

LE JOUEUR DE DOSTOÏEVSKI
VU PAR CLAUDE AUTANT-LARA :
LE DILEMME DE L'INTÉRIEUR/EXTÉRIEUR,
DU CÔTÉ COUR ET DU CÔTÉ JARDIN

FRANÇOIS-CHARLES GAUDARD

À près de cent années de distance, des similitudes circonstancielles entourent *Le Joueur* de Dostoïevski et celui de son « adaptateur », Claude Autant-Lara.

On connaît l'histoire légendaire du roman : Dostoïevski s'était engagé à rendre ses manuscrits à des dates précises, sous peine de perdre la totalité de ses droits au profit de son éditeur. *Le Joueur*, selon la légende, aurait été écrit-dicté en trois ou quatre semaines, à une jeune secrétaire, engagée pour la circonstance, que Dostoïevski épousa peu de temps après.

Le projet de porter à l'écran le livre s'inscrivait à l'origine dans le cadre d'une coproduction franco-polonaise à destination prioritaire du public slave. Ce projet échoua et le film devint franco-français, l'équipe Aurenche, Bost, Autant-Lara et Douy se fixant pour objectif « l'adaptation d'un célèbre roman étranger au goût français ».

Le film bénéficia de moyens considérables, puisque Philippe Esnault, dans un article interview paru dans *Cinéma*, n° 27, mai 1958, cite l'attaché de presse au moment du tournage :

Un film de deux cents millions, quatre cents costumes, deux heures de projection... La grosse *sortie* de l'année !

Mais en réalité, le film fut tourné assez vite, même si le soin apporté et attaché au décor fût réel : Claude Autant-Lara, lui-même ancien décorateur, avait une grande complicité avec Max Douy. Rappelons-nous qu'à l'époque du *Joueur*, *En cas de malheur*, tiré de Simenon, était au montage, et que Claude Autant-Lara, réalisa-

teur de *Douce*, du *Diable au corps*, et d'*Occupe-toi, Amélie* en est à son troisième film en couleurs et qu'il prétend ¹ « poursuivre en compagnie de Max Douy et Jacques Natteau les recherches commencées avec *Le Rouge et le Noir* et *Marguerite de la Nuit* ». *L'Objecteur*, *Les Liaisons dangereuses*, *l'Éducation sentimentale* et *Lucien Leuwen*... sont déjà en projets. *Le Joueur* apparaît comme un film de transition, voire de commande, pour un Claude Autant-Lara s'intéressant prioritairement à la couleur et baignant dans un espace littéraire à forte dominante stendhalienne.

Or le roman de Dostoïevski comporte lui aussi des traces d'influence stendhalienne, le personnage de « l'outchitel Alexei » entretenant quelque parenté avec Julien Sorel, (insatisfaction d'une condition subalterne et sans fortune, désir de devenir riche et dominateur), sans toutefois en avoir l'âge et la fraîcheur.

À vrai dire, la légende a pendant longtemps faussé la réception du roman de Dostoïevski et il faut rendre justice à Claude Autant-Lara d'avoir su discerner – tout au moins en paroles – que « sous le récit prétendument bâclé, il y avait un admirable roman en germe ». Affirmons dès à présent que cet « admirable roman », nous ne le trouvons pas transposé à l'écran : nous allons voir cela en détail.

La légende prétend en effet que *Le Joueur* est fortement autobiographique, étant construit sur une sorte de compte rendu d'un épisode de la vie même du romancier russe ; il est exact que l'un des drames de la vie de Dostoïevski fut le Jeu, en plus de sa condamnation à mort, transmué en déportation pour quatre ans. Bref, après l'enfer du bagne, l'enfer du jeu. Après être passé par Wiesbaden, Dostoïevski aurait fait d'importantes pertes au casino de Baden-Baden, où il séjournait en compagnie d'une jeune nihiliste russe. Fuite à Paris, où les Français galants et mondains lui enlèvent sa belle, - d'où dans le roman, le personnage du « marquis Des Grioux », dont la relation intertextuelle avec l'ouvrage de l'abbé Prévost n'aura échappé à personne ². Bref retour à Moscou pour *Le Joueur*, hâtivement dicté ³. On connaît la suite.

En réalité, Dostoïevski avait auparavant travaillé de manière simultanée à *Crime et châtiment* et au *Joueur*. L'outchitel Alexei est un personnage qui entretient une réelle parenté avec Raskolnikov :

1. Claude-Marie Trémois dans *Radio-Télévision-Cinéma*, n° 439, en date du 15 juin 1958.

2. *Histoire du Chevalier Des Grioux et de Manon Lescaut*, tome VII des *Mémoires d'un homme de qualité*, 1731.

