

## Un cas de traduction intersémiotique : *Pan Tadeusz*, le film d'Andrzej Wajda

Marek Tomaszewski  
Université Charles de Gaulle Lille III

*Synergies Pologne* n°5 - 2008 pp. 85-94

**Résumé :** *Les rapports de l'image avec le mot étant particulièrement problématiques dans le cas de la transposition filmique de Pan Tadeusz, le metteur en scène se trouvait devant un choix difficile. Un récit épique et un film à grand spectacle possèdent, chacun pour sa part, des modes de représentation différents : représentation discursive dans le premier cas et représentation figurative dans le deuxième cas. Andrzej Wajda a réussi, toutefois, à préserver la spécificité de la langue de Mickiewicz, d'une part, et créer un événement cinématographique basé sur les techniques audiovisuelles modernes, d'autre part. La capacité plastique de Wajda d'explorer la structure mythique de la pensée collective fut, dans ce cas, la clé du succès. Une fois encore, la mise en mouvement des éléments plastiques a rendu possible la concrétisation des messages littéraires.*

**Mots-clés :** *traduction intersémiotique, Mickiewicz, Wajda*

**Abstract :** *The relations between the image and the word in the case of cinematographic transposition of Mickiewicz's „Pan Tadeusz” are particularly complex and therefore constrain the film director to make difficult choices. Both an epic story and a big screen film have different modes of representation: a discursive representation for the first, and a mainly figurative one for the second. Andrzej Wajda have succeeded, however, to preserve the specificity of Mickiewicz's language and, on the other hand, to create an extraordinary cinematographic event, based on modern audiovisual techniques. The Wajda's talent in the area of visual arts to explore the mythical structure of the Collective Subconscious, was, in this case, the key to success. Once more, the movement of visual elements made the concretization of the literary messages possible.*

**Key words:** *intersemiotic translation, Mickiewicz, Wajda*

Il se trouve que je ne suis pas le premier à avoir réfléchi au problème d'adaptation filmique de l'épopée nationale polonaise. Tadeusz Lubelski vient d'esquisser un rappel historique des premières tentatives artistiques de ce genre en nous rappelant que *Pan Tadeusz* a fait jusqu'ici l'objet de trois transpositions à l'écran: celle de Ryszard Odyński (1928), celle de Julian Józef Antonisz (Non-camera, Livre I, 11 minutes, 1980), et finalement celle d'Andrzej Wajda (1999).

Ce critique du cinéma a également évoqué les aléas de la réception de ces trois mises en images et sons du texte source auprès des spectateurs de leur époque<sup>1</sup>. Il faut rappeler aussi, dans ce contexte, les travaux récents de Elżbieta Skibińska sur les problèmes que pose le texte de *Pan Tadeusz* dans la traduction.

Le projet de Wajda a vu le jour, rappelons-le, dans les années quatre-vingt dix. De longs travaux sur le scénario du film ont précédé sa réalisation. Le metteur en scène se trouvait alors devant un choix difficile en voulant préserver la spécificité de la langue de Mickiewicz, d'une part, et créer un événement cinématographique basé sur les techniques audiovisuelles modernes, d'autre part. Il devait en outre définir le point de départ et l'aboutissement de son film, c'est-à-dire clôturer à sa façon le poème héroï-comique. Les rapports de l'image avec le mot étaient particulièrement problématiques dans le cas de la transposition filmique de *Pan Tadeusz*. Récit épique et film à grand spectacle possèdent des modes de représentation différents : représentation discursive, d'une part, et représentation figurative, de l'autre. La lecture du poème est une activité de reconstruction qui doit rendre présent ce qui ne l'est pas. Dans le film, en revanche, les personnages et les objets visibles n'ont pas à être présentés, ils sont présents *de facto*. Le spectateur n'a pas à reconstruire le monde, de toutes pièces, il n'a qu'à se construire l'histoire lui-même à partir de ce qu'il perçoit.

