

# ENTRETIEN AVEC ANTOINE LAUBIN

## Genèse d'une fresque théâtrale

### Qu'est-ce qui t'as poussé à adapter la saga d'Antoine Doinel à la scène ?

Le travail artistique de la compagnie De Facto pourrait s'assimiler à un sillon que l'on creuse de spectacle en spectacle. Un sillon qui donc traverse chacune de nos créations, se précise, s'enrichit.

*Le roman d'Antoine Doinel* s'inscrit dans cette logique. Il naît dans le prolongement de recherches entamées précédemment, et plus précisément dans le cadre de deux exercices pédagogiques menés en dehors de la compagnie, au conservatoire de Mons (Arts<sup>2</sup>).

En 2014, j'ai eu l'envie de travailler à partir des films de Truffaut avec des étudiants de 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> année en interprétation. Nous avons d'abord visionné les 21 longs métrages du cinéaste, puis abordé certaines scènes et enfin composé un collage de quelques-unes de celles-ci, principalement autour de *L'amour en fuite*, le dernier film de la saga Doinel. *L'amour en fuite* comprend de nombreux flashbacks empruntés aux 4 films précédents de la saga (*Les 400 coups*, *Antoine et Colette*, *Baisers volés*, *Domicile conjugal*). Le résultat fut une sorte de patchwork truffaldien, abordant différents thèmes et histoires.

J'avais été positivement surpris de voir qu'indépendamment des qualités de réalisateur et de directeur d'acteurs de Truffaut, et indépendamment aussi de la virtuosité des interprètes originaux, les dialogues fonctionnaient bien comme matière théâtrale. J'ai gardé ça dans un coin de ma tête, comme quelque chose à creuser.

Plus tard, en 2016, j'ai été invité à diriger le projet de fin d'étude de la classe de Frédéric Dussenne. Il a consisté à adapter avec les étudiants les deux premiers tomes de la trilogie de Virginie Despentes, *Vernon Subutex*. J'ai pris beaucoup de plaisir à cet exercice. Pour la première fois, je mettais en scène une fresque, une saga avec un grand nombre de personnages, et avec une intrigue beaucoup plus centrale que dans les spectacles que j'avais mis en scène jusqu'alors au sein de De Facto.

Dans nos productions, le narratif – tel que nous l'envisagions Thomas Depryck et moi – s'inspirait essentiellement de la tradition du théâtre épique et de son articulation ponctuelle avec le dramatique : les acteurs s'adressent directement aux spectateurs, ils racontent davantage qu'ils n'incarnent. C'était devenu une de nos marques de fabrique. Pour *Vernon*, l'adaptation était longue – 5h30 – ce qui m'a permis d'oser davantage les situations et les personnages, de proposer un traitement dans la durée, qui prenait le temps de se déployer, de trouver son souffle et son ampleur, dans un rapport aux spectateurs renouvelé.

Cette expérience a précisé et cristallisé l'envie d'oser une fresque de cette ampleur dans un cadre professionnel de production. Très rapidement après ça, la perspective Truffaut m'a été remise en tête, et s'est imposée. Le cycle Doinel est ensuite vite devenu une évidence :

l'histoire s'étale sur 20 ans, elle permet de traiter ce personnage sur la durée, à différents âges de sa vie.

François Truffaut est le cinéaste le plus important pour moi depuis toujours, il fait partie de ceux qui a le plus influencé ma sensibilité artistique. J'ai étudié le cinéma à l'ULB, j'ai eu une adolescence très cinéphile, j'étais obsédé par le cinéma avant de travailler dans le théâtre.

## **Dramaturgie d'un individu à la marge**

### **Pourquoi un tel intérêt pour le personnage d'Antoine Doinel ?**

Tout simplement parce qu'il concentre en lui certaines des thématiques que nous traitons depuis quelques années au sein de la compagnie De Facto. Et notamment et singulièrement celle, quasi philosophique, qui aborde le lien entre l'individu et les structures collectives dans lesquelles il s'inscrit, et qu'il ne choisit pas : l'être social.