3. C'est à la fin de l'été 1863 que Dostoïevski imagine *Le Joueur*, lors d'un voyage à l'étranger en compagnie d'Apollinaria Souslova, qu'on appelait aussi Paulina.

aptitude au crime, voire goût du crime, désir d'élévation et délectation dans l'abaissement, nervosité, fébrilité, agitation due aux mouvements de l'inconscient que Dostoïevski se plaît à explorer, affres et tourments de la passion... Il y a là une réelle intra- ou intertextualité, selon la théorie à laquelle on se réfère. Sans réellement rivaliser avec *Crime et châtiment*, *Les Frères Karamazov* ou *Les Possédés*, *Le Joueur* a connu et connaît toujours un succès mérité : rappelons qu'il a donné lieu à un opéra de Prokofiev et à de multiples adaptations au théâtre. Dès 1936, il est adapté au cinéma, par Gehhardt Lamprecht pour la version germanique, et par Louis Daquin pour la version française, avec Pierre Blanchar dans le rôle du « joueur ». Plus récemment le film de Siodmark, *Beauté fatale*, affiche sa parenté avec *Le Joueur*.

Le roman de Dostoïevski est complexe. La structure en est rétrospective, puisque la narration est assurée par un « je » qui réunit l'outchitel Alexei, -acteur et actant dans l'histoire qu'il est censée raconter-, et le personnage narrateur derrière lequel se cache Dostoïevski. Ce qui est proposé au lecteur, ce sont les répercussions psychoaffectives internes que la passion et le monde du jeu produisent sur des personnages insérés par ailleurs dans des cadres sociaux préalablement définis, tout cela sur fond de considérations générales concernant les communautés française, allemande, anglaise et russe, Baden-Baden étant une ville d'eau, mondaine et cosmopolite selon les us et coutumes de l'époque. « L'âme russe » est évidemment survalorisée, les catégories étant délimitées par des critères distinctifs fortement marqués :

Les Français (Blanche, le Marquis) sont élégants, racés, mondains, mais également avides, froids et calculateurs ;

Les Polonais, en majorité escrocs, constituent une faune peuplant le casino et en vivant ⁴ ;

Les Allemands (le baron et la baronne Jawohl) sont massifs, à l'intellectualité un peu lente et à la vanité un peu lourde, avec une once de vulgarité native ;

Les Anglais (Mr. Astley), gentlemen, certes, à tous points de vue, mais également laids et ennuyeux, sont idéalement prédisposés à la fonction de confident ;

Les Russes (le Général Comte Zagorianski, la Baboulina, Paulina, Alexei..., et le petit personnel), tous un peu fous, incapables de s'intéresser à la réalité du monde, sont sincères et passionnés, à l'évidence supérieurs aux autres, et s'il y

4. Rappelons-nous que la transposition filmique devait être initialement une coproduction franco-polonaise !

a une hiérarchie interne, c'est uniquement parce qu'Alexei est le personnage narrateur.

Ces catégories préétablies sont confrontées à la passion amoureuse et à celle du jeu ⁵ ; Dostoïevski en étudie les répercussions sociales et psychoaffectives dans un système dialectique très subtile, jouant sur le côté cour et sur le côté jardin. Ainsi le gentleman sait-il se tenir au casino :

[...] Un véritable gentleman ne doit pas s'émouvoir, même s'il perd toute sa fortune. L'argent doit rester tellement au-dessous du gentleman qu'il néglige presque de s'en inquiéter ⁶.

... tandis que le russe répand publiquement ses humeurs.

Les délimitations spatiales sont utilisées, soit comme des points fixes, soit comme des lieux de passage. Deux points fixes sont essentiels : le premier est le Grand Hôtel (et sa hiérarchie), dans lequel se trouvent la chambre de Paulina, celle d'Alexei, et le salon du général. Dans cette « sphère » se mélangent et dialoguent l'intime, le public et le privé. Le second, dont on comprend mieux toute l'importance quand on sait que le premier titre du *Joueur* était *Roulettenbourg*, est constitué par le casino, avec ce qui le légitime, c'est-à-dire la salle de jeu.

Les lieux de passage sont la gare, espace frontière rythmé par les départs et les arrivées, le parc ou le bois, espaces promenades, propices aux rencontres et aux égarements. C'est ainsi qu'Alexei est prêt à se jeter du haut d'un promontoire rocheux sur ordre de Paulina. Il y a comme une sorte de syndrome Pouchkine qui organise le roman, et pas seulement parce que le « héros » oscille par amour entre la tentation du suicide ou le meurtre de Paulina, mais parce qu'en situation de crise la passion du jeu conduit au suicide social, tandis que la passion amoureuse conduit au suicide personnel. Le « jeu » c'est évidemment la roulette, et même la roulette russe. Dans la transposition proposée par Claude Autant-Lara, l'intrigue conduit au suicide de Paulina. Mais dans le roman, c'est le couple « passion/jeu », indissociable à tous les niveaux de l'histoire, qui produit des ravages.