Autant le mot, comme le concept qu'il désigne, est une notion générale et générique, autant l'image véhicule une signification précise et limitée. Les critiques littéraires polonais ont souvent constaté que l'emploi systématique de la comparaison et de la métaphore était un des principaux piliers stylistiques de la vouëte épique du poème de Mickiewicz. Que faire de ces fréquents remplacements d'un lexème par un autre, de ce procédé stylistique érigé en règle qui confère au moindre objet son aspect éternel ? Nous savons, comme le remarque judicieusement Marcel Martin, que « le cinéma ne nous montre jamais « la maison » ou « l'arbre », mais « telle maison » particulière, « tel arbre » déterminé. Ainsi le langage des images se rapprocherait de celui de certains peuples non parvenus à un degré suffisant d'abstraction rationnelle dans la pensée »<sup>2</sup>. Ce théoricien du cinéma insiste sur le décalage important qui existe toujours entre le mot et l'image et considère que le cinéma ne peut exprimer des idées générales et abstraites que par la voie symbolique, au détriment des procédés rhétoriques traditionnels. Certes, la voie symbolique, est bien sûr celle qui a été choisi par Wajda (nous en parlerons plus tard), mais ce n'est pas l'unique clé pour résoudre le problème du langage filmique mis en relation avec l'oeuvre littéraire. Aussi essayerons-nous de répondre, dans cette communication, par quels moyens le texte initial a pu être porté à l'écran et quels étaient les choix artistiques faits par le cinéaste polonais.

La première question que nous sommes tentés de nous poser est « comment le texte source génère-t-il le film » et c'est sans doute un point de vue qui introduit quelque part l'idée de paternité. Mais la deuxième question, qui situe le problème de manière certes moins verticale, est la suivante : « vu depuis le film, comment apparaît le texte source, quel part a-t-il prise dans l'émergence du texte filmique ? ». L'avantage de ce double questionnement paraît incontestable. Grâce à lui, nous pourrions tenir à l'écart l'épineux

problème des équivalences entre le poème et l'adaptation. Car celui-là ne sera pas considéré comme un objet sémiotique plein et unique, mais plutôt comme un réservoir d'instructions, une banque de données dans lequel puise le réalisateur-adaptateur. Vu sous cet angle-là, qu'est-ce que nous apporte le film de Wajda ? Quelles instructions a-t-il retenues de la grande épopée nationale ? Sans entrer dans une explication fastidieuse, nous tâcherons de noter quelques données significatives.

D'abord Wajda reconduit *grosso modo* l'intrigue telle qu'elle se dessine tout au long des douze Livres de *Pan Tadeusz*. Tout au moins les principaux motifs de la trame narrative semblent bien être préservés, même si certains d'entre eux comme la dispute à propos des lévriers, la comète, le service orné de décors polonais, sont écourtés sinon carrément sacrifiés, éliminés du récit filmique. Notons par ailleurs que d'autres épisodes clés comme le concert de Wojcki, et tout particulièrement celui de Jankiel, sont sensiblement réduits pour ne pas dire déformés car la sonorité originelle des instruments tels le cor ou le cymbalum est remplacé par les compositions musicales de Wojciech Kilar qui, quel que soit leur caractère novateur, appartiennent à un autre univers. Les émois patriotiques, les cordes qui giclent les sons, l'impact de la Constitution du Trois Mai sont simplement évacués du champ audiovisuel couvrant le « concert des concerts ». Ce qui accentue en revanche la cadence dramatique de l'œuvre filmique, ce sont les changements de rythme : dilatation, déplacement (la scène de préparation de café est placée dans le film juste avant le discours du Comte paysagiste Livre III) contraction de certains épisodes (très sommaire aperçu de l'auberge de Jankiel), travail sur la durée, sur les effets d'ellipses etc.