Doinel ne se reconnaît pas dans ces structures collectives. L'école ne fonctionne pas pour lui, la famille non plus, pas plus que le couple, le travail ou encore l'armée. À chaque fois qu'il tente de correspondre aux schémas de la société, il « échoue » et se retrouve en marge. Pour autant, il ne tient pas une posture révolutionnaire, il ne remet rien en cause. Ce personnage est génial parce qu'il permet de regarder ce qui nous entoure, l'évidence, avec une sorte d'étrangeté, de naïveté, comme si elles n'étaient pas naturelles. Cela correspond parfaitement à ce que Thomas et moi essayons de faire dans nos spectacles.

Le génie de Truffaut tient aussi au fait qu'il parvient à rester léger et sautillant dans la forme, alors qu'il raconte avec talent des histoires souvent très dures et très violentes.

### **Que veux-tu raconter à travers son histoire ?**

L'idée est de placer, dans un personnage de fiction, un concentré des interrogations qui accompagnent notre démarche depuis toujours : le rapport au travail, au couple, à la famille, à l'organisation du temps et de l'espace. Antoine Doinel est quelqu'un qui fuit tout le temps. À chaque fois qu'il essaie de se poser quelque part, il ne tient pas et s'en va. Et la question se pose : Doinel est-il un indécrottable inadapté, ou sont-ce plutôt les structures sociales qui pêchent par manquement, défaut de souplesse ou de générosité dans la diversité et les possibilités d'accueil ?

Tout notre dispositif scénographique raconte cette fuite vers l'avant, et soutient en même temps l'idée qu'il n'y a pas d'extériorité au champ social. Où que l'on soit, il nous rattrape, nous protège parfois, mais nous contraint aussi et nous oppresse, sans qu'on le sache ou qu'on le veuille nécessairement. On travaille autour de cette pensée depuis *Dehors*, le spectacle qu'on a créé en 2012 et qui est vraiment, pour Thomas et moi, l'un des projets les plus importants de la compagnie. Mais, avec Antoine Doinel, on tente un mode de récit différent.

### **Peux-tu nous en dire plus sur ce dispositif scénographique ?**

Le spectacle se divise en deux parties distinctes, chacune avec une scénographie qui lui est propre. Une première partie en quadri-frontal, avec des spectateurs installés aussi en immersion entre les espaces scéniques, sur des sièges pivotants. Une deuxième partie construite dans un rapport frontal plus classique.

Avec le dispositif multi-frontal, on inscrit Doinel au sein du corps social constitué par l'ensemble des spectateurs. C'est aussi une manière d'essayer de mettre les personnages et le public sur le même pied, de dire qu'il n'y a pas de surplomb de la salle sur la scène, d'appuyer le fait qu'on partage le même espace-temps, le même regard. Le héros tente continuellement d'aller ailleurs mais ne peut pas sortir du cadre auquel il appartient. L'idée que le social est sans issue, et qu'il faut bon gré mal gré *faire avec* est vraiment au centre du propos, et du dispositif.

### **Pourquoi revenir au dispositif classique dans la deuxième partie ?**

Pour comprendre une situation avec un regard renouvelé, ré-aiguisé, il faut s'en extraire. Revenir à un schéma traditionnel du rapport salle-scène permet d'interroger ce qui se présentait précédemment. Le spectateur est amené à se questionner sur sa place à lui au sein de la représentation, cette société en petit, cette société pour jouer (ou presque). Après l'entracte, on pose un cadre sur la situation à laquelle on appartenait précédemment. Ça nous permet de la voir différemment.