[...] chose étrange, depuis le moment précis où je m'étais approché hier de la table de jeu et avais commencé à amasser des liasses de billets, mon amour était passé au second plan. Je dis cela maintenant ; sur le moment, je n'en avais pas eu nettement conscience. Étais-je donc vraiment un joueur ? Aimais-je donc Paulina d'une façon aussi... bizarre ? ⁷

5. D'une certaine façon, au sens propre, une étude spécifique des « jeux de l'amour et du hasard ».

6. *Le Joueur*, Paris, Gallimard, collection « La Pléiade », page 815.

7. *Ibid.*, page 926.

La dimension théâtrale de la scénographie mise en place par Dostoïevski est soulignée à plusieurs reprises :

[...] mais maintenant, c'est Mlle Blanche qui tient le rôle principal dans toute cette comédie [...] ⁸

Tout cela m'intéressait prodigieusement ; quoique j'eusse pu d'avance deviner les fils les plus solides qui liaient les acteurs sous mes yeux, j'ignorais les secrets et les ressorts de ce jeu ⁹.

[...] Il me semblait que pour un temps, mais seulement pour un temps, le décor changeait ¹⁰.

On le voit, la problématique proposée par le roman lui-même pour une « adaptation » ou une « transposition filmique » était excessivement complexe.

D'une part, il fallait bien se soumettre aux contraintes imposées par les choix du « donner à voir » liées à toute adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire. Dans la lecture du roman, le lecteur est un interprétant : le texte est pour lui une base scénographique qui lui permet de construire sa propre représentation, dans une négociation permanente entre imaginaire et références multiples à des réalités possibles ou acceptables, tout au moins vraisemblables en contexte. Le film est, lui, le résultat d'une lecture interprétative correspondant aux choix opérés par « le réalisateur » : le film est un spectacle, qui proposent des représentations, un déjà interprété à partir du spectre des variations interprétatives laissées ouvertes dans et par le roman ¹¹. La « transposition filmique » est destinée à un public pour lequel elle est pensée : celui-ci constitue une « cible », selon le lexique propre aux traducteurs et aux économistes, à laquelle il faut s'adapter. Or, le public visé est français, ce qui ne va pas sans poser quelques problèmes, les Français n'étant guère à leur avantage dans les représentations du roman, et « l'âme russe » étant assez éloignée du « positivisme » à la française... C'est d'ailleurs avec une réelle ironie que le réalisateur soviétique de *Scanderberg* et d'*Othello*, Serge Youtkevitch, déclarait à Claude Autant-Lara :

Je m'amuse à l'avance, à l'idée de voir comment tu as pu porter à l'écran une œuvre aussi typiquement russe que *Le Joueur*.

8. *Ibid.*, page 819.

9. *Ibid.*, pages 883-884.

10. *Ibid.*, page 928.

11. Voir à ce propos les travaux sur la réception, notamment ceux de l'Ecole de Constance, Hans-Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, trad., Paris, Gallimard, 1982, et surtout, Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, trad., Bruxelles, Mardaga, 1985.

On peut encore s'interroger sur le degré réel de lisibilité du roman de Dostoïevski dans la France des années 1950-1960...

D'autre part, Claude Autant-Lara devait résoudre un certain nombre de paradoxes.

Alexei, personnage narrateur, est placé dans un univers romanesque régi par de multiples tragédies, tout en étant lui-même un « héros tragique » : comment parvenir à conduire un récit filmique censé jouer constamment sur les distances narrativo-énonciatives entre le sujet personnage et le sujet instance narrative, d'autant que le narrateur, rétrospectivement, se penche sur les égarements, les crises, les catastrophes et les délires qui ont été les siens, qui ont été aussi ceux des autres personnages, et qui, implicitement, pourraient être ceux du lecteur, si le roman n'opère pas cette fonction de catharsis que l'on attribue ordinairement à la littérature et aux arts en général ? Cette question est à l'évidence l'une des motivations essentielles du roman de Dostoïevski, au point qu'elle en travaille profondément l'écriture, comme en témoignent les retours introspectifs du sujet d'énonciation :

[...] « N'étais-je pas fou alors, et n'ai-je pas passé tout ce temps dans un asile d'aliénés ? Peut-être y suis-je encore, peut-être tout cela N'ÉTAIT-IL ET N'EST-IL ENCORE QU'UNE APPARENCE ¹²... »

Dans un monde en crise qui menace en permanence de basculer dans la démence, quelle logique événementielle faut-il trouver pour donner sa cohésion sinon sa cohérence au récit filmique ? D'autant que les tragédies s'accompagnent de multiples comédies dont le personnage narrateur est doublement le témoin. La scénographie du roman repose sur un véritable « théâtre », et l'opéra, bâtiment indispensable pour une ville d'eau qui se respecte, avec ses loges – « sa loge », devrais-je dire –, fait partie d'un dispositif de mise en abyme, susceptible de générer au cinéma de nombreux effets miroirs, destinés à donner à voir à la fois le tragi-comique des situations et les tourments des consciences dominées par les passions.

