



BRANDYS ET LE CINEMA: COUP DE PROJECTEUR SUR LES ANNEES SOIXANTE

Katia VANDENBORRE (Université de Białystok)

Les années 1960 sont une période clé dans l'évolution littéraire et intellectuelle de Kazimierz Brandys. C'est une décennie charnière qui génère un double basculement dans la vie et l'œuvre de l'écrivain. Ce basculement est tout d'abord idéologique. Ébranlé par le dégel et son brusque achèvement, Brandys emboîte le pas à ses contemporains et se distancie à son tour du régime communiste. Il fait un premier pas de côté en 1960 dans le sillage de *Romantyczność* (1960) [*Romanticité*], « qui marque un éloignement univoque par rapport à la conception marxiste de l'histoire et à la vision marxiste de l'homme »¹. À partir de ce moment-là, Brandys entre dans une longue phase de mutation qui culmine en 1966 avec sa démission du parti et son passage dans la dissidence. Parallèlement à cette conversion idéologique, l'écrivain connaît une mutation artistique sans précédent. En effet, c'est dans les années 1960 que Brandys s'initie au métier de scénariste et investit le monde du cinéma. Cette nouvelle phase de création débute plus précisément en 1961, lorsqu'Andrzej Wajda l'associe à l'écriture du scénario de *Samson*, qui est adapté de son roman homonyme (1948). En 1963, il scénarise *Jak być kochaną* (1960) [*L'art d'être aimée*, 1993] de Wojciech Has ; puis, il travaille avec Jan Rybkowski sur les adaptations de *Sposób bycia* (1963) [*Façon d'être*, 1968] en 1965 et de *Bardzo starzy oboje* (1965) [*Très vieux tous les deux*] en

¹ « Quoiqu'importantes dans l'œuvre de Kazimierz Brandys, les années 1956–1957 ne constituent ni un tournant idéologique, ni un tournant artistique, mais une correction significative. L'écrivain revendique le droit de l'individu dans son propre jeu avec le bien et le mal, il le revendique en son propre nom en se servant des droits de la narration auctoriale. Le tournant ne vient qu'avec le recueil de nouvelles *Romantyczność* (1960) [*Romanticité*] qui marque un éloignement univoque par rapport à la conception marxiste de l'histoire et à la vision marxiste de l'homme. L'ébranlement de sa foi dans le bien-fondé de la raison et de l'Histoire entraîne l'abandon définitif de la narration auctoriale et la recherche de nouvelles formes d'expression littéraire. » (S. Wysłouch, *Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, Pamiętnik Literacki 1989 (3), vol. LXXX, p. 130). [Trad. de l'Auteur]

1967. Les années 1960 constituent ainsi la période de collaboration la plus intense avec les cinéastes, confirmant le caractère exceptionnel de cette décennie. Le plus frappant est néanmoins la simultanéité de ce changement artistique avec le revirement idéologique de l'auteur. Cette concomitance pose naturellement la question de l'éventuelle interdépendance entre ces deux processus. Il paraît effectivement légitime de se demander si le travail de scénarisation a pu nourrir les réflexions de Brandys sur la société de son temps, voire influencer sur ses idées politiques, ou inversement si son volte-face idéologique a joué un rôle dans sa manière d'adapter ses textes. Le présent article se propose de tenter de répondre à ces questions en jetant un coup de projecteur sur cette décennie hors du commun dans la carrière de Kazimierz Brandys. Le principal objectif est d'identifier les traits généraux de son travail scénaristique en se basant sur les adaptations de *Samson* et de *L'art d'être aimée*. Les écarts entre les originaux littéraires et leur transposition cinématographique devraient permettre de dégager les éventuels germes de sa transformation idéologique ou en tout cas, des éléments témoignant d'une certaine prise de distance par rapport à l'idéologie dominante.

Samson

Cette distance est particulièrement marquée dans le cas de *Samson* en raison de l'important écart temporel qui sépare le roman de son adaptation. Terminé en décembre 1947, le premier paraît en 1948, alors que la seconde est projetée sur les écrans de cinéma à partir de septembre 1961. Ce décalage est d'autant plus saillant que les quatorze ans qu'il recouvre sont à cheval sur l'année 1956. Respectivement sortis avant et après le dégel, le livre et le film s'inscrivent dès lors dans des contextes radicalement différents. Publié juste avant l'instauration du réalisme socialiste dans la littérature et les arts polonais, *Samson* est l'œuvre d'un écrivain en début de carrière, partisan du régime qui s'est imposé après la guerre et sensible au matérialisme dialectique. Premier volume de la tétralogie *Między wojnami* (1948–1951) [*Entre les guerres*], *Samson* ouvre un cycle que Brandys conçoit comme une chronique de la société polonaise des années 1930 et 1940. Il en décrit les différentes sphères, faisant apparaître certains personnages de manière récurrente afin de suggérer leur conditionnement socio-historique, voire de saisir l'essence des flux sociaux, politiques, moraux et psychologiques de leur époque. Tandis que le roman est bien ancré dans le contexte d'avant 1956, le travail sur son adaptation commence bien après 1956, durant la période charnière des années 1960. *Matka Królów* (1957) [*La Mère des rois*, 1958] montre que l'auteur commence à s'éloigner de la vision marxiste de l'homme dès 1957, mais cette tendance ne se confirme réellement qu'en 1960 dans le sillage de *Romanticité* et lors de la préparation du scénario de *Samson*.

