

# Le cycle Doinel, à nul autre pareil ?

Malgré l'intérêt évident que présente pour un cinéaste comme pour les spectateurs le fait de suivre par étapes, et sur une longue durée, un même personnage incarné par un même acteur, le « cycle Doinel », quelque empirique qu'ait été son élaboration, reste un cas à peu près unique dans l'histoire du cinéma — signe qu'une telle entreprise n'est pas aussi évidente à mettre en œuvre qu'elle pourrait le sembler au premier abord (après *Domicile conjugal*, Truffaut eut d'ailleurs beaucoup de mal à poursuivre le cycle, et cela devint à ses yeux impossible après *L'Amour en fuite*). À la fois narratif, philosophique et sociologique, cet intérêt, eût-il à voir avec l'amour de Truffaut pour le romanesque en général et pour Balzac en particulier, va bien au-delà des limites de l'assujettissement à un modèle littéraire, tant il relève des mystères de l'enregistrement, de l'incarnation, du temps et de la durée cinématographiques.

À titre de comparaison, écartons d'office le phénomène presque aussi vieux que le cinéma, mais qui a eu tendance à enfler de façon entropique depuis une trentaine d'années, du personnage/acteur récurrent répondant à une logique industrielle d'exploitation maximisée (de Zigomar à Terminator en passant par Nick Carter, Maciste, Hopalong Cassidy, Tarzan, Don Camillo, James Bond, le gendarme de Saint Tropez, les inspecteurs Clouseau et Harry Calahan, Freddy Kruger, Jason Bourne et tant d'autres) : artefact qu'anime le talent plus ou moins grand de ses créateurs — lesquels, à commencer par le réalisateur, peuvent changer d'un film à l'autre —, il ne saurait faire l'objet d'un processus réel d'évolution et de vieillissement. Bien que tout film en prises de vues réelles soit, irréductiblement, un documentaire sur ce qu'il enregistre à commencer par ce matériau en évolution constante, quoique imperceptible dans l'instant, qu'est le corps de l'acteur (ce que Jean Cocteau résuma par sa phrase fameuse : « *Le cinéma, c'est la mort au travail* »), ce processus est occulté dans ce type de série filmique grâce à des subterfuges variés, du maquillage (cosmétique ou scénaristique) au simulacre de sa prise en compte à fin de mieux le nier (cf., par exemple, les derniers avatars « vieillissants » des personnages de Mad Max<sup>1</sup>, de Rocky Balboa, de John Rambo et d'Indiana Jones). Ainsi envisagé, le personnage récurrent peut se réduire en fin de compte à une figurine de synthèse plus ou moins indifférenciée, Alien, Predator ou requin blanc géant (du tueur

---

<sup>1</sup> Ce texte ayant été écrit en 2008, il s'agissait alors de la troisième et dernière incarnation en date, à cette époque, du personnage de Mad Max : Mel Gibson dans *Mad Max : Au-delà du dôme du tonnerre* (*Mad Max : Beyond Thunderdome*, 1985), de George Miller, où l'acteur reprenait le rôle après l'avoir déjà endossé dans les deux premiers films de la série.

des *Vendredi 13* à celui des *Halloween*, il est d'ailleurs souvent masqué), ou être au contraire complètement inféodé à la notoriété et à la personnalité spécifique de la star qui l'incarne et qui ne doit pas non plus, dans l'intérêt de son image censément atemporelle, paraître subir les outrages de l'âge (dans ce cas, le bel équilibre cinéaste-acteur-personnage qui caractérise le cycle Doinel est évidemment rompu). Cette négation fondamentale du temps réel se vérifie que l'on parle de « serials » ou de films à « sequels ». La série télévisée, avec l'illusion de continuité temporelle qu'elle peut parfois produire, est a priori plus propice au spectacle d'une évolution chronologique, même si le vieillissement des personnages, lorsqu'il entre narrativement en ligne de compte, y est plutôt représenté et mis en récit sur le mode romanesque de la « saga » que délibérément enregistré et travaillé comme tel<sup>2</sup>.