Il y a un spectacle qui nous a fortement marqué en tant que spectateurs, Thomas et moi, en 2008 au festival d'Avignon : *Les tragédies romaines* de Shakespeare mis en scène par Ivo van Hove. Le spectacle durait 6 ou 7 heures, avec plusieurs entractes. Après une demi-heure, le public était invité, au court d'une interruption, à s'installer, de manière libre - s'il le désirait - dans l'espace scénographique, pour expérimenter les choses de l'intérieur. Les scènes étaient filmées en live, diffusées sur de grands écrans placés à différents endroits, afin d'assurer la visibilité de tout, au maximum. Durant les entractes il était possible aussi de changer de place, de passer du gradin au plateau, ou l'inverse. Avant la dernière demi-heure, cependant, les spectateurs qui s'étaient aventurés *dans* la scénographie étaient obligés de retourner dans le gradin d'où ils venaient au départ pour assister à la fin du spectacle, de manière plus classique. Durant toute la représentation, Thomas et moi, nous n'avons pas quitté le gradin. Nous n'avons pas voulu faire l'expérience de l'intérieur, parce que nous avons l'impression que nous risquions de perdre la vision d'ensemble et qu'on ne comprendrait plus comment tout cela était fait. Le « comprendre » avait primé sur le « vivre ». Cela interrogeait vivement notre regard. On faisait déjà du théâtre ensemble, et cette expérience nous a marqués.

C'est devenu un spectacle repère, qui revient continuellement dans nos conversations. Et ces échanges sur le « comment voir », « comment faire », « comment interroger » rejaillissent très clairement dans cette scénographie, ce dispositif, et cette rupture à mi-spectacle, mis en place pour Doinel.

D'un point de vue narratif par ailleurs, cette rupture de dispositif correspond aussi à une sorte de basculement dans l'histoire du personnage. Le ton est, après ça, ici et là plus amer, plus

sombre, même si toujours aussi vif et ludique. Mais la confrontation avec le social dans ce qu'il a de plus archétypal y est particulièrement âpre, la fuite est plus compliquée, le personnage est plus immobile. Le retour à un rapport salle scène plus classique nous permettait de traduire aussi cela.

## Une scénographie entre hier et aujourd'hui

### Les costumes et les accessoires seront-ils liés aux différentes époques ?

On ne traite pas les choses de la même manière sur chacun des films. Le présent de la narration est le temps de *L'amour en fuite*. Le film se passe en 78, mais nous l'ancrons plutôt au présent de la représentation (ici et maintenant). Par contre, les films sur lesquels nous nous attardons le plus dans le spectacle, c'est-à-dire *Baisers volés* et *Domicile conjugal*, sont davantage situés dans leurs époques respectives, soit la fin des années 60 et le début des années 70. Pour *Antoine et Colette* et *Les 400 coups*, on voit qu'on appartient à un temps et à une société qui sont encore antérieurs.

Avec Prunelle Rulens, qui gère la scénographie et les costumes, la recherche se porte autour de ce qui reste aujourd'hui de ces époques-là. Dans des coupes un peu 50, 60, ou 70, dans des vêtements qu'on pourrait encore porter aujourd'hui, en mode vintage. Il y aura aussi beaucoup d'accessoires qui marqueront l'époque. Une cabine téléphonique, forcément datée à l'heure des téléphones portables, constitue un des éléments centraux de l'espace. Cela dit, de manière générale, le décor avant l'entracte est plutôt abstrait et intemporel.

## De l'écran à la scène

### *Le roman d'Antoine Doinel s'est écrit en collaboration avec Thomas Depryck. Comment s'est construite cette adaptation ?*

En avançant par tâtonnement, à la recherche de ce que racontent l'histoire et les personnages. L'adaptation s'est vraiment faite par couches successives. Initialement, l'idée consistait en une remontée progressive des 5 films dans le temps, en commençant par le plus récent : *L'Amour en fuite*, puis *Domicile conjugal*, puis *Baisers volés*, *Antoine et Colette*, et pour finir, *Les 400 coups*, en terminant la représentation par [l' image du jeune Doinel face à la mer](#), qui clôt magistralement le premier long métrage de François Truffaut.