Lorsqu'il décide de réaliser un film sur la base du roman de Brandys, Andrzej Wajda est déjà l'auteur de cinq longs-métrages qui ont fait de lui une figure de proue de l'École polonaise du film. Membre de la génération qui a rompu avec l'esthétique réaliste socialiste lors du dégel, Wajda ose aborder des problématiques que le régime avait passées sous silence ou s'était appliqué à détourner à son profit suivant la grille d'analyse de la lutte des classes. Dans des films tels que *L'ordre du cœur* [*Kanał*, 1957], il revient ainsi sur les événements de la Deuxième Guerre mondiale, en particulier l'Insurrection de Varsovie, et met en évidence le rôle de la résistance non-communiste de l'Armée de l'Intérieur² sous l'occupation nazie. Il analyse également

² L'Armée de l'Intérieur (en polonais : Armia Krajowa ou AK) fut la plus grande organisation de résistance clandestine polonaise pendant la Deuxième Guerre mondiale. Elle est connue pour avoir initié l'Insurrection de Varsovie le 1^{er} août 1944.

les conséquences de la guerre, en reconstituant les premiers mois qui ont suivi la libération de la Pologne et la manière dont les communistes se sont imposés dans le pays. C'est le sujet de *Cendres et diamant* [*Popiół i diament*, 1958] qui est adapté du éponyme de Jerzy Andrzejewski. Ce portrait d'une jeunesse perdue signale en outre le profond romantisme du réalisateur ainsi que sa soif d'universalité. Ce désir d'élever des problématiques typiquement polonaises à un niveau universel semble d'ailleurs l'avoir poussé à choisir *Samson* dont le titre se réfère sans équivoque à la parabole biblique.

Pourtant, Brandys ne l'évoque que très discrètement dans son roman. La première allusion au personnage du livre des Juges vient de la beauté de la chevelure de Jakub. Observant ses cheveux, le héros demande à sa mère s'il ressemble à Samson, mais elle le met surtout en garde de se montrer plus intelligent que lui³. Jakub a l'intime conviction que son sort est lié à celui de Samson. Après être sorti du ghetto, il a l'impression d'avoir été arraché à sa communauté juive et compare la faiblesse qui en résulte à celle ressentie par Samson lorsque Dalila lui a rasé les tresses : « après être passé de l'autre côté du mur, Jakub se sentit faible comme Samson après s'être fait couper les cheveux »⁴. L'identification à Samson pousse même Jakub à choisir ce nom en guise de pseudonyme dans le cadre de ses activités clandestines⁵. Il collabore en effet avec les communistes, qu'il voit comme une nouvelle communauté à même de remplacer celle qu'il a perdue. Cette nouvelle appartenance, combinée au choix du pseudonyme biblique, redonne à Jakub une force surnaturelle. À la fin du roman, quand des Allemands entrent dans l'appartement de la rue Solec et s'approchent de la pièce où il se trouve, Jakub ne perd pas son sang-froid, dégoupille des grenades, les lance contre ses adversaires et saute par la fenêtre. Par cette mort héroïque qui entraîne celle de l'ennemi, Jakub rejoint le sort du légendaire Samson.

Dans le film de Wajda, on retrouve cette confusion des destins de Samson et de Jakub, en particulier à la fin où la mort apparaît comme la dernière expression de leur puissance contre l'ennemi. En revanche, les liens avec le récit scripturaire y sont bien plus visibles. Wajda accorde beaucoup de place à la parabole biblique, parfois même au détriment d'éléments factuels. En résulte un film à haute teneur abstraite⁶ avec une symbolique riche et complexe, qui trahit ponctuellement une certaine distanciation par rapport au roman. Alors que l'association entre la chevelure du héros et sa force est conservée dans le livre, elle est totalement inversée dans le film : les cheveux sont une source de danger et de faiblesse pour les Juifs car leur noirceur constitue un signe physique reconnaissable. C'est la raison pour laquelle Lucyna se coupe les cheveux et se teint en blonde, désireuse de ressembler à une Polonaise « aryenne ». Débarrassé de sa tignasse après avoir été tondu par Kazia, Jakub réussit enfin à sortir de son apathie, comme s'il avait retrouvé une force dont ses cheveux le privaient.

L'épisode de la cave permet de bien mesurer l'écart qui sépare le film du texte original. Dans les deux cas, Jakub trouve refuge chez Józef Malina, un ancien codétenu qui habite dans la partie sud du centre-ville de Varsovie (rue Krucza dans le roman, rue Mokotowska dans le film). À un moment, la présence de Jakub chez Malina qui vit

³ K. Brandys, *Samson. Antygone*, Varsovie 1949, p. 22–23.

⁴ Ibid., p. 113.

⁵ Ibid., p. 181.

⁶ Le fait que Wajda est plus abstrait que Brandys se remarque dans le découpage des scènes : « Jakub/ c'est ainsi que nous allons appeler notre héros par facilité dans le découpage des scènes ; le nom ne sera toutefois pas utilisé de manière à ce que le spectateur l'appelle "Samson" ». A. Wajda, *Samson*, scénario K. Brandys, Uniwersum, juillet-août 1960, Varsovie, p. 2.

juste avec sa nièce et son chien dans le film, et avec sa femme, sa nièce et son chien dans le roman est repérée. Jakub risque dès lors d'être dénoncé. C'est pourquoi Malina décide de le cacher dans sa cave. Plongé dans l'obscurité, la solitude et l'humidité, Jakub n'a que les visites de Malina et de sa nièce Kazia comme distraction. Rêvant de son enfance dans le roman, il raconte son passé à Kazia dans le film, mais il fatigue et finit par délirer.

L'épisode de la cave ne se termine pas de la même façon dans le texte original et dans son adaptation. Dans le roman, « Jakub quitte sa cachette le 24 juillet, le jour où Mussolini a été renversé en Italie »⁷. Malina meurt renversé par un tram, Jakub reconnaît sa dépouille par la fenêtre et Kazia confirme son décès. Kazia insiste pour qu'il reste, mais il ne le veut pas : « qui voudrait prendre la mort dans sa maison »⁸. Il reste cette nuit-là, mais son départ est précipité par la découverte imprévue de sa cachette par deux personnes. L'explication de cette fuite forcée est particulièrement interpellante :

Dans des situations difficiles pour l'homme, parfois le hasard prend la parole et, accélérant le cours des choses nécessaires, il libère de la prise de décision celui qui devrait de toute façon s'y soumettre. Les hasards s'avèrent rarement merveilleux ; ils sont plus souvent logiques et sobres. Le monde les utilise parfois dans la vie de l'homme, déléguant des objets inanimés ou des forces de la nature pour accomplir des fonctions nécessaires en remplacement d'autres éléments dont l'action serait moins simple. Dans le cas de Jakub, c'est le cadenas de la porte qui a rempli cette fonction fortuite.⁹

Le cadenas mal fermé par Kazia a permis à un couple d'entrer dans la cave de Malina et de constater la présence de Jakub. Il n'a pas d'autre choix que de partir. C'est donc le hasard qui décide pour Jakub et non lui-même qui se prend en main. En d'autres termes, Brandys enlève toute responsabilité à Jakub : il n'est qu'un rouage dans le mécanisme du monde et c'est le monde qui prend les décisions pour lui.