Le paradoxe le plus difficile à résoudre repose en permanence sur l'opposition significative « intériorité/extériorité » : comment donner à voir la mise en relations dialectiques des lieux et de l'introspection qui fonde la scénographie du roman ? Les réponses possibles à cette redoutable question ne pouvaient qu'aboutir à de très délicats problèmes de réalisation : comment distribuer les scènes d'extérieur et d'intérieur ? Comment organiser les plans d'ensemble et les gros plans ? Comment exploiter la vitesse même des images ?

12. *Le Joueur*, op. cit., page 900. En majuscules dans le texte.

Il fallait encore que le réalisateur parvienne à jouer de la théâtralité même du texte tout en sachant varier les tonalités et les registres. Même si les spécialistes du cinéma n'aiment guère parler de stylistique à propos de récits filmiques, il y avait toute une stylistique de la scénographie romanesque à retrouver, ou à reconstruire par traduction ou transposition¹³. Il y a tout un empilage de jeux formels aux enjeux sociaux et psychologiques fondamentaux, tout un entrelacs sémantique sur les deux notions complémentaires de « jeu » et de « joueur » qui ne peut que rendre extrêmement complexe la mise en œuvre sémiotique du *Joueur* en sons et images. La longue scène de la foire, ou si l'on préfère de la fête foraine, illustre parfaitement ce type de difficultés. De ce point de vue, il est permis aujourd'hui de se demander si l'ancien décorateur et son équipe ont réellement perçu l'ampleur de la problématique liée à leur entreprise. Claude Autant-Lara s'est pourtant expliqué sur ses intentions et ses choix¹⁴ :

Nous avons essayé de dégager une ligne dramatique. Le public aime bien qu'on le prenne par la main pour le conduire en ligne droite vers le dénouement.

Cette façon de voir aboutit à quelques simplifications : dans le film présenté au public, le dernier épisode, où l'on suivait le héros à Paris, a été supprimé, et les traits du personnage de Paulina ont été accentués, et le récit filmique, à la différence du roman, la conduit au suicide.

Nous avons changé la fin : le suicide de Paulina¹⁵ nous paraît davantage dans la ligne de ce personnage déséquilibré.

Ces changements interviennent au nom d'un principe de « stylisation¹⁶ » :

Sans doute n'ai-je pu aller, dans la stylisation, aussi loin que je l'aurais souhaité. Nous avons néanmoins travaillé dans le sens de la simplification et de l'interprétation décorative, en particulier pour la chambre d'Alexeïev et la loge de théâtre. Nous avons cherché des tonalités dorées et chaudes, à dominante jaune, et tenté de faire de la symbolique de la couleur notre principal moyen d'expression.

13. Nous sommes ici dans des métalangages dont on peut affirmer sans grand risque qu'ils ne sont pas réellement stabilisés.

14. *Radio Télévision Cinéma*, n° 439, déjà cité, 15 juin 1958, propos rapportés par Claude-Marie Trémois.

15. Devenu Pauline...

16. *Ibid.*

Ces propos confirment ceux rapportés par Philippe Esnault dans un article tiré d'une interview effectuée à l'époque du tournage concernant les principes adoptés pour l'adaptation du roman ¹⁷ :

Nous l'avons faite, Aurenche, Bost et moi, dans le sens de la clarté. Les romans de Dostoïevski sont touffus. De surcroît celui-ci fut bâclé : Dostoïevski l'écrivit en un mois pour satisfaire un créancier. Sans trahir l'esprit de l'œuvre, nous avons donc clarifié la matière. Le spectateur aime qu'on le guide ; il était nécessaire ici de reconstruire pour trouver un équilibre, dessiner une progression.

À l'inévitable question sur la couleur locale, voici ce que répondit Claude Autant-Lara :

Pour les décors et les costumes, nous nous en sommes tenus à la réalité historique. C'est une vérité approchée, bien sûr. Le cadre est international ; nous évoquons une époque.

