exemple de héros tels que Macbeth ou Hamlet, dont la mise en scène fait se confronter d'une part l'image que l'on s'est créée en lisant la pièce et d'autre part l'incarnation du personnage par un acteur en chair et en os, l'auteur écrit : « tout chef-d'œuvre est un symbole, et le symbole ne supporte pas la présence active de l'homme ». C'est pourquoi les pièces sont destinées « à des êtres indulgents aux poèmes » que, « faute de mieux, [il] appelle «marionnettes» » (Maeterlinck 2009: 7, 12). Dans ses carnets de travail, l'écrivain évoque l'idée que les « poupées de cire ou poupées de bois sont plus indulgentes à l'imagination. »³

La fonction de la marionnette chez Maeterlinck est d'abord celle d'une indication de jeu : l'acteur doit constituer un être « sans destinées, dont l'identité ne viendrait plus effacer celle du héros » car :

si sa voix, ses gestes et son attitude ne sont pas voilées par un grand nombre de conventions synthétiques ; si l'on aperçoit un seul instant l'être vivant qu'il est et l'âme qu'il possède — il n'y a pas de poème au monde qui ne recule devant lui. (Maeterlinck 1985: 86-87)

La volonté de remplacer les acteurs vivants par des êtres sans vie correspond également à une exigence de renouveau de l'écriture dramatique, comme le montrent ses réflexions sur les modalités de ce changement :

Il est difficile de prévoir par quel ensemble d'êtres privés de vie il faudrait remplacer l'homme sur la scène, mais il semble que les étranges impressions éprouvées dans les galeries de figures de cire, par exemple, auraient pu nous mettre depuis longtemps sur les traces d'un art mort ou nouveau. Il semble que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie fasse appel à des puissances extraordinaires, et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel. (Maeterlinck 1985: 87)

Mais ce n'est pas seulement la performance des acteurs qui pousse Maeterlinck et d'autres auteurs modernistes vers l'esthétique de la marionnette. L'analyse des textes de Maeterlinck suggère également une interprétation métaphysique de l'usage des marionnettes. Comme le souligne Antonin Artaud,

la fatalité inconsciente du drame antique devient chez Maeterlinck la raison d'être de l'action. Les personnages sont des marionnettes agitées par le destin. (Artaud 1976: 214)

³ Maeterlinck Maurice, *Carnets de travail*, 13.04.1894, Archives et Musée de la littérature à Bruxelles, cité par Fabrice van de Kerckhove dans la postface de Maeterlinck Maurice (2009). *Trois petits drames pour marionnettes*. Bruxelles: Renaissance du livre, p. 221.

Ce n'est donc pas uniquement à la marionnette en tant qu'interprète que renvoie Maeterlinck, mais aussi à ce que Henryk Jurkowski a appelé la « marionnettité » des personnages (*marionetkowość*, Jurkowski 2014: 99). Écrite en 1894, *Intérieur* de Maeterlinck met en scène des personnages humains mais marionnettiques. La pièce débute après la mort d'une jeune fille qui s'est noyée. Un vieillard, ami de la famille de la jeune fille, veut annoncer l'événement tragique avant l'arrivée des villageois qui portent la nouvelle. Accompagné du jeune homme qui a retrouvé le corps, le vieillard se rend au domicile de la jeune fille, mais s'arrête devant la maison pour se donner du courage. Le temps presse, car les villageois suivent leurs pas. Le vieillard évoque la nature marionnettique des personnages qu'il précède :

[...] le malheur grandit depuis plus de deux heures. Ils ne peuvent l'empêcher de grandir ; et ceux-là qui l'apportent ne peuvent plus l'arrêter... Il est leur maître aussi et il faut qu'ils le servent... Il a son but et il suit son chemin... Il est infatigable et il n'a qu'une idée... Il faut qu'ils lui prêtent leurs forces. Ils sont tristes mais ils viennent... Ils ont pitié mais ils doivent avancer. (Maeterlinck 2009: 66)

La foule de villageois qui rejoint le vieillard et l'étranger sur scène est mue par le malheur : ils portent la nouvelle de la mort de la jeune fille à sa famille, tels des pantins exécutant leur rôle. Le vieillard est poussé par la foule qui approche à réaliser sa mission annonciatrice. La famille, dont le spectateur distingue les mouvements à travers trois fenêtres — ou dont le lecteur suit les mouvements au fil des didascalies — est muette. Leur mutisme les réduit au statut de fantoches ; ce sont leur pantomime et l'interprétation qu'en font les deux personnages spectateurs de la scène qui les font vivre.

L'élément principal articulant les figures marionnettiques d'*Intérieur* est la mort : c'est elle qui pousse les villageois à venir trouver la famille. C'est elle encore qui pousse ces figures marionnettiques à leur destin tragique : « elles ont l'air de poupées immobiles », décrit le vieillard (Maeterlinck 2009 : 61). C'est elle enfin qui poussera les deux hommes à annoncer la nouvelle à la famille : l'approche du cortège funèbre force le vieillard à entrer et à parler.