Dans le film, il se produit exactement l'inverse. Jakub prend conscience de la force dont il dispose en tant qu'individu. Il réalise qu'il peut agir dans le monde et prendre des décisions qui vont à l'encontre de l'enchaînement des événements. Il comprend qu'il peut prendre en main son destin, faire des choix pour lui-même et se révolter contre une situation qui ne lui convient pas. Jakub décide ainsi de sortir de la cave, et ce, indépendamment de la mort de Malina qu'il continue à ignorer. Cette décision vient du plus profond de lui-même puisqu'elle prend sa source dans un rêve dans lequel il dialogue avec sa mère :

— Souviens-toi, nos souffrances durent depuis plus de 5000 ans. Tu dois être fort comme Samson.

— Y a-t-il en moi encore une quelconque force ? Samson a déchiqueté le lion à mains nues. Dis-moi. Je n'ai personne. Je suis seul. Cela peut-il être ma force ?¹⁰

Jakub prend possession de cette force qui l'unit à Samson et aux malheurs des Juifs après avoir été rasé par Kazia. Il trouve enfin l'énergie de retourner auprès des siens : « Je dois retourner auprès d'eux, je dois être avec eux. Je dois y retourner, oui, au

⁷ K. Brandys, *Samson. Antygonia*, p. 150.

⁸ Ibid., p. 153.

⁹ Ibid.

¹⁰ A. Wajda, *Samson*, avec S. Merlin, A. Janowska, Pologne, 1961, 1 h 25 min-1 h 26 min.

ghetto »¹¹. Il est trop tard car les derniers habitants du ghetto ont été décimés lors de l'insurrection, mais Jakub refuse de le croire. Incrédule, Jakub est fermement déterminé à agir en contrant l'emprise de Kazia. Semblant inverser la légende de Samson et Dalila, il réussit à s'extirper de la cave et à y enfermer la jeune fille. Par ce geste de révolte, Jakub cesse d'être un simple maillon de la chaîne humaine et s'affirme comme un homme libre.

Il est intéressant de se pencher plus spécifiquement sur les motivations de Jakub à accomplir cet acte émancipateur. Il se trouve, certes, en possession d'une force magique ancestrale qui lui revient au moment où il a les cheveux coupés et qui lui donne le premier élan nécessaire à son action. Mais Jakub est loin de se laisser porter par cette force : il la canalise et tente de la mettre à profit pour aider les siens. Il est donc animé par une intention bien définie qui découle de son sens de la responsabilité par rapport à lui-même et à sa communauté. L'annonce de l'écrasement de l'insurrection du ghetto de Varsovie bouleverse Jakub ; il semble se sentir coupable de ne pas avoir péri dans les mêmes conditions. Le personnage du roman souhaite, lui aussi, partager le sort des autres Juifs puisqu'il veut à tout prix sauter au-dessus du mur pour retourner au ghetto. Il préfère « être avec les autres »¹², bien qu'il n'y connaisse plus personne depuis le décès de sa mère. Cependant, il n'est pas aussi obsédé par cette idée que son *alter ego* cinématographique :

Je ne peux pas vivre plus longtemps dans la cave. D'ailleurs, je ne fais que vous exposer. Je devrais retourner au ghetto, rester là-bas avec eux jusqu'à la fin. Vous ne le comprenez pas ? Je suis l'un d'eux.¹³

Bolesław Michałek a mis en évidence cette question de la responsabilité dans le film de Wajda et l'a mise en parallèle avec une maxime sartrienne : « on ne fait pas ce qu'on veut et cependant on est responsable de ce qu'on est »¹⁴. Cette allusion aux *Mains sales* (1948) est intéressante car elle souligne la responsabilité de l'individu par rapport à sa propre existence, tout en suggérant que cette existence s'inscrit dans un cadre qui n'est pas nécessairement voulu. Jakub est responsable de sa propre existence ainsi que de celle de sa communauté, même s'il n'a pas choisi d'être Juif ni décidé du destin tragique de son peuple. Ce tiraillement entre la sphère d'action individuelle et les limites imposées par son contexte, et donc le rôle de l'histoire dans le destin de l'homme, est bien illustré dans le film :

¹¹ Ibid., 1 h 34 min.

¹² K. Brandys, *Samson. Antygona*, p. 119.

¹³ A. Wajda, *Samson*, 1 h 15.

¹⁴ « Mais à partir de *Samson*, Wajda s'embarque dans une réévaluation de l'idée même de responsabilité... Il butte alors sur la maxime sartrienne "on ne fait pas ce qu'on veut et cependant on est responsable de ce qu'on est". Il est vrai que cette nouvelle approche du destin humain et de sa conformation implique un nouveau concept de responsabilité pour soi-même et pour le monde. Dans *Ils aimaient la vie* et *Cendres et diamant*, l'homme pulvérisé par la force destructrice de l'histoire n'était vu que comme un objet, et non comme un sujet ; d'où sa passivité, son acceptation fataliste de ce qui est de toute façon inévitable. Mais une fois que le mécanisme de l'histoire a été mis à nu et ses courants sous-jacents mis en lumière, l'homme assume sa responsabilité pour lui-même, son prochain et son destin. L'apparition d'un tel point de vue dans *Samson* doit être par conséquent considérée comme un nouveau départ dans le contenu moral et philosophique du cinéma de Wajda, l'élimination d'une certaine faiblesse ou (comme certains critiques l'ont dit) d'une impuissance dans son fondement. » (B. Michałek, *The Cinema of Andrzej Wajda*, trad. ang. E. Rothert, Londres 1973, p. 65.)

