



Arnaud
Guigue

TRUFFAUT

& GODARD

CNRS EDITIONS

Présentation de l'éditeur :



Leurs deux noms résonnent comme ceux des figures tutélaires du cinéma français d'auteur. Ces pères fondateurs de la Nouvelle Vague, critiques de la « qualité française », ressemblent-ils à leur image : l'un, créateur de formes cinématographiques, bénéficiant d'une aura extraordinaire auprès des milieux intellectuels, non commercial, et l'autre, aimé, populaire, sachant raconter des histoires et mettre en scène sans avoir révolutionné le cinéma ?

*C'est à une brillante analyse que nous invite cet ouvrage à travers toute la cinématographie des deux célèbres réalisateurs. Jouant adroitement de la chronologie de leurs films respectifs, Arnaud Guigue met en évidence leur différence dès le départ. Qu'ont de commun ces films noirs détournés, *Tirez sur le pianiste* et *À bout de souffle* ; ou ces films de science-fiction *Fahrenheit 451* et *Alphaville* ? L'analyse des scénarios, de la direction d'acteurs, de thèmes spécifiques tel celui de l'éducation, et surtout des images approfondit cette confrontation de deux pratiques et de deux visions du monde tout en ajoutant au plaisir de la lecture du cinéophile et de l'amateur.*

À contre-courant des images toutes faites, un essai revigorant qui est aussi une traversée et une relecture non conformiste de l'histoire du cinéma français.

Arnaud Guigue est agrégé de philosophie. Il a enseigné l'esthétique du cinéma à l'Université de Paris 3. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *François Truffaut, la culture et la vie* (2002) et a codirigé *Le Dictionnaire Truffaut* (2004). *Pour une cinéphilie grand angle* (2009) est son dernier livre.

Truffaut & Godard

Arnaud Guigue

Truffaut & Godard

La querelle des images

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

DU MÊME AUTEUR

Droit, Justice, État, PUF, 1996

Premières leçons sur l'Éthique à Nicomaque d'Aristote, PUF, 1997

À dans quinze jours, Bayard, 2000

François Truffaut, la culture et la vie, L'Harmattan, 2002

Le Dictionnaire Truffaut (codirigé avec A. de Baecque), La Martinière, 2004

Pour une cinéphilie grand angle, Séguier, 2009

Sommaire

Avant-propos.....	7
-------------------	---

1

Les années Nouvelle Vague

<i>Une histoire d'eau</i> avant la Vague.....	15
Une Vague, deux courants	17
Détournements du film noir :	
<i>À bout de souffle</i> vs <i>Tirez sur le pianiste</i>	25
Le madison ou le tourbillon :	
<i>Bande à part</i> vs <i>Jules et Jim</i>	35
Le corps féminin, fragments ou métonymie :	
<i>Une femme mariée</i> vs <i>La Peau douce</i>	45
Faux films de science-fiction :	
<i>Alphaville</i> vs <i>Fahrenheit 451</i>	55
La ballade ou le rite :	
<i>Pierrot le fou</i> vs <i>La Sirène du Mississippi</i>	65

2

De la méthode

Façons de parler	77
La narration : un passage obligé ?.....	81
Art figuratif ou art abstrait ?	91
Quel réalisme ?	97
Pourquoi chercher à être clair ?	103
Langage parlé, langage écrit	109

3

Le tournant des années 1970

La querelle	121
Éducation ou rééducation.....	133

4

**Au cœur du cinéma français
des années 1980**

La cérémonie des Césars.....	149
Radicalité et juste milieu.....	163
La place de l'homme dans la nature	177
Histoire ou commémoration	183
Les acteurs	191

5

Postérité

Héritages	201
Quel public aujourd'hui ?	213
Deux figures existentielles.....	223
Remerciements	227
Filmographies	229
Bibliographie	247

Avant-propos

La démarcation entre les auteurs de la Nouvelle Vague et les réalisateurs, scénaristes et dialoguistes des films de la Qualité française est le plus souvent décrite comme le résultat d'un affrontement entre deux camps dont les premiers sont sortis vainqueurs. La conséquence c'est qu'à avoir défendu systématiquement la Nouvelle Vague on a fini par oublier qu'existait en son sein une autre ligne de partage, au fond plus radicale encore, car fratricide. Celle représentée par l'opposition entre Truffaut et Godard, les deux figures les plus emblématiques par le rôle central qu'ils ont joué dans la naissance de ce courant mais aussi par l'influence qu'ils ont exercée ensuite sur le cinéma d'auteur français.