Dans la mise en scène d'*Intérieur* par Tadeusz Pawlikowski en 1899 au Théâtre Juliusz Słowacki de Cracovie, cette dimension marionnettique des personnages est représentée par le jeu des acteurs :

Comme le suggère le titre de la pièce, les acteurs se comportaient de manière anormale et hiératique, tels des marionnettes. Une attention particulière fut portée à la gestuelle des acteurs. Le titre polonais de la pièce *Intérieur* comportait cette indication : drame pantomime. (Dziurzyński 2009)

La pantomime des figures muettes de la famille, marionnettes tragiques, constitue l'un des éléments principaux de la mise en scène de la pièce, comme le souligne le choix du sous-titre lors de la représentation d'*Intérieur* en Pologne.

Les didascalies d'ouverture de la pièce dressent le tableau de l'intérieur de la maison baignant dans la quiétude et la douceur : un père assis au coin du feu, une mère berçant son enfant qui sommeille, deux jeunes filles vêtues de blanc brodent, rêvent et sourient.

Il semble que lorsque l'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements soient graves, lents, rares et comme spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis de ces fenêtres. (Maeterlinck 2009: 57)

La pièce est construite sur le procédé du théâtre dans le théâtre : la distance entre la famille et les personnages du vieillard et de l'étranger postés dans le jardin fait de ces derniers les spectateurs d'un spectacle de marionnettes. C'est également la distance, tout comme la lumière et les voiles aux fenêtres, qui donne un caractère grave et spirituel aux gestes de la famille. Maeterlinck use de l'esthétique de la marionnette pour représenter le tragique quotidien ; c'est par le biais de la comparaison au théâtre de marionnettes qu'est exprimée l'impuissance des personnages et la fatalité qui s'abat sur eux. C'est donc le traitement des personnages et le jeu des interprètes qui fondent ici la marionnettité de la pièce.

Si l'œuvre de Maeterlinck diverge sur le plan esthétique du théâtre grotesque, les fonctions de l'esthétique marionnettique qu'elle recouvre et celles à l'œuvre dans le théâtre grotesque convergent en de nombreux points et il est éclairant, sur le plan de l'étude du grotesque et des marionnettes, de comparer les pièces de Ghelderode à celles de Maeterlinck du point de vue du traitement de la mort. Celle-ci est présente dans nombre d'œuvres des deux auteurs belges, dont on a commenté l'obsession de la mort. Mais alors qu'elle est imperceptible et pressentie — car invisible — chez Maeterlinck, elle est au contraire ouvertement et bruyamment présente chez Ghelderode : la mort est en effet non seulement présente dans les titres de certaines pièces qui la mentionnent en termes variés (*La Balade du Grand Macabre*, *La Mort regarde à la fenêtre*, *Le Singulier trépas de Messire Ulenspiegel*) mais elle est aussi incarnée par un personnage. En effet, *La Balade du Grand Macabre* met en scène la mort elle-même qui, aux antipodes des pièces de Maeterlinck où elle imprègne subtilement la pièce et son atmosphère tragique, surgit sur scène dans une entrée fracassante et farcesque, incarnée par un personnage tombant d'un arbre dans le premier tableau du premier acte. Tout d'abord annoncée dans les didascalies par le son de carillon de douze sonnettes attirant l'ivrogne Porprenaz, puis par une longue jambe bottée

dépassant de l'arbre et qui, d'un coup sur la tête, fait choir l'ivrogne sur le sol, « la Mort » finit par tomber elle-même, attirée par Porprenaz qui tire sur sa jambe et se retrouve écrasé par « l'Éternel » (Ghelderode 2002: 34). S'ensuit une série de gestes d'un caractère tout aussi guignolesques : la mort empêche l'ivrogne de partir en le faisant à nouveau tomber. La croyant défunte, Porprenaz n'est nullement impressionné par la mort qui, tout autant que lui, est tournée en dérision. Son jeu burlesque et la progression de la pièce ruinent les caractéristiques qui sont traditionnellement attribuées à la mort : la caricature et le grotesque répondent à une stylisation proche du théâtre de Guignol. C'est ici par la caractérisation des personnages que Ghelderode renvoie au théâtre de Guignol, caractérisé par son style populaire, naïf, grivois et farcesque.

Si le traitement de la mort diverge dans les œuvres des deux auteurs belges, un même intérêt pour les marionnettes les anime. Le goût des marionnettes, nourri dès l'enfance, se manifeste chez Ghelderode en 1924 par l'achat d'une petite scène de théâtre de marionnettes pour lequel l'auteur écrira une série de pièces : *Le Mystère et la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1925), *La Tentation de Saint Antoine* (1925), *Le Massacre des Innocents* (1926), *La Farce de la Mort qui faillit trépasser* (1925) et *Duvelor ou la farce du diable vieux* (1931), toutes nées du répertoire traditionnel du théâtre de marionnettes belge. Il a écrit en outre quatre pièces proches du théâtre de marionnettes, tantôt par les moyens dramatiques qu'elles exploitent, tantôt parce que l'auteur les destinait à ce théâtre : *Le Ménage de Caroline* (1926), *Les Femmes au tombeau* (1928), *D'un Diable qui prêcha des merveilles. Mystère pour marionnettes* (1934). La mention « drame pour marionnettes » des *Femmes au tombeau* a été ôtée lors de l'édition de la pièce.