Dans ce type de cinéma « industriel », le temps n'affecte pour ainsi dire pas le personnage/acteur en dehors d'un principe de développement et d'accumulation dramatique, et la façon dont il transforme le corps même de l'acteur est masquée. A contrario, ce constat force à reconsidérer l'idée reçue, confortée par certains propos de François Truffaut lui-même, selon laquelle son œuvre serait vouée à un type de fiction viscéralement anti-documentaire. Même si l'on met de côté ses aspects autobiographiques (qui concernent non pas une mais deux biographies, celle de Truffaut et celle de Léaud), l'apparente simplicité du cycle Doinel s'avère trompeuse tant il tricote indissociablement écriture et représentation fictionnelles d'une part et enregistrement documentaire d'autre part. Les aventures d'Antoine Doinel voient se transformer non seulement leur protagoniste mais aussi, par son entremise, Paris et la société française, entre le début de l'ère De Gaulle et l'horizon de celle de François Mitterrand.

## **Apu, Maxime, Michael et les autres**

On est tenté de rapprocher plus particulièrement du cycle Doinel quelques ensembles filmiques consacrés à un même personnage, à son évolution et à son parcours, mais cela n'est possible, à chaque fois, que jusqu'à un certain point :

. soit que, l'amplitude temporelle de la réalisation du cycle étant nettement moins importante que la progression fictionnelle de l'âge du personnage, celui-ci est incarné par des acteurs différents : c'est le cas du personnage d'Apu qui passe de la naissance à l'âge adulte dans la trilogie que le cinéaste

---

<sup>2</sup> Exception notable : des séries documentaires télévisées réalisées sur plusieurs années telles que *L'Amour en France* de Daniel Karlin et Tony Lainé, qui explorent à fond l'un des possibles télévisuels.

indien Satyajit Ray réalise de 1955 à 1959<sup>3</sup>, et de Maxime Gorki dans les trois films que lui consacre Mark Donskoy entre 1938 et 1940<sup>4</sup> ;

. soit au contraire que l'amplitude temporelle limitée de la réalisation du cycle calque plus ou moins étroitement celle du parcours individuel évoqué à l'écran : le personnage et l'acteur qui l'incarne sont du coup indissociables mais, du fait même de sa limitation, cette amplitude temporelle ne peut alors témoigner que d'une évolution relativement restreinte dudit personnage (en tout cas physiquement) et de son environnement. Ainsi de quatre trilogies : celle de Grigori Kozintsev et de Leonid Trauberg qui dépeint le passage du personnage de Maxime de l'absence de conscience politique à l'inflexible engagement révolutionnaire (1935-1939)<sup>5</sup>, celle (également très autobiographique, à partir d'une enfance douloureuse) de l'Écossais Bill Douglas (1972-1978)<sup>6</sup>, celle du Russe Vitali Kanevski (1990-1994)<sup>7</sup> et celle du Kirghize Aktan Abdykalykov, mettant en scène son propre fils de l'enfance à la sortie de l'adolescence (1993-2001)<sup>8,9</sup>

Aux États-Unis, deux séries récentes de films relevant d'un imaginaire fantastique, *Spiderman* et *Harry Potter*, ont elles aussi retracé, dans le sillage des trois premiers épisodes tournés de *Star Wars*, le passage de l'adolescence à l'âge adulte d'un personnage/acteur, mais cette évolution est en l'occurrence tellement surdéterminée (par un corpus de bande dessinée ou de succès de librairie préexistants, et plus largement par une synthèse de diverses mythologies appartenant à la culture anglo-saxonne) qu'elle en perd toute la singularité qui fait le sel du cycle Doinel : à la limite, interprètes et cinéastes pourraient varier (et, au moins dans le cas de ces derniers, le font parfois), la spécificité individuelle ne constituant ici qu'un vernis très superficiel. Dans le cycle Doinel, on part de l'individu (cinéaste, acteur et personnage) pour aboutir, mine de rien et sans même l'avoir vraiment voulu, à une sorte de nouveau mythe cinématographique<sup>10</sup>, alors que dans ces séries de

---

<sup>3</sup> *La Complainte du sentier* (*Pather Panchali*, 1955), *L'Invaincu* (*Aparajito*, 1956) et *Le Monde d'Apur* (*Apur Sansar*, 1959).