On objectera qu'ils n'étaient pas rivaux initialement et que leur querelle ne débute qu'après 68. En vérité dès leur premier tour de manivelle le divorce était, sinon consommé, du moins latent. En tout cas mal dissimulé sous le vernis d'une amitié purement cinéphilique. De sorte que la question n'est pas : comment en sont-ils venus à se brouiller définitivement ? Mais : comment ont-ils pu être amis ?

Ce qui les réunit à l'origine c'est bien sûr leur amour du cinéma – qui ne les quittera d'ailleurs jamais. Mais surtout leur rejet des films de la Qualité. Frères d'armes ils le furent, certes, mais le temps d'une guerre qu'ils livrèrent comme critique. Pour le reste ils n'eurent rien en commun. Ni leur milieu, ni leur tempérament, ni leur conception du monde et des autres. C'est parce qu'ils firent face à un même ennemi qu'ils se rallièrent, non parce qu'ils partageaient positivement des valeurs ou des croyances.

Aujourd'hui nul ne parle de l'un sans que le nom de l'autre ne soit prononcé. Ils forment un couple dont le parcours parallèle puis divergent est connu : leur compagnonnage, scellé par leur triomphe quasi simultané au moment des *400 coups* (1959) pour l'un et d'*À bout de souffle* (1960)

pour l'autre, se soldant par une brouille retentissante par voie épistolaire à l'occasion de la sortie de *La Nuit américaine* en 1973, suivie d'une séparation définitive jusqu'à la mort de Truffaut en 1984 sans réconciliation, même provisoire, que l'on aurait souhaité comparable à celle entre Sartre et Aron se serrant la main sur le perron de l'Élysée. Truffaut et Godard, frères ennemis les plus célèbres de l'histoire du cinéma français. Et du cinéma tout court. Structurant l'esprit de nombre de réalisateurs venus après eux, jusqu'à aujourd'hui encore de façon durable.

Incarnant au sein du groupe issu des *Cahiers du cinéma* les deux tendances les plus fortes de la Nouvelle Vague ils renvoient d'un point de vue plus général à deux pôles antinomiques : au plan de l'esthétique et de la conception du cinéma. Et avec le temps ils sont devenus pour ainsi dire deux figures existentielles comme s'il fallait choisir entre être plutôt du côté de Truffaut ou du côté de Godard.

Aujourd'hui Godard est considéré comme un créateur de formes cinématographiques, y compris par ceux qui critiquent l'homme. Par ailleurs, il bénéficie d'une aura extraordinaire dans les milieux universitaires, intellectuels et institutionnels sans commune mesure avec son audience auprès du public. Un cran en dessous, Truffaut est présenté, lui, comme un grand cinéaste, aimé, populaire, humaniste qui savait raconter des histoires mais sans avoir vraiment révolutionné le cinéma comme son petit camarade. Truffaut, éternel second couteau derrière Godard, seul génie créateur. Dogme ainsi résumé par Serge Daney : « Il y a beaucoup de bons cinéastes [...] mais rien de comparable avec Godard, même Truffaut¹. »

C'est ce « même » qui m'a toujours heurté comme s'il y avait un écart incommensurable entre les deux. Ce livre assume un parti pris : le refus de cette comparaison à l'avantage de Godard. Il n'est selon moi ni un charlatan, ni un imposteur, ni un escroc ce dont l'accusent ses détracteurs. C'est un cinéaste important mais qui à l'exception de quelques films notables est l'auteur d'une œuvre globalement surévaluée.

Sa critique a déjà été faite mille fois. Toujours répétée avec les mêmes arguments par ceux qui l'exècrent depuis son premier long métrage. Rien de tel ici. Au contraire je le prends très au sérieux et je cherche à décrire le camp qu'il incarne. Parler de bluff à son sujet ôterait toute pertinence

1. *Serge Daney Itinéraire d'un ciné-fils*, propos recueillis par Régis Debray, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 78.

à mon propos, toute valeur au choix de lui préférer Truffaut. C'est parce que je lui reconnais une consistance que la comparaison avec son rival a un sens.

Ce livre n'est donc aucunement une attaque contre Godard, tout au plus un plaidoyer en faveur de Truffaut. Cela dit, prendre le parti de ce dernier implique de s'en prendre au premier. Non pas à l'homme mais à ses images. Pour les juger. La méthode ? Comparer leurs films, leurs plans, leurs travellings. Et rien d'autre. Sans craindre de se mettre éventuellement sur le terrain de Godard comme lorsque devant son petit écran il sélectionne des extraits de films en décernant des bonus ou des malus. Le résultat visé est d'éclairer la filmographie de Truffaut à partir de celle de Godard et inversement.