Le principe de la stratégie du personnage narrateur est respecté tout en étant davantage encore amplifié. Dans le poème, l'instance narrative est présente, mais (excepté l'Épilogue) elle ne prend pas les traits de Mickiewicz lui-même, personnage-auteur physique de l'histoire narrée. Certes, le spectateur peut partager les sentiments des personnages ou savoir ce qu'ils éprouvent par la seule codification du jeu des acteurs, de leur gestuelle, de leur mimique. Mais dans le film, la situation narrative est focalisée dès le départ sur le salon parisien d'Adam Mickiewicz. Ce dernier personnage apparaît à l'écran, à côté de ses compatriotes émigrés en dérive réunis en face de la fenêtre donnant sur une cour parisienne délabrée, afin de leur proposer la lecture de son poème. Il s'agit manifestement d'un ajout, d'une scène inventée qui n'entre pas dans la composition du texte source. C'est ainsi que l'ordre narratif se trouve entièrement renversé. Ici, les vers de l'Épilogue ne ferment pas mais, au contraire, ouvrent l'action : « Malheurs à nous, fuyards qui, la peste régnant/ Avons à l'étranger porté nos pas fuyants... » (*Biada nam, zbiegi, żeśmy w czas morowy/ Lękliwie nieśli za granicę głowy*), tandis que la fameuse apostrophe du début de *Pan Tadeusz* : « Lithuanie ! ô ma Patrie à la semblance/ De la santé, seul qui te perd prend conscience/ De ton prix... » (trad. Roger Lergras) (*Litwo ! Ojczyzna moja ! ty jesteś jak zdrowie. / Ile cie trzeba cenić ten tylko się dowie, / Kto cię stracił*) vient clore, dans la dernière scène, l'action du film de Wajda. La boucle se referme avec la momification finale des principaux personnages du récit, figés dans une attitude d'attente et de désespoir.

Quant au personnage d'Adam Mickiewicz, apparaissant à l'écran en chair et en os, incarné dans le film par Krzysztof Kolberger, il assure avec succès plusieurs autres « entrées » (sept ou huit interventions verbales) effectuées directement à l'écran ou bien en voix *off* en revendiquant ainsi le statut du narrateur filmique en titre. Secondé simultanément par une multitude d'images de la caméra, ce narrateur se charge tantôt de raconter la ressemblance entre les cueilleurs de champignons et les ombres (Livre III), tantôt, sous l'effet foudroyant d'un paysage contemplé, il s'exclame face aux spectateurs en reprenant à son compte les célèbres mots à forte coloration personnelle, tirés du Livre XI (v.79) : « Dans l'esclavage né, forçat dès le berceau, / Ce seul printemps j'ai vu, dans ma vie, aussi beau » (Urodzony w niewoli, okuty w powiciu, / Ja tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu).

Ce narrateur principal est en quelque sorte suspendu entre l'extradiégèse et l'intradiégèse et ceci semble être conforme au dispositif scénique de l'épopée elle-même où le personnage de(s) Mickiewicz est thématiqué à plusieurs reprises, donc présent en tant qu'acteur dans l'univers du poème (Livre IV, VII et XIX). Ceci dit, celui qui revêt constamment les traits du poète de Nowogródek, n'est responsable que de ce qu'il rapporte au niveau des faits qui se déroulent sous ses yeux ou bien qui sortent de sa mémoire<sup>3</sup>. Par contre, l'audiovisualisation, la mise en image et sons des événements qui servent de pierre d'achoppement, par exemple, dans le cas des dialogues et du dispositif spatial, est le fait d'une autre instance d'énonciation laquelle, le cas échéant, n'arrive pas toujours à articuler clairement sa voix. Pourtant il s'agit bien d'un grand imagier filmique, implicite, invisible, qui manipule l'ensemble du lacis audiovisuel. Or, il se trouve que cette autre instance d'énonciation, que l'on assimile, à raison ou à tort, au metteur en scène, n'a pas toujours recueilli les louanges de la critique. Voilà ce qu'en dit un brillant polonisant de Gdańsk, Zbigniew Majchrowski : « En regardant l'écran, nous n'avons pas le sentiment que derrière l'objectif de la caméra se tient Andrzej Wajda, le véritable « maître de l'histoire ». Hormis une brève prise de vue de la grande forêt dans le style Grottger on ne sent ni l'œil ni la main du Maître(...) et ce n'est pas tant Mickiewicz qui nous manque dans le film de Wajda, mais c'est bien Wajda lui-même »<sup>4</sup>

Une décision courageuse cependant au niveau du scénario, ce fut d'abord de conserver, sauvegarder les dialogues mickiewiczziens en respectant la forme des vers de treize syllabes (alexandrin polonais) ainsi que les rimes qui émaillent l'ensemble du poème. Le pari était considérable et le résultat semble être bien à la mesure des attentes du public. L'excellent jeu des acteurs a eu raison en effet de la contrainte instituée par le système métrique. Le caractère naturel et relâché des dialogues et des monologues confirme surtout la finesse et la justesse rythmique de l'oreille musicale du maître Adam.