Il est certain que passionné par ses propres recherches sur l'utilisation de la couleur et ses possibilités d'expressions, notamment en ce qui concerne les valeurs symboliques, l'ancien décorateur n'a pas réussi à cristalliser sa mise en scène sur une tentative de conciliation entre des exigences de construction logique et le respect d'un certain nombre d'illogismes liés aux situations et aux perturbations affectives et psychologiques censées être vécues par les personnages. Et il ne s'agit pas seulement d'opposition entre « esprit français » et « âme slave ». À la question : « Ne craignez-vous pas que le style français cartésien ne se heurte à la psychologie slave ? », le réalisateur répond :

En ce qui concerne le cinéma psychologique, je ne crois pas qu'on puisse respecter la signification, le sens profond d'une œuvre, en la coupant de ses racines, de son époque et de son terroir.

Ce qui semble compatible avec les affirmations suivantes, mais assez peu avec la transposition du *Joueur* :

On doit s'efforcer de ne décrire que ce que l'on connaît. [...] Mes films se réfèrent à des expériences que j'ai connues, traitent des gens et de milieux qui me sont familiers. J'ai eu l'âge de Radiguet ; son expérience fut celle de ma génération... Je suis donc formellement opposé au déplacement d'une action dans le temps ou dans l'espace ¹⁸.

17. *Cinéma*, n° 27, mai 1958.

18. Il est intéressant de confronter les affirmations de Claude Autant-Lara avec l'admirable travail de transposition de *L'Idiot* de Dostoïevski accompli par Kurosawa. Kurosawa a transporté l'histoire dans un Japon contemporain sous la neige, qui sert à isoler les personnages, transformant le roman en un huis clos dans lequel se développent admirablement les tensions entre les quatre personnages principaux. Cette adaptation peut être considérée comme « la plus fidèle à l'esprit du romancier russe », selon Claude-Marie Trémois.

Quant aux personnages, les véritables problèmes concernant leurs caractères, leurs fantaisies, leurs rêves et leurs songes, leurs ambitions et leurs passions, leurs délires et leurs folies, bref, toute la complexité qui leur donne leur épaisseur, ils n'ont pas été résolus, à supposer qu'il y ait eu réelle volonté de les traiter :

Nous leur avons laissé leur côté excessif, un peu fou. Pourtant ils m'apparaissent très fins dans leur comportement. L'adaptation terminée, je vous avouerai qu'ils sont devenus stendhaliens.

Gérard Philippe, qui incarna à l'écran *L'Idiot*¹⁹ et *Le Joueur*²⁰ oppose ainsi les deux personnages, ce qui donne de précieuses indications quant à la réalisation des deux films :

Le personnage du *Joueur*, Alexei, est beaucoup plus fluide, mouvant. Il connaît des effluves de passion. Le rôle comporte des temps forts, mais non pas ce « forte » continu de l'autre. Celui-ci est en zig-zag, l'autre en ligne droite.

Avec la distance critique que permet le temps, et après avoir visionné plusieurs fois le film, il nous semble que Claude Autant-Lara ne se soit pas outre mesure appesanti sur les contradictions scéniques à résoudre dans le passage d'une scénographie de roman à une scénographie de film, parce que ses préoccupations de l'époque et la passion de la découverte ainsi que sa propre formation l'incitaient à croire que les jeux expressifs et symboliques de la couleur étaient à même de résoudre l'ensemble des difficultés, si redoutables soient-elles :

L'époque du noir et blanc est révolue comme celle du muet : il faut vivre avec son temps ! Les recherches pour la couleur me captivent²¹.

Le résultat ne fut pas à la hauteur des espérances, le film étant assez fraîchement accueilli à sa sortie. Pour Jean de Baroncelli²², *Le Joueur* de Claude Autant-Lara « est un film de décorateur » :

[...] le roman de Dostoïevski se transforme en une suite de tableaux ravissants et baroques (cf. films de Max Ophüls) où la couleur audacieusement stylisée joue un rôle infiniment plus intéressant que le héros de l'histoire. Extérieurs et intérieurs sont des merveilles.

Le reste, hélas ! ne vaut pas grand-chose.

[...] Ce ne sont pas des hommes ou des femmes, ce sont des ectoplasmes vaguement déguisés en Russes. Une seule scène solide, la scène autour de la

19. *L'Idiot*, 1946, film de Georges Lampin.

20. Rôle que la critique ne crédita pas à son compte de manière positive, sans doute parce que dans une mise en scène restée floue quant aux caractères et à la psychologie des personnages, il ne réussit pas à trouver ses propres marques et repères.

21. *Ibid.*

22. *Le Monde*, 5 décembre 1958.

roulette, quand la grand'mère, la vieille « Babouchka » découvre la passion du jeu [...]

Dans la durée filmique, cette scène, remarquable, occupe près de vingt minutes.