Dans cette dernière pièce comme dans d'autres, les marionnettes constituent une indication sur le jeu de l'acteur, qui fait émettre à l'auteur certaines réserves concernant les acteurs en chair et en os, à l'instar de Maeterlinck :

J'ai écrit des œuvres auxquelles j'ai donné le titre « pour marionnettes » en principe pour des acteurs vivants, mais je ne pense pas que des acteurs en chair et en os soient prêts à les jouer dans leur forme complète — la lâcheté devant la critique et le public distingue les interprètes d'aujourd'hui, à quelques exceptions près qui sauvent l'honneur du théâtre.⁴

On remarque la même réticence à l'égard des comédiens que chez d'autres auteurs. Comme chez Maeterlinck, cependant, la fonction dramatique de la

⁴ Michel de Ghelderode, cité par Henryk Jurkowski, *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*. trad. Max Blusztajn et Jean Allemand. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, p. 336.

marionnette ne se limite pas à une indication scénique, elle permet également à Ghelderode de tourner en dérision le sort des personnages et la mort.

La Balade du Grand Macabre est inspirée de la pièce pour marionnettes *La Farce de la mort qui faillit trépasser*. Elle en reprend la poétique farcesque qui fait de l'arrivée de la mort un spectacle de marionnettes où les personnages tombent des arbres tels des pantins cocasses et burlesques. La mort mise en scène par Ghelderode est caricaturée et affublée de ses accessoires traditionnels : maigre, affreux, long, décharné, les yeux noirs, à la démarche sinistre, sortant d'un tombeau en ruine, il est affublé des accessoires symboliques suivants : un chapeau de cuir bouilli, un interminable manteau, une trompette et une grande faux. La schématisation des personnages constitue un élément central de l'esthétique marionnettique.

Mais malgré tous ces signes évidents, l'ivrogne Porprenaz ne reconnaît pas immédiatement la mort, ce qui donne naissance à une scène comique où cette dernière exécute une pantomime pour faire deviner son identité : s'emparant de la faux, elle se met à faucher à grands coups, puis « cesse de faucher et plante droit sa faux et reste immobile, torse bombé » :

NEKROZOTAR — Ce geste, ce geste ?... Le geste dernier, le geste absolu ; le plus souverain geste puisqu'il fait tomber les sceptres. Qui suis-je ? Qui est celui qui trace ce geste ? Le fait universellement, irréfragablement ? Qui ?

PORPRENAZ — Un magnifique acteur que je voudrais voir sur un théâtre.

NEKROZOTAR — Que suis-je sur le sempiternel théâtre du monde ? (Ghelderode 2002: 44–45)

Ce sur quoi Porprenaz, ayant reconnu le personnage et compris le but de sa venue en Breugellande, perd la tête et se jette à genoux. L'humour macabre désamorce la dimension terrifiante de la figure de la mort qui est systématiquement raillée, et ce dans les discours mêmes de frayeur qu'elle inspire :

PORPRENAZ — Grand homme grand, personnage tombé de la Lune, Roi du Carême, votre Hauteur, votre Maigreur, votre Laideur, pitié du ver de terre que votre éperon menace. J'eus des visions et partant des audaces. Comblé d'aérolithes, je vis un arbre musicien et je voulus faire la cueillette des cloches, attrapant une botte et récoltant un homme qui est un dieu ou quelque chose de l'espèce. Si dans mon émotion je bleuis alors la fessure de votre Transluciblafardité, ce fut par bonté et par humain devoir. Et j'implore grâce, moi, très humble Porprenaz, inspecteur et gûstateur des vignobles et des houblons de la principauté de Breugellande. (Ghelderode 2002: 36)

La parodie participe de l'esthétique de déformation caractéristique du grotesque et rajoute au comique farcesque du passage. Le détournement des formules

de respect (« Grand homme grand », « votre Hauteur, votre Maigreur, votre Laideur »), les tons archaïsant et implorant, les néologismes cocasses (« votre Transluciblefardité », « gustateur ») employés de façon à créer un contraste entre registres opposés (« je bleuis la fessure ») et produisant un effet burlesque : tous ces procédés nourrissent le discours parodique caractéristique de l'esthétique comique du théâtre de marionnettes.

Le traitement de l'esthétique de la marionnette dans les œuvres des deux auteurs belges nous permet de souligner la fonction plurielle de l'usage de la marionnette au théâtre : celle-ci peut être employée tant pour décrire le tragique du destin humain que pour tourner celui-ci en dérision ; sa capacité à évoquer le côté tragique comme comique de la condition humaine fait du théâtre de marionnettes un des ressorts privilégiés du théâtre grotesque, qui repose sur l'hybridité, et dont l'une des caractéristiques fondamentales repose justement sur la juxtaposition du comique et du tragique.