Ce n'est qu'à partir de *Samson* que, donnant la réplique à Brandys, il [Andrzej Wajda] impose une sorte de logique et de schéma à l'histoire et qu'il en indique les principaux ressorts sociaux, politiques et idéologiques. Le destin de Gold est aussi tragique et inévitable que celui des autres héros de Wajda. La différence est que ce qui agit derrière est révélé ; pour la première fois, il y a une implication des agents politiques, moraux et de classe qui sont responsables de ses malheurs.¹⁵

Même si le contexte intervient dans la vie de Jakub, il n'est plus le seul facteur à déterminer son action dans le film. Contrairement au héros du roman qui est entièrement conditionné par le contexte socio-historique, le héros du film est un acteur à part entière de ce contexte, dont il assume une part de responsabilité. Toujours contraint par des événements dans le roman, Jakub ne rencontre aucune coercition extérieure dans le film : c'est lui qui prend toutes les décisions, et non des facteurs indépendants de sa volonté. Du roman au film, le héros cesse ainsi d'être un objet pour devenir un sujet libre et responsable.

L'écart entre le texte original de *Samson* et son adaptation témoigne de l'influence de l'existentialisme sur Brandys au tournant des années 1950 et 1960. Il semble que Brandys ait été sensible aux idées formulées par Jean-Paul Sartre dans *Les Mains sales*. Sortie la même année que le roman de Brandys, cette pièce initie une réflexion sur le dévoiement du marxisme par le stalinisme et fait de l'existentialisme une composante nécessaire du marxisme. Cette voie sartrienne permet de réformer le marxisme sans le rejeter définitivement, ce qui, vers 1960, paraît convenir à Brandys qui ne semble pas encore prêt à rompre avec le communisme, malgré le doute qui s'est instillé dans son esprit après le dégel. Des détails du film suggèrent en effet que Brandys a encore foi en l'idéologie dominante puisqu'il ne modifie pas le rôle de communistes tels que Pankrat et Fiałka dans la lutte contre l'occupant nazi. Les communistes représentent d'ailleurs la seule force résistante dans le livre ainsi que dans le film, ce qui laisse penser que Brandys confirme son soutien au régime en place. Cela dit, il laisse subtilement entrevoir une critique de l'État, et plus particulièrement de son système judiciaire, en transformant la scène du crime d'une manière significative¹⁶. Dans le roman, Jakub jette la pierre à l'aveuglette dans un geste d'auto-défense. Même s'il a tué sans préméditation et en légitime défense, c'est lui qui a pris la pierre et l'a jetée ; la sentence n'aurait pas pu être différente. Dans le film, l'acteur tue sans le faire exprès, en repoussant la pierre qui menace de le frapper, mais le hasard n'est pas pris en compte par le tribunal dont le jugement s'avère plein de mauvaise volonté. Ce type de dysfonctionnement impose d'autant plus à l'homme de se distancier de son cadre social et d'agir afin d'améliorer ce monde dont il assume une part de la responsabilité.

L'art d'être aimé

Les mutations philosophiques observées de manière sous-jacente dans la transposition cinématographique de *Samson* sont également perceptibles dans les œuvres littéraires que Brandys publie à la même époque. L'individu semble y occuper une place grandissante, comme le remarque Waleria Wiedina :

À partir du milieu des années 1950 — quand un changement est apparu de manière indéniable dans l'attitude de l'écrivain —, alors que toute l'attention était concentrée sur la résonance de l'interdépendance entre la personnalité et l'histoire, Brandys

¹⁵ Ibid., p. 66.

¹⁶ J. Ziomek, *Kazimierz Brandys*, Varsovie 1964, p. 32.

a montré un intérêt grandissant pour le vécu de l'homme, ses comportements et son état d'esprit à certaines époques de l'histoire particulièrement tragiques pour le peuple polonais¹⁷.

Cette focalisation sur l'homme se traduit de diverses façons. Par exemple, Brandys apporte des corrections à sa tétralogie *Entre les guerres* de manière à accentuer la dimension psychologique. Ailleurs, il opte pour des formes littéraires plus courtes, plus denses et plus précises. Il privilégie aussi la narration subjective à la narration objective, se servant fréquemment de dialogues et de monologues intérieurs dans un style filmique¹⁸.

À ce titre, *Jak być kochaną* (1960) [*L'art d'être aimée*, 1993] est un texte exemplaire. La nouvelle est racontée du point de vue de Félicie, oscillant entre deux plans spatio-temporels : dans le présent, c'est-à-dire au tournant des années 1950 et 1960 (en 1959 puisque l'action a lieu vingt ans après les répétitions d'*Hamlet*), elle est assise dans un avion qui la conduit de Varsovie à Paris et elle se remémore un passé qui remonte à l'occupation et aux premières années d'après-guerre. Dans le présent, Félicie connaît un immense succès à la radio avec son émission « Dîners avec monsieur et madame Konopka », mais son passé est loin d'être rose. Elle a vécu une histoire d'amour malheureuse avec Victor Rawicz, l'acteur qui lui donnait la réplique dans *Hamlet* au Théâtre de Cracovie, et elle a vu sa carrière d'actrice brusquement interrompue par la guerre, étant donné que la générale de la pièce qui lui offrait son premier grand rôle tombait le 3 septembre 1939. Ayant perdu son emploi d'actrice, « Ophélie » est contrainte de devenir serveuse dans un établissement appelé l'Artistique. Malgré sa situation précaire, Félicie recueille l'homme qu'elle aime lorsqu'il est soupçonné à tort d'avoir assassiné Peters, l'acteur de Polonius qui a intégré les forces allemandes. Confiné chez elle, Victor décline rapidement et finit par la quitter au moment de la Libération, alors qu'elle a tout sacrifié pour lui, allant jusqu'à jouer au Stadttheater pour obtenir des documents d'identité. Bien qu'il ait connu de nombreuses aventures, elle fait tout pour qu'il revienne. À peine a-t-il cédé qu'il se suicide en se jetant de la fenêtre de l'appartement de Félicie.