Malgré une mise en scène impeccable, à laquelle elle reconnaît une « netteté mécanique ²³ », Martine Monod n'est guère plus tendre que son confrère ²⁴ :

Des libertés de l'adaptation, il n'y a pas à s'indigner tant qu'elles ne deviennent pas trahison. Ceci dit, il reste que *Le Joueur*, s'il est un bon livre, n'est qu'un film moyen.

Le climat fin de siècle d'une ville d'eau comme Baden-Baden, que Claude Autant-Lara s'est attaché à rendre, est qualifié de « mélange entre le tarabiscotage des mœurs et le conflit tragiquement linéaire des situations et des caractères », et le « casino » est « en crème chantilly ». De manière synthétique, Martine Monod, considère que le film a été construit sur un processus dramatique mal rendu, malgré la qualité du jeu des acteurs, l'art du découpage et de la prise de vue. Claude Autant-Lara aurait vraisemblablement succombé à une tentation boulevardière, en privilégiant abusivement ce qui relevait de l'amusement.

Malgré la séquence majeure du film consacrée à la salle de jeu ²⁵, et malgré quelques trouvailles, - l'archaïque petit train passant et repassant sous un pont, le baiser sur le pied sous la table de jeu, le voile funèbre quand la banque a sauté -, le film de 1958 ne parvient guère à rivaliser avec celui réalisé en 1936 par Gerhardt Lamprecht.

Dans *Radio Télé Cinéma* du 14 décembre 1958, Janick Arbois est péremptoire :

Le Joueur de Dostoïevski est l'histoire d'une déchéance dont le jeu est responsable.

[...] Le film d'Autant-Lara est l'histoire d'une réussite financière [...]

[...] le ton [est celui] de la farce [et les] personnages [sont] grotesques.

Quelques années plus tard, les appréciations sur le film n'ont guère évolué. Voici comment le *Télérama* de Noël 1967 présente le film programmé pour le Jeudi 28 décembre à 20h :

Les téléspectateurs équipés pour la télévision en couleur pourront goûter les tableaux baroques du décorateur Max Douy et le talent de l'opérateur Jacques Natteau. Aurenche, Bost et Autant-Lara, ont chambardé le roman de

23. Il est vrai que « le jeu » proposé au public par la réalisation de Claude Autant-Lara ressemble souvent à un ballet d'automates.

24. *L.F.*, décembre 1958.

25. Séquence également soulignée par Jean de Baroncelli, cf. supra (note 22).

Dostoïevski pour en faire une satire de la bourgeoisie, escamotant, malgré les scènes du Casino de Baden-Baden, le thème de la passion du jeu. *Le Joueur* prend des allures de vaudeville de Labiche, ce qui est une aberration. La plupart des acteurs n'hésitent pas à « en remettre ». Gérard Philippe, à cette période de sa carrière cinématographique, se laissait complètement emporter par son métier théâtral. Quelle différence avec *L'Idiot*, de 1946 ²⁶ !

Rediffusé le 19 janvier 1969, à 14h40, le film de Claude Autant-Lara n'est pas mieux traité par le *Télérama* qui le présente ²⁷ :

Le roman de Dostoïevski fut bâclé en trois semaines. À la suite de divers avatars, le film le fut aussi. On chercherait en vain les profondeurs du roman dans ce récit qui hésite entre le drame et la comédie. Des fortes libertés dans l'adaptation, nous retiendrons le suicide final de Pauline, mais surtout le déplacement d'accent dans le personnage d'Alexis. Il devient l'inférieur qui se venge de ses maîtres, et tout le ton du film va vers la satire sociale pure et simple. Gérard Philippe, assez théâtral, n'est pas dans sa meilleure forme, et c'est à Bernard Blier et à Françoise Rosay qu'il revient de dominer l'interprétation, sans oublier la savoureuse apparition de Carette ²⁸.

Le film a été rediffusé sur Canal + le 18 mai 1994, à 8h50, sans doute parce qu'en avril de la même année était sortie une nouvelle adaptation cinématographique du roman de Dostoïevski : *The Gambler (le Joueur)*, 96 mn, réalisation de Karoly Makk, avec Michael Gambon dans le rôle titre, Belgique. En 1997 également, une nouvelle traduction du *Joueur* était proposée par André Markowicz, né à Prague.

Nulle nécessité n'incite à poursuivre les recherches critiques : il suffit de visionner plusieurs fois la bande vidéo du film, en s'attardant sur les scènes susceptibles de retenir l'attention, pour se convaincre de leur évidente pertinence ²⁹. *Le Joueur*, lu, vu et donné à voir par Claude Autant-Lara et son équipe est devenu un « jeu » qui ne semble guère avoir d'autre fin qu'en lui-même : le jeu s'est substitué à la passion du jeu, et à vrai dire, ce qui est proposé au spectateur, c'est « un beau décor sans âme », ainsi que l'écrit G. Charensol dans les *Nouvelles Littéraires* en 1958. Il est vrai que

26. Allusion au très beau film de Georges Lampin (réalisateur français d'origine russe) dans lequel Gérard Philippe est un admirable prince Muichkine aux côtés d'une Edwige Feuillère qui incarne à la perfection Nastasia Philipovna.