Alfred Jarry a également su voir dans la marionnette ses multiples possibilités créatrices. Chez l'auteur français, la marionnette donne sa forme à la pièce entière : quelque trente ans avant les premières pièces de Ghelderode, chez Jarry, personnages, dialogues, gestes, décors, accessoires et indications scéniques relèvent du Guignol. La gestuelle rappelle les pantomimes des marionnettes : plutôt que d'employer des gestes courants que tout le monde comprend et venant simplement renforcer ce qui est exprimé oralement, Jarry fait le choix d'une pantomime guignolesque pour exprimer les sentiments de ses personnages, comme l'explique Henri Béhar : Ubu, pour exprimer sa joie, se jette de toute sa masse sur Bordure, pour l'embrasser (acte I, scène 4) ; de même, la peur a un effet physique immédiat sur le personnage, elle le fait chuter (acte I, scène 6) (Béhar 1980: 53.). Ces expressions violentes et guignolesques du sentiment se voient également renforcées par un grossissement comique propre à la farce. Ubu désirant s'emparer d'une rouelle de veau, détourne l'attention de sa femme en l'envoyant guetter l'arrivée des invités (acte I, scène 2).

La marionnettisation des personnages passe ici par le traitement des personnages, et en particulier par leur pantomime, qui joue un rôle primordial dans les œuvres de Jarry comme dans celles des autres auteurs grotesques. « Rethéâtraliser » le théâtre par la marionnette : cette entreprise, qui a été initiée par les symbolistes, reprise par les auteurs ultérieurs, est à la source des productions de tous les auteurs qui nous intéressent ici.

Si la pantomime, le traitement des personnages et le jeu des interprètes ont pu être inspirés par la marionnette, celle-ci a également été convoquée

par certains auteurs pour son aspect automatique et mécanique, comme une machine ou un mannequin qui représenterait le double de l'homme. Au-delà de l'image de la simple marionnette articulée, des figures semblant de prime abord moins relever de l'esthétique proprement théâtrale, mais qui partagent avec la marionnette certaines caractéristiques ont été employées par les auteurs du vingtième siècle, et notamment par les avant-gardistes. Mannequins, robots et figures de cire, constituent autant de doubles qui peuplent les pièces avant-gardistes. Les futuristes Filippo Marinetti et Bruno Jasiński ont par exemple tous deux exploité les possibilités scéniques qu'offrent ces figures à la fois accessoires et personnages en faisant d'eux les protagonistes de leur pièce. Dans *Poupées électriques*, le couple principal est doublé d'un couple de robot, tandis que dans *Bal Manekinów (Le Bal des mannequins)*, c'est tout un groupe de mannequins que met en scène le premier acte, et ce, dans une esthétique fantastique. Jouant le rôle de doubles de l'homme, ces objets marionnettiques constituent pour les auteurs futuristes un nouveau moyen d'aborder le thème du dédoublement ainsi que, pour le cas de Marinetti et de ses robots, celui de la machine qui fait naître fascination et angoisse. Le rôle de la machine comme celui du mannequin est de mettre en relief les gestes automatiques de l'individu, c'est en cela que l'on peut parler de marionnettisation. L'emploi du mannequin dans le cas de Jasiński est sur ce point d'autant plus intéressant que les mannequins dominent la scène et sont en position de force vis-à-vis des humains. Les rôles sont ainsi inversés, et alors que la marionnette est articulée par l'homme dans le processus scénique de la marionnette, les mannequins sont autonomes chez Jasiński.

Le double de l'homme et l'automatisation des gestes humains sont des thèmes qui rapprochent Witold Gombrowicz de l'esthétique de la marionnette. Si l'on ne peut à proprement parler d'inspiration directe par la marionnette chez Gombrowicz, on peut toutefois retrouver dans son œuvre l'une des problématiques soulevées par le traitement marionnettique des personnages, notamment dans la pièce *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Ce lien paraît d'autant plus clair lorsque l'on considère l'une des dernières mises en scène de la pièce par le Théâtre de Marionnettes et d'Acteurs d'Opole dont la première a eu lieu en Pologne en mai 2009. Le metteur en scène du spectacle en question, le Slovaque Marián Pecko, a employé la technique du théâtre de marionnettes en la combinant au jeu d'acteurs vivants. Chaque personnage de la pièce était ainsi interprété à la fois par un acteur et par une marionnette.

La pièce de Gombrowicz met en scène une cour royale qui est bouleversée par la décision du prince d'épouser Yvonne, jeune fille laide, placide et roturière. Initialement perçue comme une plaisanterie ou une extravagance, cette décision

est finalement acceptée par la famille royale qui, à mesure qu'elle fréquente la nouvelle princesse dénuée de charme et ne faisant montre d'aucune volonté de se plier aux conventions ni de communiquer en aucune manière que ce soit, finit par perdre tout sens des formes et des principes de vie commune. La pièce pose ainsi les questions, centrales dans l'œuvre de Gombrowicz, de l'être et du paraître, de la possibilité d'être soi, de la façon dont les autres, les conventions et les rituels déterminent la construction de soi. L'emploi des marionnettes par le metteur en scène est en ce sens très pertinent car il met à jour la dimension marionnettique des personnages, obéissant tels des pantins aux règles et normes leur dictant la forme et l'attitude à adopter :