Omissions délibérées (les interminables histoires de Wojski exhibent leur absence dans le film, en particulier les cocasses *qui pro quo* et le duel de Doméiko et Dowéiko du Livre IV), jeux narratifs, déplacements d'épisodes significatifs, occultations de certains objets au profit des autres (par exemple : absence visuelle totale des oiseaux domestiques, de la basse cour de Zosia, tandis que la caméra est ostensiblement braquée sur le tamis que soulève la fille en robe

blanche - Livre V) ellipses (la confession de Jacek, renforcé par les *flash back*, semble être allégée, ramenée à l'essentiel - Livre X), tous ces procédés filmiques n'entravent pas la structure globale du récit originel. Dès difficultés surgissent, toutefois, dès que l'on essaie de déterminer quels énoncés se trouvent dans une image. Aucun plan ne dira jamais : « Robak meurt ». Car l'image montre, le son se fait entendre, mais les deux ne disent rien. C'est bien l'image symbolique du « sang noir comme suie », versée en gros plan par le héros, qui nous suggère l'idée de la fin (Livre X). Ce qui importe donc, c'est de comprendre comment l'image mouvante, qui peut être en deçà du récit, signifie. Dans la perspective sémiologique, il est légitime de se demander jusqu'à quel point le cinéma véhicule un langage. C'est pour l'opposer à la langue écrite qu'on s'efforce de prouver qu'aucun plan n'est équivalent à un simple mot et que, inversement, dans toute image il y a au moins un énoncé. Nous pourrions ainsi paraphraser la formule de Christian Metz et dire que « l'image d'un manoir lituanien de *Pan Tadeusz* ne signifie pas « manoir », mais « voici un manoir ». Dans certaines circonstances, elle peut même signifier « voici mon manoir » ou « voici notre manoir ». Mais les choses se compliquent davantage encore lorsqu'il s'agit de transposer à l'écran la comparaison développée ou la métaphore. Car celle-ci est une figure d'expression par excellence verbale, une forme condensée de l'image littéraire, une comparaison dont il ne reste que le comparant. Elle court-circuite la réalité en mettant en relation des choses qui, dans l'usage courant des mots, ne sont pas assorties ensemble. La compréhension de la métaphore s'appuie sur l'analogie de sens existant entre le terme actualisé et le terme absent auquel il est substitué. L'exercice auquel se livre le lecteur est donc purement cérébral, mental. C'est le mental qui provoque le déclic de l'imaginaire. Celui qui lit ne voit rien, du moins au-delà des mots. Il lit des phrases, progresse au fil des vers, comprend des concepts, se les imagine, mais ne voit pas avec ses yeux ce qui est raconté. La reconstruction des scènes, des situations, des paysages et des postures physiques se développe dans son esprit, mais celles-ci ne prennent pas la place d'une vision même si, de manière implicite, elles contribuent à générer des indices figuratifs.

Le cinéma, en revanche, donne à voir et les modalités du savoir passent essentiellement par la vision, la musique et le son. Les mots ne sont pas là pour prendre toute la place, pour suppléer aux choses qui n'y sont pas. D'un côté la représentation discursive faite de discontinu et de linéarité, de l'autre la figuration cinématographique qui fonctionne, quant à elle, sur le mode du continu, de la permanence, celle-ci étant assurée, pour ainsi dire, indépendamment du spectateur. Władysław Orłowski résume cet écart du voir de manière succincte : « le cinéma, dit-il, fait quelque chose à notre place alors que la littérature nous force à réaliser quelque chose par nous-mêmes »<sup>5</sup>.