L'intention était au départ de proposer deux versions du spectacle : une « courte » (deux heures) basée sur *L'Amour en fuite*, en utilisant sa structure de flash-backs enchâssés pour inclure les autres films, et une autre, intégrale, de plusieurs heures (6-7), anti-chronologique. Il était question, pour cette dernière, de créer un dispositif scénographique différent pour chacune des 5 parties, correspondant aux cinq films. Finalement, chemin faisant, l'adaptation et l'idée scénographique au centre de *L'Amour en fuite* s'est imposée. On a voulu y mettre tellement de choses que la version intégrale n'avait plus aucun sens. Les deux options n'en faisaient plus qu'une. En mars 2018 on a fini une première adaptation complète, et en avril

2019, les répétitions ont commencé sur cette base. Cette période de répétitions était scindée en deux temps interrompus par une période de travail sans acteur où Thomas et moi avons finalisé l'adaptation en fonction du plateau.

Au final, le spectacle est composé de six parties, avec un entracte entre la quatrième et la cinquième. Les parties 1, 3 et 6 mélangent *L'amour en fuite* et *Les 400 coups* ; alors que les parties 2, 4 et 5 se focalisent chacune sur un film : dans l'ordre, *Antoine et Colette*, *Baisers volés* et *Domicile conjugal*. *Baisers volés* et *Domicile conjugal*, juste avant et juste après l'entracte constituent le cœur du spectacle, son centre névralgique.

Il faut aussi préciser (et c'est, jusqu'à aujourd'hui, toujours le cas quand Thomas et moi adaptions des auteurs) qu'on ne réécrit rien : tous les dialogues du spectacle viennent des films. On colle, on coupe, on monte, mais on ne ré-écrit rien.

**J'imagine qu'on ne joue pas de la même façon sur scène que face caméra. Comment avez-vous travaillé le jeu des acteurs sur les textes de Truffaut ?**

Ce qui est drôle, c'est que sans chercher à imiter les acteurs originaux, il y a une musicalité de Truffaut qui surgit ; qu'on le veuille ou non, ça nous échappe. Le cinéaste a vraiment une façon très reconnaissable de construire sa phrase. Elle est écrite pour sonner d'une certaine manière.

Dans les dialogues de Truffaut qu'on a gardé pour la pièce, il y a plein de situations - comme un repas familial, une discussion de couple au lit - qui sont de vrais textes de théâtre, avec tout ce qu'il faut de tension, de double sens, de densité, de virtuosité, et de ludicité. On les joue et ça fonctionne. Ils *signifient* énormément. Évidemment, des questions dramaturgiques se posent. Il faut choisir entre produire une logique proche de celle du film ou au contraire la gommer complètement. Tous les cas de figure se présentent dans notre travail. Certaines scènes sont très proches de ce qu'elles sont chez Truffaut (il y a d'ailleurs des séquences où l'on préserve tout) et d'autres qui sont explosées, revisitées, ré-interprétées.

On bataille encore avec ces questions. Je ne veux pas qu'on imite, mais je ne veux pas non plus gommer la référence. Le personnage de Doinel doit beaucoup à l'acteur qui l'interprète, Jean-Pierre Léaud. Ça ne m'intéresserait pas de repartir d'une page blanche. Et en même temps, Adrien Drumel n'est pas Léaud. C'est un équilibre à trouver, au cas par cas.

**Quel rôle tiendra la musique dans le spectacle ?**

La musique occupera une place centrale, essentielle. C'est une de mes armes dramaturgiques et dramatiques principales, mais je suis encore en pleine recherche. La construction sonore du *Roman d'Antoine Doinel* est exclusivement composée des bandes originales des 21 longs métrages de Truffaut, et elle intervient comme support à la narration. Ce sera pour moi un enjeu narratif personnel que d'accentuer la dimension romanesque du récit, surtout avec les musiques de George Delerue et Antoine Duhamel, qui sont deux des compositeurs que Truffaut a le plus utilisés.

Ce travail est très délicat. Je suis convaincu du potentiel lyrique de cette bande sonore, mais il ne faut pas que ça devienne ridicule. C'est une musique magnifique mais très connotée,

très cinématographique, avec beaucoup de violons. Je n'ai encore jamais utilisé la musique de cette manière au théâtre.