<sup>4</sup> *L'Enfance de Gorki* (*Detstvo Gorkogo*, 1938), *En gagnant mon pain* (*V liudiakh*, 1939) et *Mes universités* (*Moi university*, 1940).

<sup>5</sup> *La Jeunesse de Maxime* (*Yunost Maksima*, 1935), *Le Retour de Maxime* (*Vozvrashchenie Vasilisa Bortnikova*, 1937) et *Maxime à Vyborg* ou *Le Quartier de Vyborg* (*Vyborskaya storona*, 1939).

<sup>6</sup> *My Childhood* (id., 1972), *My Ain Folk* (1973) et *My Way Home* (1978).

<sup>7</sup> *Bouge pas, meure, ressuscite* (*Zamri, Umri, Voskresni !*, 1990), *Une vie indépendante* (*Samostoiatelnaia zhizn*, 1992) et *Nous, les enfants du XX<sup>e</sup> siècle* (*My, deti 20 veka*, 1994).

<sup>8</sup> *La Balançoire* (*Selkinchek*, 1993), *Le Fils adoptif* (*Bechkempir*, 1998) et *Le Singe* (*Maimyl*, 2001).

<sup>9</sup> À ce texte écrit en 2008, un post-scriptum a été ajouté concernant *Boyhood* de Richard Linklater, sorti en 2014.

<sup>10</sup> « Aujourd'hui, Antoine Doinel, Jean-Pierre Léaud, est un des mythes bien vivants de notre cinéma français. Quand on évoque un mythe cinématographique, on confond souvent le personnage et l'acteur. Voilà qui définit l'ambiguïté et la profondeur du mythe. Son éclat tient à la fusion réussie du personnage et du comédien, non à l'effacement de l'un par l'autre. C'est pourquoi un cinéma qui cultive la vraisemblance – psychologique, sociale, morale – ne créera jamais de mythes. Antoine Doinel est un mythe parce que je vous défends de le rencontrer dans la rue. Sa vérité est d'un autre ordre que la photographie de gens que nous côtoyons. C'est une vérité intérieure, une pure création. Antoine Doinel est vrai comme Boudu de Renoir, comme les clowns de Rouault, comme Don Quichotte etc... Tintin. » (Jean Collet, *Nouvelles littéraires* du 25 janvier au 1er février 1979)

films fantastiques on confère une nouvelle fortune commerciale à un mythe antérieur en l'incarnant dans un avatar singulier mais éventuellement remplaçable. Cela tient sans doute à la différence entre l'élitisme démocratique cher à la France et le démocratisme individualiste de masse qui prévaut aux États-Unis.

On pense encore à la belle trilogie des *Parrain* de Francis Ford Coppola, centrée sur le personnage de Michael Corleone interprété par Al Pacino, bien moins inféodée à son origine littéraire (le best-seller de Mario Puzo) que la litanie des *Harry Potter*, et dont la réalisation globale s'étala sur un laps de temps similaire à celui que couvre le cycle Doinel. Mais la dilatation temporelle due à son ambition quasi épique (dix-neuf ans de réalisation pour presque un siècle de temps diégétique), l'irrégularité chronologique de sa production (1972, 1974 et 1990) et le fait qu'elle se déroule dans un passé reconstitué l'éloignent de la modestie des rendez-vous que Truffaut prit avec Doinel/Léaud, dont la relative irrégularité est compensée par la fréquence (cinq fois en vingt ans) et qui sont à chaque fois inscrits, aussi tournée vers le passé que fût la sensibilité du cinéaste, dans un contexte contemporain (dans le dernier opus, *L'Amour en fuite*, Antoine et Christine sont censés être le premier couple à divorcer par consentement mutuel).