Dans cette nouvelle, Brandys pose clairement la question de la responsabilité individuelle et des dilemmes moraux posés par la réalité :

Si le destin de l'homme est déterminé par des circonstances extérieures, indépendantes de lui, dans quelle mesure est-il capable d'influer sur celui-ci et désireux de le faire ? Quels actes humains peuvent être considérés comme hautement moraux dans des conditions historiques déterminées, particulièrement compliquées ? Comment les juger : en fonction de l'intention qui les a fait naître ou en fonction des résultats objectifs qu'ils ont donnés ?¹⁹

L'héroïne et narratrice est une femme qui a vu son destin brisé par la guerre. À la malchance professionnelle s'ajoute un amour malheureux qu'elle veut sauver à tout prix, tout en restant fidèle à sa patrie. Seulement, elle est contrainte de faire certaines concessions et finit par accepter à contrecœur de travailler au théâtre allemand pour protéger Victor. Bien que ce choix soit tout à fait compréhensible au vu de sa situation,

¹⁷ W. P. Wiedina, *Sytuacja i charakter: Wywiad z Ballmeyerem i Jak być kochaną Kazimierza Brandysa*, *Pamiętnik Literacki* 1973 (2), vol. LXIV, p. 190.

¹⁸ « Il manifeste çà et là une tendance claire à écrire dans un style filmique, à dramatiser la narration. Les héros s'expriment souvent le plus pleinement dans des dialogues et des monologues. », *Ibid.*, p. 191.

¹⁹ *Ibid.*, p. 194.

elle n'échappe pas au tribunal à l'issue du conflit mondial. Ici, Brandys expose un paradoxe frappant : l'action dans laquelle l'héroïne s'investit le plus au nom de son amour pour la patrie et de son amour pour Victor lui attire de graves problèmes, tandis que ce dans quoi elle s'investit le moins, en l'occurrence la radio, lui apporte la gloire et l'amour du public²⁰. Mais le résultat détermine-t-il la portée morale de l'action ? Brandys ne donne pas de réponse définitive. Face à une telle complexité, l'auteur ne porte pas de jugement et laisse au lecteur le loisir de se positionner²¹.

Le film de Wojciech Has suit de près la publication de la nouvelle de Brandys, puisqu'il est projeté dès 1963, soit trois ans après la sortie du recueil *Romanticité*. Étant donné que l'écart temporel est bien moins important que dans le cas de *Samson*, la distanciation de Brandys par rapport à son texte est forcément plus faible. On ne peut pas s'attendre à un changement radical d'interprétation en si peu de temps. Même si certains ressorts narratifs ont été renforcés et la linéarité des souvenirs accentuée dans l'adaptation, sa conception reste très proche de celle de la nouvelle : il s'agit du monologue intérieur de Félicie qui voyage en pensées entre le présent et le passé. Toutefois, de subtils changements sont à noter.

Dans *L'art d'être aimée*, on reconnaît un procédé qui a servi dans la scénarisation de *Samson* : l'ajout d'une ou de plusieurs figures aimantes. Dans *Samson*, cette fonction est remplie par Lucyna et Kazia qui éprouvent toutes les deux des sentiments pour Jakub. Dans *L'art d'être aimée*, cette fonction est remplie par Thomas, le barman de l'Artistique et collègue de Félicie dans l'émission de radio. Thomas aime Félicie d'un amour constant. Toutefois, elle rejette ses avances lorsqu'il lui déclare son amour et se montre entreprenant avec elle. Thomas reste néanmoins une figure protectrice. Il la conseille, la met en garde au sujet de Victor, lui donne des recommandations lors de son procès, lui dit où trouver Victor après la guerre et c'est également lui qui a l'idée de l'émission de radio mettant en scène un couple en train de dîner.

De la même manière que dans *Samson*, la présence d'une figure aimante dans *L'art d'être aimée* accentue le caractère déterminé des décisions prises par l'héroïne. Une des décisions clés de Félicie est celle de travailler dans le Stadttheater. Dans la nouvelle, elle accepte cet emploi par nécessité, après fermeture de l'Artistique :

À mes yeux, le fait d'avoir accepté *en ce temps-là* un rôle au « Stadttheater » est tout à mon honneur. J'ai fini par m'y résoudre. À vrai dire, c'était seulement vers la fin, après la fermeture de l'« Artistique ». J'ai d'abord passé trois mois à courir après un travail et un ausweis. Je voulais avoir de bons papiers. Un certificat officiel avec un coup de tampon, que je puisse coller sur la porte. Sur *sa porte*. Après l'autre nuit, il fallait que je me sente en sécurité — je me l'étais juré. Je ne sais pas s'il y a de grands hommes, mais il y a sûrement des moments où l'homme est grand. À ce moment-là, j'ai été grande. Quand je l'ai sauvé. Quand j'ai accepté ce rôle, quand je lui ai fait croire que je travaillais à la Croix-Rouge²².

²⁰ « Qu'est-ce donc ? Le paradoxe de la vie ou le reflet de l'absurdité générale de l'existence, la disproportion soi-disant éternelle et tant aimée des écrivains existentialistes entre l'essence véritable de l'individu et ses traits de caractère qui sont dans le champ de vision et d'évaluation de l'entourage ? », Ibid., p. 195.

²¹ D'après Waleria Wiedina, la position de Brandys est que : « Les circonstances peuvent indéniablement influencer l'homme, pervertir les relations entre les gens, mais dans toutes les conditions il reste la possibilité de faire preuve d'héroïsme et d'humanité. », Ibid., p. 194.

²² K. Brandys, *L'art d'être aimée et autres nouvelles*, trad. fr. Ch. Potocki et G. Méréfik, Paris 1993, p. 31.

Même si Félicie en fait un motif de fierté, elle envisage cette option par dépit : elle a « accepté » le rôle, elle a fini par « s’y résoudre », et ce, seulement trois mois après la fermeture du café. Dans le film, Félicie se montre bien moins passive. Elle veut se procurer un meilleur *ausweis*, alors qu’elle bénéficie de bonnes conditions à l’Artistique. Contrairement au personnage de la nouvelle, l’héroïne du film quitte donc une situation confortable. Ayant entendu que le Stadttheater engageait des comédiens, elle y voit une opportunité et s’y rend de son plein gré. Sa décision est consciente et déterminée. Elle affirme sa liberté et assume la responsabilité d’un choix équivoque sur le plan moral.