Chaque personnage est doublement interprété à la fois par une marionnette et par l'acteur qui la manipule, et c'est une dualité réellement gombrowiczienne. La marionnette, qu'il s'agisse du Roi, de la Reine ou du Chambellan, ce n'est que la Forme, un rôle interprété au service de la convention sociale « interhumaine ». Quand l'entourage et le contexte social le requièrent, nous jouons nos rôles avec attention, mais de temps en temps, disent les créateurs du spectacle, nous devons être sincères et c'est alors que le Roi devient Ignacy, et la Reine, Małgorzata. C'est pourquoi nous voyons constamment sur scène une jonglerie entre la vérité humaine et l'artificialité marionnettique, entre le Moi authentique, nu, et le Moi vêtu du corset des conventions de cour. C'est pourquoi les marionnettes peuvent fouler le sol de la scène, pour, l'instant d'après, voler dans les airs, inutiles, rejetées par les acteurs, telles un masque entravant la communication. (Ambroźewicz 2012: 12)

La dualité entre acteur et marionnette est exploitée de façon pertinente par le metteur en scène : outre la symbolique du rôle d'acteur manipulé, c'est justement pour son artificialité qu'a été employée la marionnette, devenant ainsi à la fois métaphore de la dépendance de l'homme vis-à-vis de forces supérieures et matérialisation de la forme telle que la concevait Gombrowicz. Le choix de mêler théâtre d'acteurs et théâtre de marionnettes pour la mise en scène du texte permet de mettre en exergue le caractère marionnettique des personnages de Gombrowicz.

La marionnettisation de personnages soumis à une puissance supérieure est encore plus évidente chez Witkiewicz où les protagonistes constatent d'eux-mêmes, dans le texte, leur statut de pantins évoluant dans un monde régi par des forces inconnues. Ayant le sentiment très clair que leur monde est comme un immense jeu mené par des forces métaphysiques ou encore comme une gigantesque machine que personne ne contrôle, les personnages se désignent eux-mêmes en tant que marionnettes ou automates, tel le Deuxième Compagnon dans *Les Cordonniers* :

N'est-ce pas seulement une illusion, et créons-nous pour de vrai une vie nouvelle ?
Peut-être nous leurrions-nous ainsi pour justifier précisément ce confort ? Peut-être des

forces dont on ignore la nature nous gouvernent-elles ? Et ne sommes-nous pas des marionnettes entre leurs mains ?⁵ (Witkiewicz 2001: 65)

Cette idée est reprise plusieurs fois, notamment dans *La Poule d'Eau*, lorsqu'Edgar explique à la Poule :

Je suis une véritable marionnette, tout se passe en dehors de moi. Et je me vois moi-même comme une ombre chinoise projetée sur un écran. Je peux seulement en observer les mouvements, mais je ne les dirige pas [...] je suis un pantin dans les mains d'une force inconnue — je suis grand en tant que marionnette. Ha, Ha ! (Witkiewicz 2001: 198–199)

Les personnages de Witkiewicz ont bien, comme le souligne Alain van Crugten, l'impression d'exister sur deux plans : en tant qu'acteur de la pièce de Witkiewicz et acteur de leur propre vie (Van Crugten 1971: 215) — ou encore, en tant que pantins articulés par Witkiewicz et pantins soumis à une force inconnue. Les constantes ruptures de l'illusion théâtrale qui jalonnent la pièce contribuent à la marionnettisation des personnages qui passe également par le dialogue : dans leur discours même, les personnages se décrivent comme des pantins.

Si chez Witkiewicz, la marionnette illustre la condition des personnages qui ne savent pas ce qui dirige leur destinée, dans les pièces grotesques de Sławomir Mrożek, les personnages, voués au même sort, sont directement confrontés à leur manipulateur, le plus souvent présent sur scène, incarné par un personnage ou un objet. *Strip Tease* met en scène deux personnages soumis à une puissance opprimente qui les pousse à se défaire d'abord de leurs vêtements puis de leur liberté.

Les deux hommes se rencontrent sur scène après avoir subi un traumatisme et ignorent ce qui leur arrive. Le troisième rôle est joué par une main géante qui, par de simples gestes impressionnant les héros, leur ordonne de se dévêtir, vêtement par vêtement, puis, au moment où les deux tentent de fuir, de la suivre vers un destin inconnu. Les discours des deux hommes, tout en courtoisie, retenue et contrôle au début de l'acte, traduisent leur gêne à reconnaître la violence dont ils ont été victimes, puis leur asservissement progressif. L'apparition de la main géante produit un effet comique par ses dimensions excessives, sa couleur vive, la lenteur et le caricatural de ses gestes de commande ainsi que le silence dans lequel elle apparaît, contrastant avec les échanges soutenus des deux personnages. La démesure caractérise non seulement les dimensions de cet accessoire, mais aussi son emprise sur les personnages qui fait d'elle non seulement un actant

⁵ Czy to nie tylko złudzenie, że my naprawdę nowe życie tworzymy? Może się tak ludzimy, aby ten komfort właśnie usprawiedliwić. A może rządzą nami siły, których istoty nie znamy? I jesteśmy w ich rękach marionetkami tylko. » Witkiewicz Stanisław Ignacy (2004). *Szewcy. Dramaty III*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, p. 361–362.

au même titre qu'un personnage, mais aussi le manipulateur des deux hommes, réduits quant à eux au rôle de pantins. La Main, au fur et à mesure, perdra de son caractère humoristique pour devenir une force inquiétante, passant du statut de manipulateur comique à celui d'allégorie d'un pouvoir menaçant.