Comme il n'y aura pas de vidéo dans ce spectacle (nous avions ambitionné un temps de re-filmer certaines séquences, pour les intégrer à notre ici et maintenant mais nous avons finalement abandonné cette idée), la musique est vraiment le seul élément qui va tirer vers la dimension cinématographique.

### **Quelles sources vous ont inspirés pendant la construction du spectacle ?**

Il y a le livre d'Anne Gillain, *Tout Truffaut*, qui nous a beaucoup aidés pendant les répétitions. C'est un livre très surprenant, sorti en mars 2019, qu'on pourrait considérer comme un livre de dramaturge. C'est étrange de dire ça d'une analyse cinématographique. Mais le fait est qu'elle analyse les films de Truffaut comme j'ai pu, moi, analyser des spectacles pour *Alternatives théâtrales* : avec les outils de la dramaturgie, sur le faisceau de signes envoyés aux spectateurs et leur sens par rapport au récit.

Notre adaptation était terminée quand je l'ai lu, on commençait tout juste les répétitions, mais il confortait très nettement nos options et notre vision des choses. Ça a par ailleurs beaucoup alimenté nos conversations avec les acteurs et je pense qu'il y aura un réel impact de cela dans le spectacle. Les enjeux sont clairs et partagés. Anne Gillain pointe de manière très juste certains aspects des films qu'on a voulu préserver dans le spectacle. Grâce à ce bouquin, on avait presque un dramaturge supplémentaire dans l'équipe.

Pendant le travail d'adaptation, par ailleurs, nous avons aussi utilisé la biographie de Serge Toubiana et Antoine de Baecque, et le livre de Carole Le Berre, *Truffaut au travail*.

La parole de Truffaut sur son propre travail a également nourri le spectacle. Notamment un [entretien radiophonique qui date de 1975](#), sur France culture. À chaque sortie de film, sa couverture médiatique était énorme, avec du bon et du moins bon, évidemment. Mais il s'agit là d'une interview très particulière parce qu'elle a été réalisée dans le noir complet. Truffaut est seul dans un studio, avec un casque où il reçoit les questions, que l'auditeur n'entend pas. On a juste les réponses de Truffaut. Dans cette interview, son personnage public un peu bourgeois, un peu chef d'entreprise bien mis, disparaît complètement. Il est beaucoup moins dans la maîtrise de lui-même et dans la représentation. Le côté très subversif de sa personnalité apparaît de manière plus forte que d'habitude. Il se livre plus, politiquement et idéologiquement parlant. Comme le personnage de Doinel, il ne se reconnaît pas dans les schémas collectifs. Alors qu'il incarne le cinéma français, il ne se sent pas du tout français, il dit beaucoup de mal de l'État en général. Il ne se reconnaît pas non plus dans « l'identité nationale » - même si le terme n'existait pas à l'époque - il la réfute totalement. On comprend mieux à quel point il est profondément transgressif. C'est quelqu'un qui, pour moi, et de son propre aveu, est proche de Jean Genet. Tous deux ont eu une enfance et une adolescence tellement marginale que, même quand ils deviennent complètement reconnus par la société, ils n'y appartiennent pas, pas tout à fait, ils se tiennent à une certaine distance. Et donc, encore aujourd'hui, leur regard sur cette société est d'une grande force, d'une grande richesse, tout le contraire du conformisme.

## La distribution

### **Pourquoi avoir choisi Adrien Drumel pour jouer Doinel ?**

On savait que le rôle d'Antoine Doinel serait très physique et que celui qui porterait Antoine Doinel aurait une partition énorme – il est présent dans plus de 85% des scènes. Et surtout, il fallait quelqu'un qui fonctionne dans l'imaginaire du spectateur à 35 ans comme à 14 ans. Je savais qu'Adrien Drumel était un acteur de cette trempe, et que ce genre de défi l'intéresserait. C'est un acteur prodigieux, multi-facette, intelligent et malicieux, et j'avais très envie de travailler avec lui. Je suis souvent plein d'admiration pour les acteurs mais, dans le cas d'Adrien, c'est plutôt de la fascination ! Il faut des épaules solides pour tenir un tel rôle. Il faut oser se confronter à Jean-Pierre Léaud, ce qui n'est pas une mince affaire. Mais il est tout à fait capable de proposer sa propre version d'Antoine Doinel, à la fois hommage et clin d'œil à son grand frère cinématographique.