Cet écart entre le texte original et son adaptation est significatif. Étant donné qu’il nourrit indirectement une réflexion sur l’héroïsme, il doit probablement être attribué à Wojciech Has qui dialogue visuellement et philosophiquement avec Wajda au travers du personnage incarné par Zbigniew Cybulski. Dans *Cendres et diamant*, Cybulski incarne un jeune héros noble, pur et loyal qui place l’honneur au-dessus de tout, même de l’amour, et sacrifie jusqu’à sa propre personne à la cause. Dans *L’art d’être aimée*, le même acteur représente la position inverse, celle d’un homme qui échappe à ce sacrifice héroïque. Poursuivi pour le meurtre de ce que l’on croit être un traître polonais à la botte des Allemands, il bénéficie du soutien de la résistance et puis de la protection de Félicie, alors qu’il n’a jamais commis ce meurtre. Il n’hésite pourtant pas à se faire passer pour un héros après la guerre et à raconter ses exploits à qui veut l’entendre. Cette scène qui se déroule dans un bar est mise en parallèle avec la fameuse scène du bar de *Cendres et diamant*, dans laquelle Andrzej et Maciek se souviennent de leurs camarades morts au combat. Le lien est établi par la musique des *Coquelicots rouges du Mont-Cassin* [*Czerwone maki na Monte Cassino*], célèbre chant polonais glorifiant l’héroïsme des soldats polonais du général Anders à la bataille du Mont-Cassin en mai 1944, qui, dans les deux films, provoque des réminiscences. Il y a néanmoins une grande différence entre les deux films : dans celui de Wajda ces réminiscences sont vraies, tandis que dans celui de Has elles ne sont que mensonges. Pourtant, les deux films aboutissent au même résultat : la mort du personnage incarné par Cybulski. Rongé par les mêmes frustrations que dans la nouvelle de Brandys²³, Victor ne supporte pas de ne pas être mort en héros, il décline et finit par se suicider. Quand Félicie trouve sa dépouille, on entend la chanson *La jeune fille pleure le partisan* [*Po partyzancie dziewczyna płacze*] qui rappelle avec ironie que Victor n’était qu’un faux héros, contrairement à celle qui l’aimait.

En raison du charisme de l’acteur qui l’incarne, la présence de Victor est nettement plus marquée dans le film : ses faiblesses sont criantes et son déclin est hypnotique. Cette affirmation du héros masculin n’est toutefois pas seulement le fait de Cybulski. Le scénariste a manifestement choisi de donner plus de consistance à un personnage pratiquement invisible dans la nouvelle. Pour ce faire, il a enrichi les dialogues, ajouté des touches d’humour et de folie, complété l’action par des scènes afin de mieux traduire les conflits, l’ennui, ainsi que la déchéance. Il y a notamment cette scène où Victor est debout devant la fenêtre, regarde les gens entrer dans le café, se couche sur le canapé et se met à rêver qu’il est debout devant la fenêtre, regarde les gens entrer dans le café, se couche sur le divan-lit, etc. Cet habile ajout exprime la répétitivité du quotidien de Victor, son ennui et son confinement, tout en faisant preuve d’humour caustique. Les modifications ne portent pas seulement sur des éléments extérieurs, elles

²³ « Si ce jour-là je ne t’avais pas laissée m’emmener dans ce fiacre, à l’heure qu’il est on me considérerait comme un héros. », Ibid., p. 48.

affectent aussi l'intériorité du héros et noircissent la personnalité de Victor au point d'en faire un anti-héros. Dans la nouvelle, Victor a quelques qualités et semble avoir un bon fond, comme le montre son témoignage au procès :

Finally, j'y ai gagné avec cette histoire de tribunal. Tout avait valu la peine rien que pour une seule phrase, en fait pour un seul mot qu'il a alors prononcé. Il a dit que pendant toutes ces années nous avons été un couple *marié*. Il l'a dit en tant que témoin à mon procès. Je lui étais reconnaissante du simple fait d'être venu. Il ne regardait pas dans ma direction, mais il l'a tout de même dit. Un couple marié ! Tout à coup, j'ai eu très chaud. Je souhaitais intensément qu'il emploie justement ce mot-là. Je crois bien que j'en ai eu les larmes aux yeux.²⁴

Dans le film, tout ce qui semblait pouvoir racheter Victor a été enlevé et ses défauts ont été exacerbés. Par effet de contraste, le film met en évidence l'héroïsme de Félicie, malgré sa compromission et même par sa compromission. Il est tentant de faire un parallèle avec Brandys lui-même, son évolution idéologique et la portée morale de ses choix. Plus encore que dans le texte original, l'adaptation cinématographique tend en effet à dégager des valeurs positives d'une situation éthiquement problématique.

Un dernier élément mérite d'être souligné dans l'adaptation de *L'art d'être aimée* : la présence de résistants non-communistes, ceux-là mêmes qui sont totalement absents de *Samson*. Contrairement à Wajda, Has ne représente pas de résistants communistes ou du moins il laisse planer le doute sur leur appartenance. Puisque les résistants non-communistes ne figurent nulle part dans la nouvelle de Brandys, leur ajout dans l'adaptation n'est certainement pas anodin. Ce détail confirme le fait que Brandys approfondit sa remise en question philosophique et politique de *Samson* à *L'art d'être aimée*.