Dans *Strip Tease*, l'action de la Main, présente sur scène, est directe et compréhensible. Les didascalies renseignent le lecteur sur la signification des gestes :

[...] la Main désigne la chaussure qu'il tient, puis elle se tend dans un geste de prière ou de commande. Monsieur II, en hésitant, dépose la chaussure sur la Grande Main.⁶ (Mrožek 1992: 67)

Si les intentions de la Main sont obscures, ses commandes sont, quant à elles, clairement comprises tant par le spectateur que par les personnages. Ce n'est pas le cas du manipulateur d'*Acte sans paroles I* de Samuel Beckett. Dans cette courte pantomime, le personnage est également aux prises avec une force supérieure qui joue le rôle de manipulateur, mais celle-ci est invisible, contrairement à la pièce de Mrožek, et ses actions sont, au premier abord, inintelligibles, ce dont témoignent les répétitions significatives de la séquence « il réfléchit » après chaque action provenant des cintres ou des coulisses et avant chaque réaction du personnage :

Un petit arbre descend des cintres, atterrit. Une seule branche à trois mètres du sol et à la cime une maigre touffe de palmes qui projette une ombre légère.

Il réfléchit toujours.

Coup de sifflet en haut.

Il se retourne, voit l'arbre, réfléchit, va vers l'arbre, s'assied à l'ombre, regarde ses mains.

Des ciseaux de tailleur descendent des cintres, s'immobilisent devant l'arbre à un mètre du sol.

Il regarde toujours ses mains.

Coup de sifflet en haut.

Il lève la tête, voit les ciseaux, réfléchit, les prend et commence à se tailler les ongles.

Les palmes se rabattent contre le tronc, l'ombre disparaît.

Il lâche les ciseaux, réfléchit. (Beckett 1972: 96)

Cette entité invisible manipule toute une série d'objets suspendus à des fils, qui tantôt descendent des cintres, tantôt remontent, animant la pantomime du personnage, victime de cette force implacable et hostile. Les actions du personnage sont provoquées ou contrées par celles de la force manipulatrice : en plein désert, celle-ci fait descendre un arbre dont elle rabat l'unique branche dès lors

⁶ « Wtedy Ręka pokazuje na but, trzymany przez Pana II w ręce. Potem wyciąga się gestem prośby albo żądania. Pan II z wahaniem kładzie but na Wielkiej Dłoni. » Mrožek Sławomir (1998) *Strip Tease. Teatr 6*. Warszawa: Noir sur Blanc, p. 207.

que le personnage s'installe à son ombre ; elle fait apparaître une carafe d'eau qu'elle s'empresse de faire remonter dès que le personnage s'en approche. Le personnage est ainsi empêché dans chacune de ses actions, qu'elles soient guidées par le besoin (besoin d'eau et d'ombre dans le désert) ou par le renoncement (lorsqu'il se prépare à utiliser la lame des ciseaux sur son cou, ceux-ci lui sont ôtés). La cruauté des gestes de la force va jusqu'à lui ôter la possibilité d'échapper à son sort en se donnant la mort. Contraint, le personnage prend le parti de ne plus réagir aux provocations, il reste immobile, le regard fixe, résigné.

Les personnages de Beckett comme ceux de Mrozek sont pris dans un engrenage auquel ils ne peuvent échapper, un piège qui se referme inexorablement sur eux. La même volonté de représenter l'oppression, cette fois non celle d'une autorité supérieure à l'homme, mais celle d'une autorité collective et sociale, anime l'action du *Martyre de Piotr Ohey*. Les personnages de Mrozek se définissent très souvent par leur position vis-à-vis des autres personnages : « Les rapports humains deviennent ici quelque chose d'absolu ; le système de force de ces rapports est aussi intransigeant que les lois de la nature dans le théâtre de l'absurde. »⁷ Ils sont confrontés aux autres membres de la société et aux lois qui la régissent.

Dans *W pełnym morzu (En pleine mer)* du même auteur, le gros et le moyen veulent manger le petit. Tous leurs efforts tendent à persuader le petit de la beauté du geste sacrificiel. La logique de la pièce réside dans la loi primordiale qui veut que le plus fort l'emporte sur les plus faibles, à laquelle viennent s'ajouter les paradigmes sociaux du vote démocratique, de la dictature, de la réflexion sur le concept de liberté, qui deviennent autant d'arguments pour chacun des trois naufragés. *Le Martyre de Piotr Ohey* s'ouvre sur une scène familiale dans la chaleur d'un foyer, rythmée par des conversations qui ne sont pas sans rappeler la scène d'ouverture de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, et qui laissera place à une invasion de personnages peuplant l'appartement de Piotr Ohey, venus en raison d'un prétendu tigre qui se serait installé dans la tuyauterie de sa salle de bains. La marionnettisation à l'œuvre dans cette pièce concerne ici aussi l'inexorable destinée du héros qui semble régie par l'absurde, mais qui répond cependant à une logique implacable. Cette surabondance de personnages peuplant l'appartement de Piotr Ohey, l'envahissant à des moments de plus en plus intimes (la première partie s'ouvre dans le giron familial, dans la seconde le couple est au lit, dans la troisième Piotr Ohey se lave dans une baignoire) matérialisent la pression à laquelle le héros va céder, comme il le déclare dans une réplique où il souligne ironiquement les raisons de sa résignation :

⁷ « Stosunki międzyludzkie stają się tutaj czymś absolutnym; układ sił w tych stosunkach jest tak bezwzględny jak prawa natury w teatrze absurdu. » Piwińska 1969: 20–21.