27. Rubriques introduites par « Ce que j'en pense : [...] ».

28. Gérard Philippe est Alexis Ivanovitch (Alexei), Bernard Blier, le Général comte Zagoriansky et Françoise Rosay, Tante Antonina. Carette incarne le vieux domestique, et la distribution est complétée par Liselotte Pulver (Pauline [Paulina] Zagorianskaïa), Nadine Alari (Blanche), Jean Danet (Marquis Des Grieux) et Sacha Pitoëff (Mr. Astley).

29. En utilisant le compteur du magnétoscope et la bande enregistrée dont nous disposons, les séquences les plus intéressantes correspondent aux minutes suivantes : 38, 46 à 54, 59 et 60, 105, 109 à 130, 128 et suivantes, 129 à 140.

l'inattention peut rendre ambiguë la confrontation du second incipit du roman (celui qui ne concerne pas la mise en place des personnages, des lieux et des circonstances, mais l'univers du jeu, avec ses excès et sa passion, là où s'affrontent désirs, hasards et destinées) :

[...] j'étais convaincu et avais décidé depuis longtemps que je ne partirais pas de Roulettenbourg comme j'y étais arrivé ; un événement radical et décisif interviendrait infailliblement dans ma destinée. Il le faut et il en sera ainsi ³⁰. Si ridicule que soit cet espoir que j'ai mis dans la roulette, je trouve plus ridicule encore l'opinion généralement admise qui estime absurde d'attendre quoi que ce soit du jeu. *Pourquoi le jeu serait-il pire qu'aucun autre moyen de se procurer de l'argent, que le commerce par exemple ?* Il est vrai qu'un homme sur cent gagne. Mais est-ce que je me soucie de cela ³¹ !

... avec la méditation monologue qui lui sert d'excipit :

[...] L'essentiel, maintenant, c'est la Suisse ³² ! Dès demain... Oh ! si je pouvais partir dès demain ! Renaître, ressusciter ! Il faut leur prouver... que Paulina sache que je peux encore être un homme. Il suffirait... d'ailleurs, maintenant, il est trop tard, mais demain... Oh ! j'ai un pressentiment, et il ne peut en être autrement ! J'ai maintenant quinze louis d'or et j'ai commencé avec quinze florins ! Si l'on débute avec précaution... Est-il possible que je sois un si petit enfant. Est-ce que je ne comprends pas que je suis un homme perdu ? Mais... pourquoi donc ne pourrais-je pas ressusciter ³³ ? [...]

De cet écart ou de cette ambiguïté entre « jeu » et « passion du jeu », elle-même corrélée dans l'être profond d'Alexei en relations de conjonction et de disjonction – d'où la méditation monologue aux marques stylistiques caractéristiques du monologue tragique (rythme haché d'un discours qui n'est plus maîtrisé par un personnage dont l'identité s'est fragmentée et qui, littéralement « hors de lui-même », est en proie aux contradictions, voire à l'incohérence, à des désirs opposés, et se trouve dans l'impossibilité de prendre et de tenir toute résolution raisonnable ou simplement rationnelle) – est sans doute née la lecture partielle, partielle, et fort décevante du réalisateur, qui a choisi en guise d'introduction, (phrase prononcée par Gérard Philippe), d'utiliser prioritairement la phrase de la première citation ci-dessus, qui laisse augurer d'un projet de jeu mûrement réfléchi. Or, toute la « logique réelle » du roman, avec sa distribution spatio-temporelle pleine de ruptures, installe un tra-

30. On relèvera l'emploi très équivoque de ce présent et de ce futur, sans réel repère temporel par rapport à la ligne événementielle de l'histoire. Exploitation intéressante et spécifique d'une sorte de discours indirect libre, posant le problème jusqu'ici négligé de la mémoire, quant à l'écriture du roman et à ses transpositions.

31. *Le Joueur*, op. cit., page 813. C'est nous qui soulignons.

32. Où s'est réfugiée Paulina, qui a envoyé Mr. Astley à Hombourg, autre « Roulettenbourg », prendre des nouvelles d'Alexei.