Il n'existe sur ce sujet qu'une unique contribution intitulée « Cain and Abel: Godard and Truffaut² » de Michel Marie dont la neutralité du point de vue est d'autant plus louable qu'il est l'un des plus grands exécutés et admirateurs du cinéaste suisse. Mais ce ne sont que quelques feuillets traduits de surcroît en anglais mais non disponibles en français. Quant au film d'Emmanuel Laurent, écrit par Antoine de Baecque, *Deux de la Vague* (2009), entièrement réalisé à partir d'archives, l'approche n'en est qu'historique et comme le titre l'indique ne couvre que la période Nouvelle Vague jusqu'à la rupture.

Après l'avoir attendu et espéré en vain sous la plume d'un autre, ce livre, j'ai fini par l'écrire après des années d'hésitation. Si j'en ai repoussé aussi régulièrement le projet c'est que je n'aime parler que de ce que je porte très haut. Comment dans ces conditions me décider à approfondir dans le détail l'œuvre d'un des deux réalisateurs pour lequel je n'avais pas d'admiration ? Je ne comprends pas que l'on puisse passer plusieurs années de sa vie à se plonger dans un auteur dans l'unique but de le démolir, fût-ce pour déboulonner une icône jugée à tort ou à raison factice.

Il est notable que les pro-Godard aujourd'hui sont en général des aficionados, inconditionnels du maître, parfois même des fanatiques allant jusqu'à louer des productions difficilement défendables. Alors que de l'autre côté les défenseurs de Truffaut ne sont que des amoureux de son œuvre. Godard est idolâtré, Truffaut est admiré. Corollaire : reléguer

2. *A Companion to François Truffaut*, edited by Dudley Andrew and Anne Gillain, Londres, Wiley-Blackwell, 2013.

Truffaut au rang de cinéaste mineur, sympathique mais assurément de seconde zone car sans inventivité, constitue un point de vue inoffensif. Tandis que toute attaque tendant à relativiser le talent de Godard est toujours godardisée, par ses disciples davantage même que par lui. Le système Godard intègre et revendique les reproches qui lui sont adressés : absence d'histoire, défaut de cohérence, manque d'unité, style en zigzag, goût du patchwork, pratique de la dislocation. Ces traits ne sont-ils pas d'ailleurs ceux de la modernité en art ? Exemple de cette attitude : quelqu'un fait remarquer à Godard qu'il vient de tenir des propos contradictoires. Lui : « C'est juste, mais mieux vaut se contredire que de ne rien dire³. » Que répondre ?

Chercher à rapprocher et à confronter les images de l'un et de l'autre, dans un grand écart déifiant parfois certaines évidences, telle est, ai-je dit, la méthode qui sera suivie. D'essence totalement godardienne. En revanche la forme de cet essai se veut intelligible, ordonnée, argumentée. En un mot truffaldienne. Manière de marquer la façon dont on peut emprunter simultanément aux deux. Et concession à ceux qui voudraient que l'on pût aimer aussi bien l'un que l'autre. Mais s'il est évident que l'on peut apprécier sans contradiction leurs films respectifs, c'est une toute autre question de savoir s'il faut choisir entre être plutôt du côté de Truffaut ou de Godard.

On objectera que la question est mal posée car elle suppose des figures intemporelles alors qu'elles sont soumises à l'histoire et au changement. Rien n'empêche par exemple d'être plutôt Godard pour ce qui est de la période Nouvelle Vague et plutôt Truffaut après. Et si l'on peut à la rigueur se référer à Truffaut comme à une entité plutôt stable du fait de sa carrière courte et homogène, cela est beaucoup plus difficile s'agissant de Godard dont les films sont sans comparaison entre eux d'une décennie à l'autre. Il faut ajouter à cela que Truffaut est identifié à son cinéma, en sorte que quiconque aime ses films apprécie l'homme. Tandis que Godard est l'exemple du réalisateur qui peut être rejeté sur le plan humain par ceux-là mêmes qui le vénèrent pour ses films.

Le présupposé de cet essai est qu'en dépit de ces décalages, métamorphoses ou clivages il y a une cohérence godardienne comme il y a une cohérence truffaldienne justifiant que l'on puisse parler d'un choix entre

3. « Le cinéma selon Godard », *Cinéaction*, n° 52, juillet 1989, p. 163.

deux archétypes opposés. Toutefois je suivrai une progression chronologique découpée en trois moments qui correspondent à la période Nouvelle Vague (les années 1960), la rupture et l'effacement de Godard de la scène médiatique pendant que Truffaut gagne du terrain (les années 1970), avant le retour en flamme de leur rivalité au sein du cinéma hexagonal au début des années 1980 lorsque *Le Dernier métro* rafle dix Césars tandis que *Sauve qui peut (la vie)* de Godard, nommé la même année pour ce trophée, ne remporte qu'une seule compression.