## **Le cinéaste et son double**

Plus que de séries filmiques présentant des personnages/acteurs récurrents, il faudrait rapprocher le cycle Doinel de ces collaborations fréquentes et de longue haleine entre un cinéaste et un acteur qui créent progressivement un lien tellement fort que, en fin de compte, la façon dont ce cinéaste s'incarne artistiquement dans son œuvre a pour écho celle dont cette œuvre s'incarne physiquement dans cet acteur, tous trois évoluant et mûrissant conjointement pour faire du cinéaste et de l'acteur deux personnages quasi jumeaux (de ce point de vue, la rencontre à l'écran de Truffaut et de Léaud dans *La Nuit américaine* ne laisse d'être émouvante, particulièrement lorsque le personnage du réalisateur interprété par Truffaut tente d'expliquer ce qu'est le cinéma au personnage de comédien interprété par Léaud : « *Les films sont des trains dans la nuit...* »).

Les couples privilégiés cinéaste/acteur sont nombreux tout au long de l'histoire du cinéma, contentons-nous de rappeler certains des plus prolongés dans le temps : John Ford/John Wayne, Yasujiro Ozu/Chishu Ryu, George Cukor/Katharine Hepburn, Akira Kurosawa/Toshiro Mifune, Satyajit Ray/Soumitra Chatterjee, Federico Fellini/Giulietta Masina (et Marcello Mastroianni), Billy Wilder/Jack Lemmon, John Cassavetes/Gena Rowlands, Jacques Rivette/Bulle Ogier, Sydney

Pollack/Robert Redford, Martin Scorsese/Robert De Niro, Ingmar Bergman et plusieurs membres de sa « troupe ». (Évidemment, il faudrait faire un sort spécifique au cas des cinéastes-acteurs, de Charlie Chaplin à Nanni Moretti en passant par Sacha Guitry, Orson Welles, Jacques Tati, John Cassavetes, Jerry Lewis, Paul Newman, Woody Allen et Clint Eastwood).

Même si son importance artistique n'est pas comparable à celle des exemples que l'on vient d'évoquer, citons également le parcours commun entamé en 1994 par Cédric Klapisch et Romain Duris, qui est d'ailleurs passé par un personnage récurrent, celui de Xavier Rousseau dans *L'Auberge espagnole* et dans *Les Poupées russes*.

Jean-François Buiré, septembre 2008

© Ciclic

## Post-scriptum

À ce texte écrit il y a sept ans, il faut ajouter quelques lignes à propos de *Boyhood*, que le cinéaste Richard Linklater a tourné de 2002 à 2013. Durant ces douze années, il a filmé à intervalles réguliers, sans jamais en changer en cours de route, quelques acteurs qui interprètent une famille américaine ordinaire : un frère et une sœur (jouée par la fille du réalisateur) et leurs parents divorcés. *Boyhood* est plus particulièrement centré sur le garçon, interprété par Ellar Coltrane, qu'on voit passer progressivement de six à dix-huit ans. L'amplitude temporelle de la réalisation de l'ensemble est moins importante que celle du cycle Doinel, et la progression fictionnelle de l'âge des personnages est moindre que celle du personnage créé par François Truffaut, mais la coalescence entre cette amplitude et cette progression est renforcée pour le spectateur par le fait que l'histoire de cette famille est racontée le temps d'un unique film de près de trois heures, et non de plusieurs opus successifs. Quelles que soient ses qualités et ses limites par ailleurs, cela fait de *Boyhood* un « *coming-of-age film* » (« film du passage à l'âge adulte ») assez unique — dont le pari était risqué : il aurait suffi que, au cours de ces douze années, un seul des acteurs ne puisse plus interpréter son personnage pour que l'entreprise soit remise en cause.

À noter que Richard Linklater avait déjà réalisé une trilogie étalée sur presque vingt ans (*Before Sunrise* en 1995, *Before Sunset* en 2004 et *Before Midnight* en 2013), au cours de laquelle on assistait aux aventures amoureuses et à l'évolution temporelle de deux personnages interprétés par Julie Delpy et Ethan Hawke (qu'on voit également vieillir à l'écran dans *Boyhood*, dans le rôle du père).