Nous touchons là à l'un des problèmes essentiels liés à la transposition de *Pan Tadeusz* à l'écran. L'inconvénient relatif du film de Wajda vient de ce qu'il se voit contraint de renoncer aux véritables richesses langagières du texte source. Ceci ne concerne pas, bien sûr, les parties dialoguées du texte, lesquelles, malgré les réductions qu'elles subissent, (la durée du film n'est que de 1h50) sont tout de même savamment reproduites, reconstituées à l'écran, et conservent même, de temps à autres, quelques comparaisons saillantes du genre de celle que prononce

Cydzik dans le Livre IV, (v.400) : « Les moindres généraux des Rouskis, par leur mise/ Comme brochets roulés dans le safran, reluisent ! » (Bo u Moskali, lada jenerał, Mospanie, / To tak świeci się w złocie jak szczupak w szafranie)

Le texte de l'épopée où la concentration de métaphores se fait particulièrement sentir, où les mots renvoient constamment au pictural, à la configuration plastique, voire à la dimension sensorielle (audition et odorat) n'accuse pas cependant de caractère intersémiotique *sensu stricto* dans la mesure où tout se passe à l'intérieur du même système de signes langagiers (convocation d'éléments picturaux, musicaux relevant d'un autre système de signes qui n'intervient que pour mieux servir l'expression littéraire, réduite, elle, uniquement aux mots)<sup>6</sup>. Il n'en est pas de même, bien sûr, au cinéma qui pratique la transcriture du texte originel. Ici le processus de la translation du verbal *versus* l'audiovisuel ne se réalise que grâce au passage d'un système de signes à l'autre, ce qui engage obligatoirement un vrai mécanisme du jeu intersémiotique. A l'évidence, les instructions délivrées par le texte initial ne sont pas toutes de même nature. Les unes se prêtent aisément à la transcriture en se situant en amont du récit, les autres, en s'inscrivant au cœur même du langage, demandent à être recomposées, remaniées, voire supprimées en fonction des contraintes propres au support cinématographique. D'autant plus qu'on peut distinguer dans le texte source toute une série de transferts de significations qui mettent en jeu des couleurs, des sons, des formes lesquels sont bâtis tantôt sur la personnification (attribution des propriétés humaines aux animaux, plantes, corps célestes etc), tantôt sur l'animalisation et la réification (chosification des propriétés humaines). Si bien que le poème hésite entre l'anthropocentrisme et l'anthropomorphisme<sup>7</sup>. Parmi les exemples significatifs de cette charge tonifiante de la métaphore, il convient de citer, à tout hasard, ces quelques vers éminemment connus de *Pan Tadeusz* :

« Les filles, du bolet élégant font leur quête, / Ce colonel des champignons des chansonnettes (Panienki za wysmukłym gonią borowikiem / Którego pieśń nazywa grzybów pułkownikiem) Livre III, v. 264

« ...l'épine étreint l'obier ; / La ronce à bouche noire accole un framboisier » (...Głóg w objęciu kalin / Ożyna czarne usta tułąca do malin) Livre III, v. 554

« L'oeil du soleil monta...Encore somnolent / Il se fronça, battit des cils - rayons tremblants » (A oko słońca weszło. Jeszcze nieco senne / Przymróża się, drżąc wstrząsa swe rżęsy promienne) Livre XI, v.174.

L'on convient facilement que toutes ces images métaphoriques qui délèguent à l'ensemble de la nature les caractéristiques humaines (et *vice versa*) ne peuvent être d'aucune utilité pour l'adaptateur filmique. « La transposition (du texte à l'écran) n'est pas une opération de transport, de transaction ou de transcodage, observe André Gardies, elle est travail d'écriture à partir d'une position autre »<sup>8</sup>. Que faut-il entendre par « une position autre » ? Le cinéma n'aurait-il pas les moyens de recourir à la métaphore? Bien au contraire !. La juxtaposition par le moyen du montage de deux images dont la confrontation produit un effet inattendu dans l'esprit du spectateur, est un procédé courant au cinéma. L'ouverture des *Temps modernes* de Charlie Chaplin nous montre l'image d'un troupeau de moutons en marche puis celle d'une foule sortant d'une bouche de métro en nous invitant de cette manière à faire usage de notre intelligence. Après

tout, Wajda rapproche lui aussi deux images pour faire naître une signification seconde lorsque l'entrée et la marche de la Grande Armée napoléonienne à travers la Lituanie est accompagnée d'un mouvement de caméra qui suit le vol de la cigogne dont les ailes blanches sont définies dans le texte source comme « l'étendard précurseur de la saison nouvelle » (*wczesny sztandar wiosny*) Livre XI, (v.24). D'une seule cigogne on passe d'ailleurs à plusieurs, les unes assises sur l'herbe, les autres prenant l'envol. Zbigniew Majchrowski, peu séduit par cette approche panoramique, la compare malicieusement aux reportages du cycle « National Geographic » (op.cit., p.143). Mais le projet du cinéaste est sans doute plus ambitieux. Faute de pouvoir montrer la course céleste de la planète annonçant la venue d'un libérateur charismatique des peuples, ce rapprochement d'images éloignées lui permet précisément de relier thématiquement plusieurs séquences du film afin de faciliter la perception et l'assimilation d'une idée de renouvellement, à la fois national et planétaire, qui coïncide avec les premières offrandes du printemps.