### **Pourquoi avoir choisi de faire jouer le même acteur pour le Doinel enfant et le Doinel adulte ?**

J'aime beaucoup *L'amour en fuite*. C'est pour moi un grand film alors qu'il est souvent considéré comme le plus faible des cinq. Il m'intéresse à titre personnel parce qu'il a une dimension psychanalytique très nette. Dans cette perspective psychanalytique, qui traverse aussi le travail de De Facto depuis plusieurs années, ça n'aurait pas eu de sens de faire jouer Doinel par un enfant. L'idée d'un personnage qui jette un regard rétrospectif sur lui-même, qui interroge son propre fonctionnement est beaucoup plus forte si un acteur unique joue les cinq âges. Même si cette lecture-là n'est pas le premier élément mis en avant, on a veillé à ce qu'elle fonctionne. C'est aussi l'histoire d'un homme de 35 ans qui regarde sa vie et se demande ce qu'elle signifie, qu'en faire et comment la gérer. Il regarde son rapport aux femmes à la lumière de son rapport avec sa mère, et son rapport à la société à la lumière de son héritage personnel. Nous avons, dans nos spectacles, traité plusieurs fois cette question et elle continue à nous mobiliser. Il en sera d'ailleurs encore question dans les projets en préparation à l'intérieur de la compagnie.

### **Pourquoi le même couple – Philippe Jeusette et Valérie Bauchau – joue tous les personnages de la génération des parents de Doinel ?**

Dans les films de Truffaut, la marginalité d'Antoine Doinel est accentuée par le fait que les personnages de la génération d'avant sont tous installés dans une bourgeoisie qu'ils ne remettent pas en cause. Philippe Jeusette nous a fait remarquer qu'ils ont tous l'air de planer un peu : tout va toujours bien, ils ne voient pas où est le problème, il n'y a pas de problème en fait. C'est le côté « France à papa », la société du Général de Gaulle, celle d'avant 68. Ils ont, en dépit de leurs singularités, un côté immuable et interchangeable, qui permet d'en faire des archétypes. On voulait donc qu'ils soient pris en charge par le même couple d'acteurs habitués à fonctionner ensemble. Il faut une vraie virtuosité technique pour

montrer quatre couples très distincts, tout en fonctionnant comme les représentants de cette génération dans l'imaginaire du spectateur. C'est une option dramaturgique de dire que ce sont toujours les mêmes, mais aussi de les différencier au niveau du jeu, tout en amenant une dimension ludique puisque tout le monde reconnaît que ce sont les deux mêmes acteurs. La question du genre est aussi très présente à travers ces couples : si la mère de Colette ou celle de Christine apparaissent plutôt effacées, le désir d'émancipation au sein de la société et au sein de leurs couples respectifs est manifeste chez la mère d'Antoine ou, différemment, chez Fabienne Tabard.

Valérie et Philippe sont l'un comme l'autre solides, expérimentés, et très doués. Ils se connaissent par cœur, c'est la dixième fois qu'ils jouent un couple ensemble. Ils viennent avec tout ce bagage-là sur ce projet. Et je suis très heureux de me confronter à des monstres sacrés qui ont 35 ans de métier et qui sont hors du sérail de la compagnie. Il se trouve que Philippe Jeusette a remplacé Patrick Declerck au pied levé sur *Crâne*, notre précédent spectacle, mais il avait déjà accepté de jouer dans *Doinel* quand je lui ai proposé *Crâne*. Pour Valérie, c'est bien notre première collaboration.