Pas plus tard qu'hier, j'étais tranquille chez moi à lire mon journal, mes proches à mes côtés. Et aujourd'hui ? La science et la politique, l'art et l'administration se sont donné la main pour s'introduire dans mon foyer et l'occuper à ma place. Je m'en vais satisfaire aux exigences de la raison d'Etat, aux ambitions effrénées de la science contemporaine, aux appétits des muses, aux ordres du pouvoir. J'échapperai ainsi à leur despotisme.⁸ (Mrożek 1998: 32)

Le sacrifice du héros, qui prend le risque d'entrer dans la salle de bain en présence d'un tigre mangeur d'hommes et d'un chasseur armé, et donc de se livrer à la mort, est le prix à payer pour échapper au contrôle et à la domination des instances qui l'ont remplacé dans sa propre maison. L'action représentée, semblant anodine au début, est poussée à son paroxysme et bascule ici aussi dans l'inquiétant.

La marionnettisation des personnages manifestée par la soumission à une logique absurde ne caractérise pas seulement les œuvres d'après-guerre : ceux de la génération précédente ne sont pas en reste. Ainsi, dans *Pantagleize* de Michel Ghelderode, datant de 1929, le héros éponyme n'est plus le maître de son destin qui se réalise malgré lui, le faisant mener une révolution sans comprendre la portée de ses actes ni même se douter que sa brillante destinée s'achèvera le soir même où elle s'est mise en branle. Si l'action de la pièce semble régie par le hasard, elle répond cependant à une logique dans laquelle tout s'enchaîne parfaitement et mécaniquement. Le héros, devenant le guide d'une révolution pour avoir prononcé la phrase anodine — mais qui en réalité est un code pour les autres personnages — « quelle belle journée », n'agit pas mais réagit à ce qui lui arrive, et finit par être abattu au dernier acte. La pièce répond ainsi à un mécanisme de l'extrême dans lequel est engrené le personnage principal, victime de rouages qui le dépassent.

Yvonne, Princesse de Bourgogne répond, elle aussi, à une logique poussée à son paroxysme aboutissant à la mort de l'héroïne. La passivité du personnage d'Yvonne est d'autant plus significative que l'héroïne est muette tout au long de la pièce. Dans la première version du texte, publiée en 1933 dans la revue *Skamander*, Yvonne prononçait vingt-cinq répliques qui furent réduites à sept à l'occasion de la parution de la pièce en volume, puis complètement effacées dans la version de 1968. À la réduction du personnage à une présence muette et effacée répond l'exacerbation des instincts et vices des personnages qui l'entourent.

La passivité des personnages victimes des mécanismes dans les pièces de Gombrowicz, Ghelderode et Mrożek participe de la marionnettisation des

⁸ « Nie dalej jak wczoraj jeszcze czytałem gazety w otoczeniu rodziny. A dzisiaj! Nauka i polityka, sztuka i administracja podały sobie ręce. Wcisnęły się do mojego domu. Nie ja, ale one stały się mieszkańcami jego. Odchodzę, by uczynić zadość żądaniom racji stanu, pretensjom współczesnej wiedzy, pokusom muz i nakazom władzy – i tak ujsć ich panowaniu. » Mrożek 1998a: 78.

personnages. C'est le statut de boucs émissaires désignés par la société ou la communauté, agissant sur ordre, qui font d'Yvonne, de Pantagleize et de Piotr Ohey des pantins, que leur manipulateur voue à la mort.

En définitive, l'étude de l'esthétique marionnettique dans le théâtre grotesque du début du vingtième siècle a permis d'esquisser les diverses modalités et fonctions de la marionnettisation des personnages. Le rôle de la marionnette est à la fois celui de métaphore et matérialisation de mécanismes que les auteurs se sont attachés à représenter : ceux de la vie en société, ceux de l'art dramatique, ceux de la condition de l'homme.

Préférée aux acteurs en chair et en os, la marionnette est idéalisée par Maeterlinck et Ghelderode. Elle paraît aux yeux des deux auteurs comme une alternative à l'interprétation humaine des pièces de théâtre et constitue à ce titre une des clefs de leur réflexion sur l'art théâtral. La marionnette détermine le traitement des personnages dans les pièces des deux auteurs belges : d'une tonalité tragique chez Maeterlinck et guignolesque chez Ghelderode, la marionnettité des personnages est au service de la représentation de la mort, tragique chez le premier, grotesque chez le second. Tout comme Ghelderode, c'est le grotesque du Guignol qui inspire à Jarry le caractère du Père Ubu. À la même époque que Maeterlinck, Jarry donne à ses personnages l'allure ridicule, la gestuelle caricaturale, le parler grossier des poupées populaires du Guignol. Ces auteurs empruntent aux marionnettes les traits qu'ils confèrent à leurs personnages. Les Futuristes iront jusqu'à remplacer ces derniers par des mannequins et robots, figures automatiques et raides qu'ils placent au-dessus de l'humain. Chez Witkiewicz, ce sont les personnages eux-mêmes qui se déclarent des pantins : la marionnettisation participe ainsi de la rupture de l'illusion théâtrale et esquisse ce qui restera jusqu'à la moitié du vingtième siècle l'un des thèmes privilégiés du théâtre du siècle dernier. Symbolisant l'impuissance de l'opprimé comme chez Gombrowicz ou Ghelderode, la marionnette investit la scène en faisant des personnages des pantins aux mains d'une force suprême, inconnue comme chez Witkiewicz, Beckett ou Mrożek. La marionnettisation des personnages qui, bien qu'humains, semblent évoluer dans un castelet de marionnettes, passe enfin par le jeu de la relation manipulant-manipulé dans une mise en scène qui tourne à l'absurde.