Oui, les métaphores cinématographiques existent bel et bien dans le vaste contexte du cinéma mondial et le spécialiste de l'esthétique, Marcel Martin en distingue même plusieurs types : plastiques, dramatiques, idéologiques<sup>9</sup>. La seule difficulté, c'est qu'elles n'affichent pas leurs origines rhétoriques. Toute image du cinéma implique plus qu'elle n'explique car toute réalité dont elle est le reflet peut devenir signe à divers degrés. C'est pour cela que certains films sont lisibles à plusieurs niveaux selon le bagage de sensibilité, d'imagination et de culture de spectateur. C'est aussi la raison pour laquelle le symbole joue aussi un rôle important dans la mesure où il est à même de suggérer au spectateur plus que ne peut lui fournir la simple perception du contenu apparent. Wajda ne se prive pas d'exploiter la voie du symbole. Pour cela, il pioche abondamment dans le réservoir d'objets dont la résonance affective peut évoquer la réalité d'un autre ordre: horloge à musique, tabatière, capuchon du Quêteur (qui recouvre rarement le visage de Bogusław Linda comme si on ne voulait pas priver l'acteur de sa précieuse mimique), la magique tasse de café préparé par Krystyna Zachwatowicz, le son du clocher que le narrateur met si bien en valeur: «... lorsque le bronze beugle, /Tout est mêlé, troublé, se disperse et s'aveugle » (*Gdyż spisz z dala ryknie, /Wszystko miesza się, zrywa, maści się i nikiem*) Livre III (v. 667). En revanche, le « monstateur » cinématographique semble moins sensible à l'aspect incantatoire des plats traditionnels polonais. La caméra ne s'arrête jamais trop longtemps devant l'assiette du chłodnik ni du bigos. On ne parle guère en détails du fameux « dernier banquet à l'ancienne mode de Pologne » commandé par le général Jan Henryk Dąbrowski. On aurait pu, peut-être, métaphore oblige, imaginer une casserole déborder sur le feu pour symboliser le désir impatient des futurs époux ? Rien de tout cela pourtant. Le goût succulent de la bonne chair n'a pas l'air d'inspirer l'imagier filmique. Ceci dit, le metteur en scène est tout à fait capable de transformer de longues descriptions de la vaste forêt lituanienne (Livre III et IV) en deux séries de plans évocateurs, en deux enclaves presque détachées du fil narratif du film, qui rappellent, toutes proportions gardées, l'art du pinceau dans le style de Leon Wyczółkowski, cet art dégagant un sens symbolique, un contenu implicite, particulièrement utile à la compréhension du récit construit autour de « wątek dawności » (la trame de l'ancienneté). Ces plans isolés prennent du temps

au récit (leur signifiant est temporalisé), néanmoins ils ne valent que pour de l'espace. On peut dire que la thèse de Tomasz Miczka, qui mettait en avant la capacité plastique de Wajda d'explorer la structure mythique de la pensée collective, est toujours d'actualité. Comme l'a démontré l'auteur de cet ouvrage, c'est la mise en mouvement des éléments plastiques qui rend vraiment possible la concrétisation des messages littéraires<sup>10</sup>.