### Qui sont les autres actrices et acteurs ?

C'est aussi la première fois que je travaille avec Sarah Lefèvre et Adeline Vesse. Elles et Caroline Berliner, sont toutes les trois associées à un seul personnage du spectacle, soit chacune des compagnes de Doinel. Caroline et Adeline jouent respectivement Colette (son premier amour) et Sabine (qu'il rencontre après son mariage). Et Sarah joue Christine, la femme d'Antoine dans *Baisers volés* et *Domicile conjugal*, également présente dans *L'amour en fuite*. C'est un personnage formidable : à travers elle, entre la Christine Darbon au début de *Baisers volés*, et celle de la fin de *L'amour en fuite*, l'émancipation féminine des années 60 et 70 est racontée. La voir évoluer aujourd'hui, depuis le temps de la quatrième vague féministe, et mesurer les bonds historiques successifs, me semble passionnant.

Les autres actrices et acteurs sont, comme Caroline Berliner, les fidèles de la compagnie. Coraline Clément, Renaud van Camp et Jérôme Nayer cumuleront plus de vingt rôles secondaires chacun dans le spectacle ; ils passeront sans cesse d'une figure à l'autre. Nous sommes avec eux dans une logique de troupe : le spectateur voit très bien que celle qui a joué la marchande dans une scène est celle qui joue la voisine dans l'autre. On joue avec ça, ces identités multiples qui reviennent.

### La recherche de l'absolu

Dans *Les 400 coups*, Antoine Doinel est fortement marqué par la lecture d'un roman de Balzac, *La recherche de l'absolu*. Comme le personnage de Balthazar, Antoine semble poursuivre une recherche obsessionnelle de quelque chose. Mais que recherche-t-il d'après toi ?

Je parlais au début de l'individu qui ne se reconnaît pas dans les schémas dominants ou dans les cadres collectifs. Et bien c'est précisément ça. Antoine Doinel est quelqu'un qui a soif



d'un idéal qu'il ne voit nulle part autour de lui. Le lien avec Balzac et *La recherche de l'absolu* est là. C'est un personnage d'un autre temps, d'une autre époque, plongé dans un monde où il ne reconnaît rien de ce à quoi il aspire.

Je ne peux pas définir plus précisément ce à quoi il aspire et je préfère ne pas trop élucider cette question, maintenir le flou sur ce qui l'habite profondément... Je pense que, si notre spectacle fonctionne, ce sont les aspirations des spectateurs qui opéreront à travers lui.

Et puis, il me semble que Doinel tente souvent davantage à fuir qu'à atteindre des objectifs. Le moteur de Doinel, c'est la course, le fait d'aller là où il n'est pas. Il ne se pose jamais. Quand il a atteint quelque chose (son indépendance par exemple, à laquelle il aspire dès les 400 coups), il se tourne vers une autre. Non pas de manière consumériste, loin de là, mais existentielle. Ainsi, il va d'un à métier l'autre, d'une belle famille à l'autre, d'un couple à l'autre, d'une quête à l'autre, sans cesse en équilibre, un pied en l'air, et l'autre avec la pointe qui touche à peine le sol.

Ce que Doinel partage avec Balthazar, c'est aussi bien sûr le côté obsessionnel. Quand il dit qu'il ne tombe pas amoureux d'une femme mais de toute sa famille, cela participe de ce mouvement qui cherche à ce que tout corresponde à son désir. Ce qui n'est évidemment jamais le cas. Et toujours, il faut tout recommencer, ou presque. Et plus ça avance, plus c'est complexe, plus les trames se superposent, s'entrechoquent. La comédie humaine ne cesse de se dérouler, et Doinel y participe, bon gré mal gré.

Doinel est un personnage ambivalent à plein d'égards. Il n'est ni un héros ni un anti-héros. Le fait d'être habité par un idéal sans être connoté exclusivement positivement fait de lui un miroir intéressant, on s'y projette facilement. Il y a cette fameuse citation du Truffaut qui dit « Antoine Doinel n'est pas ce qu'on appelle un personnage exemplaire, il est rusé, il a du charme et en abuse, il ment beaucoup et dissimule plus encore, il demande plus d'amour qu'il n'en a lui-même à offrir, ce n'est pas l'homme en général, c'est un homme en particulier. »

Propos recueillis par Aurélia Noca, attachée presse pour le Théâtre Varia, le 6 juin 2019