En octroyant une portée métaphysique, politique ou sociale à la marionnettisation des personnages, les auteurs ont su tirer profit des dimensions comique et tragique, parodique et inquiétante, farcesque et cruelle de la marionnette, voyant en elle, au même titre que dans le masque et dans la pantomime, le mode d'expression d'une vision du monde et un renouveau de l'écriture dramatique.

BIBLIOGRAFIA

- Ambrożewicz Zbigniew.** 2012. *Gombrowicz: między lalką a ukrytym demonem*. „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 25. S. 9–29.
- Artaud Antonin.** 1976. *Œuvres complètes*. T. 1 Paris: Gallimard.
- Beckett Samuel.** 1972. *Acte sans paroles I. Comédie et actes divers*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Béhar Henri.** 1980. *Jarry, dramaturge*. Paris: Nizet.
- Béhar Henri.** 2003. *La dramaturgie d'Alfred Jarry*. Paris: Champion.
- Buschmeyer Lothar.** 1931. *Die Kunst des Puppenspiels*. Erfurt: Selbstverlag.
- Dziurzyński Dariusz.** 2009. *La réception de Maeterlinck dans la Jeune Pologne* [online]. „Slavica bruxellensia”, nr 4 z dnia 15.10.2009. Protokół dostępu: <http://slavica.revues.org/264> [30.04.2016].
- Iehl Dominique.** 1997. *Le Grottesque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Jurkowski Henryk.** 1991. *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*. tłum. Max Blusztajn i Jean Allemand. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette.
- Jurkowski Henryk.** 1993. *Szkice z teorii teatru lalek*. Łódź: Polunima.
- Jurkowski Henryk.** 2014. *Dzieje teatru lalek*. Lublin: Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie.
- Ghelderode Michel (de).** 2002. *La Balade du Grand Macabre*. Paris: Gallimard.
- Maeterlinck Maurice.** 1985. *Introduction à une psychologie des songes et autres récits*. Bruksela: Labor.
- Maeterlinck Maurice.** 2009. *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles : Trois petits drames pour marionnettes*. Bruksela: Renaissance du Livre.
- Mrozek Sławomir.** 1992a. *Strip Tease. Théâtre 1*. Tłum. Zofia Bobowicz. Montrichier: Les Editions Noir sur Blanc.
- Mrozek Sławomir.** 1992b. *Le Martyre de Piotr Ohey. Théâtre 1*. Tłum. Zofia Bobowicz. Montrichier: Les Editions Noir sur Blanc.
- Mrozek Sławomir.** 1998a. *Mężczyństwo Piotra Ohey'a. Teatr 6*. Warszawa : Noir sur Blanc.
- Mrozek Sławomir.** 1998b. *Strip Tease. Teatr 6*. Warszawa: Noir sur Blanc.
- Piwińska Marta.** 1969. *Mrozek: The Magical Dialectician*, “Drama at Calgary”, Calgary: Department of drama in the Faculty of Fine arts, nr 3, 1969.
- Plassard Didier.** 1992. *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France Italie*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Stykowa Maria Barbara.** 1980. *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Van Crugten Alain.** 1981. *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy.** 1972. *Kurka wodna, Dramaty*. T. 2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy.** 2001a. *Les Cordonniers. Théâtre complet II*. Tłum. Alain van Crugten. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy.** 2001b. *La Poule d'eau. Théâtre complet III*. Tłum. Alain van Crugten. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy.** 2004. *Szewcy. Dramaty III*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Cécile Bocianowski

THE MARIONNETTISATION OF THE CHARACTERS IN FRANCOPHONE
AND POLISH THEATRE IN THE TWENTIETH CENTURY

(summary)

This article is devoted to the use of the aesthetic of marionettes in twentieth-century theatre in Poland, French-speaking Belgium and France. Starting with the treatment of marionettes in Maurice Maeterlinck's play *Interior*, the analysis of plays shows the function of the marionettisation of characters and how puppets inspire authors, on different levels, in the representation of metaphysical, political or social issues.

KEYWORDS

Puppet Theatre; marionette; 20th century theatre; France; Belgium; Poland; Maurice Maeterlinck; Alfred Jarry; Michel de Ghelderode; Stanisław I. Witkiewicz; Witold Gombrowicz; Samuel Beckett; Sławomir Mrożek