Cependant, force est de constater, au grand dam des admirateurs de la veine artistique de Wajda, que la clé de son *Pan Tadeusz* n'est pas cette fois-ci de nature plastique, mais de nature dramatique. Nous nous permettons d'ailleurs d'utiliser le mot « clé » à la fois au sens figuré et précis du terme. Ce n'est sans doute pas par hasard si la rencontre amoureuse de Tadeusz et Telimena prend tellement de place dès la partie initiale du film en gratifiant le héros d'une clé qui fait rebondir l'histoire. Sans vouloir trahir la distance euphémique qu'a prise Mickiewicz à l'égard de cet épisode, Wajda semble dès le départ opter pour la formule du « film d'action » en misant délibérément sur l'excellente prestation de Grażyna Szapołowska. On peut d'ailleurs rappeler à ce titre que Stanisław Pigoń a signalé, dans sa note de l'édition de Biblioteka Narodowa, l'existence d'une autre version manuscrite, beaucoup plus circonstanciée, du célèbre fragment à *suspens* : « ...il découvrit et saisit vite/ Une clef et, roulée, une lettre, petite,/ Les fourra dans sa poche...A quoi rimait la clef ?/ Ce papier blanc, sans doute, allait le révéler » (znalazł klucz i biały/ Papier : w trąbkę zwiniony był to listek mały;/ Porwał, schował w kieszenie, nie wie co klucz znaczy,/ Lecz mu to owa biała kartka wytłumaczy) Livre III, v.676-679.

Wajda a-t-il voulu suppléer au non-dit que renferme cette scène? En tout cas, il n'a pas hésité à suivre Tadeusz jusqu'à la porte de la chambre de Telimena et le faire disparaître dans les bras de son amante. La mise en relief d'un autre personnage générateur d'action, Gerwazy, magistralement joué par Daniel Olbrychski, nous fait plutôt croire que la vraie intention du metteur en scène était surtout de jouer à fond la carte de l'intrigue. Est-ce pour flatter le goût d'un spectateur moins raffiné ? Difficile de trancher. Toujours est-il que le film prend une autre allure que le poème héroï-comique de Mickiewicz, ce dernier étant davantage porté sur l'esthétique du regard et la métaphysique des choses.

Toutefois cette divergence de points de vue n'est pas un échec. Comme l'observe pertinemment Alicja Helman, « le spectateur n'est pas déchiré entre ce qu'il voit sur l'écran et ce dont il se souvient du livre mais il tend vers la construction de l'unité qui n'est pas fondée uniquement sur le livre ni sur le film lui-même. La perception se dirige vers une synthèse qui naît dans l'esprit du spectateur et nullement ailleurs. Le produit final de la rencontre avec le film, qui est une adaptation du livre, n'est rien d'autre qu'une œuvre virtuelle »<sup>11</sup>.

Nous n'aurions jamais pu connaître cette œuvre virtuelle sans l'heureux concours et le prodigieux intermédiaire du cinéaste polonais et c'est la raison pour laquelle nous lui savons bon gré.



## Notes

<sup>1</sup> Tadeusz Lubelski, „*Pan Tadeusz* i kino. O adaptacjach filmowych poematu Mickiewicza” (*Pan Tadeusz* et le cinéma. Les adaptations cinématographiques du poème de Mickiewicz), in: Bogustaw Dopart (éd), *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo* (*Pan Tadeusz* et son héritage), Universitas, Cracovie 2006, p. 430-450.

<sup>2</sup> Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, chap. « L'image filmique », Les Editions du Cerf, Paris 1985, p. 23

<sup>3</sup> Initialement, le film devait commencer par la narration de Gerwazy et il devait porter le titre *La dernière expédition judiciaire en Lituanie*. Le salon de Mickiewicz devait apparaître seulement après le Livre X. L'idée d'introduire le narrateur Mickiewicz dès le tout début du film était celle d'un co-scénariste venu du Canada, Jan Nowina Zarzycki (c.f. Tadeusz Lubelski, *op.cit.*, p. 440).

<sup>4</sup> Zbigniew Majchrowski, *Mickiewicz i wiek dwudziesty* (Mickiewicz et le vingtième siècle), chap. „Andrzej Wajda et deux chef-d'oeuvres du romantisme”, *Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2006, p. 146 : „Nie szukamy Mickiewicza, (mamy go na półce, mamy w pamięci), lecz Wajdy, i nie tyle Mickiewicza zabrakło w Wajdowym filmie, ile samego Wajdy właśnie”.

<sup>5</sup> Władysław Orłowski, *Z książki na ekran* (Du livre à l'écran), Wydawnictwo Łódzkie, Łódź, 1974, p. 48: „Kino nas w czymś wyręcza, literatura do czegoś nas zmusza”.