Brandys « romancier-scénariste »

Il ne fait aucun doute que, de *Samson* à *L'art d'être aimée*, Brandys approfondit sa remise en question philosophique et politique. L'écrivain se distancie de la vision marxiste de l'homme et de la société, en s'attaquant à l'idée d'un déterminisme tout-puissant qui ne laisse aucune place à la liberté humaine. Il comprend qu'une telle conception enlève à l'individu toute sa responsabilité et autorise toutes les dérives dans un monde auquel il ne participe pas. C'est pourtant la position que Brandys défend à la fin des années 1940. Le héros de *Samson* n'est alors qu'une marionnette entre les mains de forces socio-historiques qui le dépassent. Entièrement conditionné par le contexte, Jakub n'est pas libre, et donc pas responsable. Dans ses œuvres ultérieures, Brandys ne fait que se distancier de plus en plus de ce point de départ radicalement marxiste. Les forces socio-historiques ne disparaissent pas pour autant. Le vécu de ses personnages continue à être dépendant de facteurs qui leur sont extérieurs. C'est le cas de Félicie qui est victime d'un mauvais concours de circonstances historiques. Toutefois, contrairement à Jakub dans le roman, elle n'échappe pas à sa responsabilité et doit rendre compte de ses choix devant un tribunal. La part de liberté assumée par Jakub et Félicie augmente fortement dans les adaptations cinématographiques. Tous les deux posent des actes difficiles afin d'atteindre un but supérieur. Le dilemme moral auquel Félicie est confrontée est toutefois autrement plus complexe que celui de Jakub, dont la portée est essentiellement personnelle. Visiblement plein d'empathie pour Félicie, Brandys ne la juge pas sur le plan moral et va même jusqu'à souligner son héroïsme pour être restée fidèle à elle-même jusqu'au bout.

²⁴ Ibid., p. 32.

La comparaison des adaptations avec leur texte original et la mise en évidence de parallèles entre les quatre œuvres révèlent une extraordinaire cohérence dans la progressive évolution idéologique sous-jacente. Le marxisme se teinte d'existentialisme et le déterminisme cède la place à l'individualisme. L'individu soumis devient un homme libre, révolté et responsable, de la même manière que Brandys s'émancipe graduellement du carcan dogmatique pour devenir un écrivain libre et dissident. Cette cohérence tend à confirmer que Brandys est bel et bien l'auteur des scénarios de *Samson* et de *L'art d'être aimée*. Il est pourtant difficile de distinguer ce qui lui revient de ce qui a été apporté ou suggéré par Wajda et Has, surtout au vu de son manque d'expérience scénaristique. La scénarisation est effectivement une activité secondaire pour Brandys, qui se décrit comme « [...] un auteur qui ne pratique l'écriture de scénario que dans des cas particuliers sans être un scénariste professionnel », mais qui se considère « quelqu'un qui s'est laissé séduire par le cinéma et qui — tenté et encouragé — a souhaité écrire pour les films »²⁵.

En 1975, à l'occasion de la publication de quatre scénarios restés dans les tiroirs de l'écrivain, Brandys lève néanmoins le doute en évoquant son travail de scénariste. Il parle notamment de la frustration qu'il a éprouvée devant la nécessité de réduire et de condenser *Samson* et *L'art d'être aimée* :

Deux textes filmiques qui ont donné deux longs-métrages il y a quelques années — *Samson* et *L'art d'être aimée* — étaient des adaptations de choses écrites auparavant : un roman et une nouvelle. Dans le processus d'adaptation, les deux scénarios se sont éloignés de leurs originaux et, au moment de les donner au réalisateur, l'auteur a ressenti de l'embarras, comme s'il n'offrait que l'ombre ou le squelette de son œuvre d'avant ou en tout cas une version appauvrie.²⁶

Par ailleurs, Brandys explique qu'il ne s'est pas contenté de transposer *Samson* et *L'art d'être aimée* de la littérature au cinéma. Autrement dit, il n'a pas seulement imaginé un format adapté au support cinématographique et effectué les transformations impliquées par le passage au médium filmique, en se focalisant sur le potentiel filmique. Brandys affirme avoir également modifié le contenu : « en écrivant le scénario, j'ai moi-même modifié de nombreuses scènes et trames de l'original »²⁷. On peut en déduire que Brandys est l'auteur de la plupart des modifications qui ont été relevées ci-dessus dans les analyses de *Samson* et de *L'art d'être aimée*.

Brandys se plaint d'ailleurs du manque de reconnaissance pour son travail :

Le jour de la première, l'ex-auteur du roman et présent scénariste se retrouve, après avoir traversé de nombreuses phases durant les derniers mois, happé par la nouvelle œuvre. Son nom apparaît pendant une seconde dans la liste des noms à côté de ceux des acteurs, caméramans, scénographes et dresseurs d'animaux. Il est une particule, un élément. En général, le public ne se rend pas compte de sa participation dans le film. Il est quelqu'un d'évidemment indispensable et donc anonyme, presque comme le fabricant de la toile ou des couleurs pour les gens qui visitent une galerie de tableaux.²⁸

Voyant une injustice dans le manque de considération pour le scénariste, Brandys souhaite y pallier en s'interrogeant sur sa fonction dans la préparation du film :

Ne serait-il donc pas intéressant de voir à quoi ressemble le travail de scénariste ? De

²⁵ K. Brandys, *Od autora*, [in :] K. Brandys, *Nowele filmowe*, Varsovie 1975, p. 5. [Trad. de l'Auteur].

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., p. 6.

²⁸ Ibid., p. 7.

quoi est fait le matériau qui arrive entre les mains du réalisateur ? Dans quelle mesure le scénario constitue-t-il une suggestion par rapport au film encore inexistant et dans quelle mesure est-il autonome en tant que littérature ?²⁹

Brandys réfléchit également à cette forme d'écriture atypique qu'est le scénario et semble vouloir l'inclure dans la littérature.

Plusieurs questions se posent : que sont ces quelques dizaines de pages tapées à la machine ? Est-ce juste un sous-main pour le film, une disposition des scènes, un schéma de construction narrative ou peut-être quelque chose de plus ?³⁰

Brandys estime « ne pas avoir de réponse claire à ces questions »³¹, mais il souhaite clairement ouvrir le débat. L'orientation de ses questions laisse en outre penser que Brandys est favorable à une réévaluation de son travail de scénarisation afin qu'il soit considéré comme faisant partie intégrante de son œuvre littéraire.