33. *Le Joueur*, op. cit., page 948.

gique, pratiquant certes le mélange des genres – le comique et le burlesque ne sont pas absents du roman –, dans lequel le lecteur voit la passion destructrice du jeu supplanter non seulement le jeu divertissement et le jeu cupidité, mais également celui de la passion amoureuse. Sans doute eût-il été profitable, avant d'adapter ou de transposer le roman, de méditer ces quelques lignes du chapitre XIV³⁴ :

[...] (étrange sensation) je me souviens nettement que je fus soudain, sans aucune incitation de l'amour-propre, possédé par la soif du risque. Peut-être qu'après avoir passé par un si grand nombre de sensations l'âme ne peut s'en rassasier mais seulement s'en irriter et exige des sensations nouvelles, de plus en plus violentes, jusqu'à l'épuisement total.

Sur des fonds de décors aux couleurs acryliques, Claude Autant-Lara nous propose en quelque sorte un spectacle de marionnettes, dans un manège enchanté, rarement enchanteur et finalement désenchanté. Les personnages ont cessé d'être les enjeux et les jouets des passions qui les agitent et les projettent dans un être au monde tourmenté, où lucidité et folie ne cessent de s'affronter en cycles répétitifs et destructeurs. Les options prises conjuguent en effet celles de la comédie de boulevard, du théâtre de marionnettes, des tréteaux de la foire et de la parade foraine. Le caractère burlesque qui n'était qu'émergeant dans le récit, s'est fortement accentué dans la réalisation filmique, comme en témoigne la scène de la danse du Général, où le Comte Zagoriansky fait inévitablement penser au général Dourakine. Dans la bande son, la musique a souvent les accents et les tonalités des airs de foire joués à l'orgue de barbarie. Le manège, qui a pris une réelle valeur symbolique dans le film, a d'ailleurs été « incrusté » dans l'image. Même si l'on peut légitimement admettre que la transformation des personnages en figurines automatisées ou en marionnettes peut rendre compte des effets pervers du jeu, il n'en reste pas moins que le couple « passion amoureuse/passion du jeu » qui constituait les véritables ressorts ou si l'on préfère le tireur de ficelles des personnages dans le roman de Dostoïevski, a disparu au profit d'un jeu spectacle omniprésent, mais dérisoire. Même la salle de jeu prend des allures de chapiteau de cirque ou de foire, lorsqu'il est habité par des figures stéréotypées, telle que la « vieille » – le clown – et le « nain bossu » – le porte-bonheur. Jusqu'au « curé », qui est muni d'un rosaire fétiche. Les femmes sont le plus souvent des personnages poupées, sur des fonds de couleurs acryliques, qui font davantage penser à la comé-

34. *Op.cit.*, page 918.

die musicale qu'à une stylisation justifiée par des recherches d'expression symbolique.

Les seuls extérieurs réels, dans lesquels se trouve d'ailleurs le manège, ont servi à construire le film en boucle : la séquence finale utilise un décor quasi identique à celui de la scène initiale. Le film semble trouver sa logique réelle dans une dynamique de tours de manège sur tours de manivelles...

Nous ne voudrions pas cependant donner l'impression de condamner sans appel le travail d'adaptation réalisé par Claude Autant-Lara. Assurément les défauts de construction et de « psychologisation » des personnages restent gênants. Mais il n'en reste pas moins que le livre de Dostoïevski, très moderne dans son écriture même, sans être « touffu », est extrêmement dense et complexe. De plus le film a été réalisé dans les conditions ambiguës, que nous avons évoquées au début de notre propos. Et en 1958, le cinéma et le théâtre restent encore très proches, qu'il s'agisse du jeu des acteurs, des décors et de la mise en scène. Aussi serait-il injuste de considérer que ce qui paraît aujourd'hui erroné dans les prises de vue correspond exclusivement à des méprises de vision.

Enfin, dès la sortie du film, la grande scène du Casino a été saluée par la critique, et elle constitue, aujourd'hui, une véritable scène d'anthologie. Et de toutes façons, la question de rendre l'insondable profondeur du roman par le jeu de l'image et du son reste encore un défi ouvert, et l'on peut, à ce propos, méditer cette affirmation de 1928 ³⁵, reprise par André Markowicz ³⁶ :

Nulle traduction prise en elle-même ne peut prétendre détenir une quelconque vérité de l'œuvre, à plus forte raison s'agissant d'une œuvre de l'ampleur de celle de Dostoïevski : chacune d'elle ne peut se flatter que d'une chose – participer, par un mouvement dialectique de prise en compte et de contestation, à une connaissance plus large, plus stéréoscopique de cette œuvre.

Université de Toulouse-Le Mirail - LLA

35. In *Dostoïevski et le parricide*.

36. Qui a retraduit *Le Joueur* en 1997. Il y a de réelles analogies entre le travail du traducteur et celui du réalisateur qui transpose à l'écran une œuvre littéraire.