<sup>6</sup> C.f. Ewa Szczęsna, „Wprowadzenie do poetyki intersémiotycznej” (Introduction à la poétique intersémiotique), dans : Stanisław Balbus (red) *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie*, Universitas, Kraków 2004, p. 31.

<sup>7</sup> Voir à ce sujet : Marek Tomaszewski, « La poétique anthropocentrique de Pan Tadeusz », dans : Maria Delaperrière (éd.), *Mickiewicz par lui-même*, Institut d'Etudes Slaves, Paris 2000, p.p. 172-187.

<sup>8</sup> André Gardies, « Le narrateur sonne toujours deux fois », dans Thierry Groensteen (éd), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation : Littérature, Cinéma, Bande dessinée, Théâtre, Clip*, Edition Nota Bene (Québec) et Centre national de la B.D. (Angoulême), Actes du Colloque de Cerisy, Québec 1998, p. 76.

<sup>9</sup> Marcel Martin, *op. cit.*, p.p. 105-110.

<sup>10</sup> Tomasz Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości telewizyjnej i filowej Andrzeja Wajdy* (Inspirations plastiques dans la production télévisée et filmique d'Andrzej Wajda), Katowice 1987. Je cite d'après: Joanna Kuźnicka, *Gry adaptacyjne we współczesnym kinie* (Jeux d'adaptation dans le cinéma contemporain), Naukowe Wydawnictwo Piotrowskie, Piotrków Trybunalski 2003, p. 44.

<sup>11</sup> Alicja Helman, *Twórcza zdrada : filmowe adaptacje literatury*, (Trahison fertile: adaptations filmiques de la littérature) Ars Nova, Poznań 1998, p. 17 : „widz nie jest rozdarty między oglądanie filmu a przypominanie sobie książki, lecz zmierza ku zbudowaniu jedności, która nie jest już dłużej tylko książką, ani wyłącznie filmem w tym właśnie momencie oglądanym. Percepcja zostaje ukierunkowana na stworzenie syntezy, która rodzi się tylko w umyśle widza i nigdzie poza tym nie istnieje. Końcowym wytworem oglądania filmu będącego adaptacją książki jest więc dzieło wirtualne”.

## Références bibliographiques

Gardies, A., 1998. « Le narrateur sonne toujours deux fois », dans : Thierry Groensteen (éd.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation : Littérature, Cinéma, Bande dessinée, Théâtre, Clip*, Actes du Colloque de Cerisy, Québec : Edition Nota Bene (Québec) et Centre national de la B.D. (Angoulême).

Helman, A., 1998. *Twórcza zdrada : filmowe adaptacje literatury*, (Trahison fertile: adaptations filmiques de la littérature) Poznań : Ars Nova.

Lubelski, T., 2006. „*Pan Tadeusz* i kino. O adaptacjach filmowych poematu Mickiewicza” (*Pan Tadeusz* et le cinéma. Les adaptations cinématographiques du poème de Mickiewicz), in: Bogustaw Dopart (éd), *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo*, Kraków: Universitas.

Majchrowski, Z., 2006. *Mickiewicz i wiek dwudziesty* (Mickiewicz et le vingtième siècle), Gdańsk : Słowo/obraz/terytoria.

Martin, M., 1985. *Le langage cinématographique*, Paris : Les Editions du Cerf.

Miczka, T., 2003. *Inspiracje plastyczne w twórczości telewizyjnej i filmowej Andrzeja Wajdy* (Inspirations plastiques dans la production télévisée et filmique d'Andrzej Wajda), Katowice.

Orłowski, W., 1974. *Z książki na ekran* (Du livre à l'écran), Łódź : Wydawnictwo Łódzkie.

Skibińska, E., 1999. *Przekład a kultura: Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*, Wrocław : Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego.

Szczęsna, E., 2004. „Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej” (Introduction à la poétique intersémiotique), dans : Stanisław Balbus (red.) *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie*, Kraków : Universitas.

Tomaszewski, M., 2000. « La poétique anthropocentrique de Pan Tadeusz », dans : Maria Delaperrière (éd.), *Mickiewicz par lui-même*, Paris : Institut d'Etudes Slaves.

Tomaszkiewicz, T., 2006. *Przekład audiowizualny*, Warszawa : PWN.