Par ailleurs, il souligne la singularité de son cas, en rappelant qu'il appartient à une catégorie minoritaire d'auteurs qui travaillent sur la scénarisation de leurs propres œuvres. Brandys est d'abord l'écrivain d'œuvres autonomes et puis l'auteur des scénarios basés sur ces mêmes œuvres. La difficulté de cette tâche est plus grande qu'elle n'y paraît :

En réalité, avant de transformer le roman en scénario de film, le romancier passe par des phases psychologiques intéressantes et compliquées pendant les semaines ou les mois de son travail de scénariste. Apparaît la figure du réalisateur. À ce moment-là, l'auteur entre dans le cercle magique de l'illusion : il est fasciné par la pensée que les personnages de sa prose vont prendre vie dans une nouvelle dimension, qu'ils vont presque devenir corporels et s'exprimeront, souriront, pleureront devant un million de spectateurs. Et en écrivant le scénario, le romancier commence, sans s'en apercevoir, à réaliser lui-même le futur film. Il fait une sélection du matériel en rejetant ce qui n'était pas filmique dans sa prose. Il pense déjà en cadres : zooms, flashbacks brumeux, coupes et plongées au lieu des anciens paragraphes et chapitres. Le prosateur se transforme progressivement en un hybride, il produit quelque chose qui n'est plus un roman et qui n'est pas encore un film. Et il ne pressent pas l'effet final : le film qui naîtra ne sera ni similaire au roman, ni aux prévisions filmiques. En effet, au même moment, le réalisateur prépare sa propre vision et, à un moment propice, il l'introduira dans le support du scénario.³²

Tandis que l'expérience de création se démultiplie — le romancier se faisant réalisateur pour devenir scénariste —, la confusion ne fait que croître :

Dans la phase finale, l'auteur, qui a vécu la période de réalisation à trois reprises (roman, scénario, film), voit le matériau dans une version triple, mélangée. Tout commence à se confondre : il ne sait pas ce qui est apparu où et quand, les scènes du film, les dialogues du roman et les épisodes introduits dans le scénario, ce qui a été enlevé et ce qui a été ajouté dans le cycle des transformations du travail, tout s'embrouille, s'entrelace et forme une sorte de quatrième tableau synthétique.³³

C'est ce que Brandys appelle le « drame du romancier-scénariste »³⁴. Ce « drame » consiste en une perte d'identité due à la complexité du processus d'adaptation de l'œuvre littéraire. L'écrivain arbore de nouveaux masques qui l'amènent à sortir de lui-

²⁹ Ibid., p. 9.

³⁰ Ibid., p. 8.

³¹ Ibid.

³² Ibid., p. 6–7.

³³ Ibid., p. 7.

³⁴ Ibid., p. 8.

même et puis il doit confier ce qui découle de cette métamorphose au réalisateur qui en distille un nouveau produit. Il faut néanmoins retenir que l'inévitable disparition de l'auteur original donne naissance à un nouvel individu au statut hybride : le « romancier-scénariste ». Par la définition de cette catégorie, Brandys suggère que l'interdépendance entre ses conversions artistique et idéologique dans les années 1960 est indiscutable.

BIBLIOGRAPHIE

- K. Brandys, *L'art d'être aimée* et autres nouvelles, trad. fr. Christophe Potocki et Gabriel Méréfik, Paris 1993 ;
—, *Od autora*, [in :] Brandys Kazimierz, *Nowele filmowe*, Varsovie 1975 ;
—, *Samson. Antygoną*, Varsovie 1949 ;
B. Michałek, *The Cinema of Andrzej Wajda*, trad. ang. Edward Rothert, Londres 1973 ;
A. Wajda, *Samson*, według scenariusza Kazimierza Brandysa, Varsovie 1960 ;
W. P. Wiedina, *Sytuacja i charakter: Wywiad z Ballmeyerem i Jak być kochaną Kazimierza Brandysa*, Pamiętnik Literacki 1973 (2), vol. LXIV ;
S. Wysłouch, *Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, Pamiętnik Literacki 1989 (3), vol. LXXX ;
J. Ziomek, *Kazimierz Brandys*, Varsovie 1964.

FILMOGRAPHIE

- W. Has, *Jak być kochaną*, 1963 ;
A. Wajda, *Samson*, 1961.

BRANDYS AND CINEMA: THE SIXTIES IN THE SPOTLIGHT

The present article is a comparative study of two adaptations of Kazimierz Brandys's works: *Samson* (1948) and *How to Be Loved* (1960). Both texts were adapted in the sixties, which were therefore the period of Brandys's learning of the new job of screenwriting, but also the time of his progressive ideological transformation, which peaked in 1966 when he resigned from the communist party. Considering this simultaneity, one can wonder whether there was a connection between Brandys's discovery of cinema and his ideological conversion. The analysis of Andrzej Wajda's (1961) and Wojciech Has's (1963) films shows that Brandys the screenwriter distanced himself from Brandys the writer, moving from a Marxist toward an existentialist vision of human being.

KEY WORDS: Kazimierz Brandys; Andrzej Wajda; Wojciech J. Has; Polish literature; Polish cinema; film adaptations; Polish People's Republic.

BRANDYS I KINO: REFLEKTOREM PO LATACH 60.

Artykuł stanowi studium porównawcze ekranizacji dwóch utworów Kazimierza Brandysa: *Samsona* (1948) i *Jak być kochaną* (1960). Oba teksty zostały zaadaptowane w latach 60., czyli w okresie stopniowej transformacji ideologicznej pisarza, który zapoznawał się jednocześnie z nowym zawodem scenarzysty. Biorąc pod uwagę równoczesność tych dwóch procesów — odkrywania pracy pisarskiej dla kina oraz przemiany światopoglądowej — autorka zastanawia się nad ich współzależnością. W związku z tym porównuje filmy Andrzeja Wajdy (1961) i Wojciecha Hasa (1963) z oryginałami Brandysa w taki sposób, żeby uwydatnić elementy świadczące o odejściu od marksistowskiej wizji człowieka i o wpływie egzystencjalizmu Sartre'a.

SŁOWA KLUCZOWE: Kazimierz Brandys; Andrzej Wajda; Wojciech J. Has; literatura polska; kino polskie; adaptacja filmowa; PRL.