Les rapprochements entre leurs films respectifs pendant la première séquence sautent aux yeux et sont bien identifiés. Tous deux parodient le polar américain (*Tirez sur le pianiste*, *À bout de souffle*), mettent en scène le thème du trio amoureux (*Jules et Jim*, *Bande à part*), filment un drame « bourgeois » sur l'adultère (*La Peau douce*, *Une femme mariée*), réalisent un film de science-fiction (*Fahrenheit 451*, *Alphaville*) ou tournent leur opus sur l'amour fou (*Pierrot le fou*, *La Sirène du Mississippi*). Rien de fortuit dans ces correspondances. Il est visible qu'ils travaillent alors en s'observant mutuellement. Clins d'œil, citations, hommages réciproques en témoignent directement. Ils s'influencent l'un l'autre dans leur choix guidé en partie par leur désir de revisiter les films de genre en les détournant dans un esprit Nouvelle Vague. Si bien que l'enjeu est de montrer justement comment cet esprit se décline dans chaque cas selon deux orientations opposées. Les plus sceptiques à l'égard de Godard défendent en général cette période, jugée unanimement la plus féconde de toute sa carrière, pour mieux rejeter en bloc tout ce qui suivra après *Week-end* en 1967.

Abordant la décennie 70, les commentateurs se bornent à signaler que Godard effectue un tournant à 180 degrés. Comme si, à partir de ce moment-là, plus aucune comparaison ne pouvait être effectuée avec Truffaut. Or bien que s'ignorant désormais totalement, leurs films peuvent être mis en vis-à-vis, selon cette fois-ci un processus d'inversion que l'entrée par la pédagogie permettra d'expliquer. On verra en effet comment l'apologie de l'éducation chez Truffaut a son pendant chez Godard dans la rééducation par le politique. Avec, pour inaugurer cette nouvelle ère, *L'Enfant sauvage* d'un côté, *La Chinoise* de l'autre.

Les choses deviennent plus délicates ensuite car Truffaut n'a le temps de tourner que trois films dans les années 1980 : *Le Dernier métro*, *La Femme d'à côté*, *Vivement dimanche !* Même si nous avons

des indications assez précises des projets qu'il avait en chantier. Aussi, la comparaison portera-t-elle principalement sur la sortie concomitante du *Dernier métro* et de *Sauve qui peut (la vie)*, seconds vrais succès commerciaux des deux plus prestigieux pères fondateurs de la Nouvelle Vague depuis *Les 400 coups* pour l'un et *À bout de souffle* pour l'autre. La question sera alors : lequel des deux est resté fidèle à la Nouvelle Vague ? Est-ce plutôt Truffaut, mais n'a-t-on pas dit que *Le Dernier métro* était de même facture que le cinéma de Papa qu'il dénonçait violemment alors qu'il était critique ? Ou plutôt Godard dont la renaissance par son film marquerait qu'il est l'authentique continuateur d'un mouvement qui avait pour objectif de remettre en question l'ordre ancien ?

Un dernier mot. Par souci d'une égalité de traitement je ne dirai rien des œuvres de Godard réalisées après la disparition de Truffaut. Aussi ignorerai-je sciemment tout ce qu'il a produit à partir de la fin des années 1980 jusqu'à aujourd'hui. Après tout, n'écrivait-il pas dans l'Avant-propos de la *Correspondance* de son ancien ami publiée en 1988 : « François est peut-être mort. Je suis peut-être vivant. Il n'y a pas de différence, n'est-ce pas⁴. » Boutade ou lucidité ?

4. François Truffaut, *Correspondance*, Paris, Hatier, 1988.

Les années Nouvelle Vague

Les deux amis traversent les années 1960 en empruntant des parcours parallèles. Portés par l'énergie de la Vague, ils filment chacun, l'œil vissé sur ce que fait l'autre. Leurs premiers opus se regardent et se parlent. Et nous, nous pouvons les regarder comme l'expression de deux courants progressant en vis-à-vis. Mais de façon contraire. Les films de Truffaut *versus* ceux de Godard.

Une histoire d'eau avant la Vague

Ce court métrage d'une douzaine de minutes coréalisé en 1958 par Truffaut et Godard avant le déferlement de la Vague dessine en pointillé les deux tendances opposées qu'ils incarneront chacun. Certes, il s'agit d'une collaboration mais pas du tout à la manière des frères Larrieu ou des frères Dardenne. Truffaut a fait les images, Godard les a montées. Plus exactement, c'est le hasard d'inondations importantes dans la région parisienne qui conduit Truffaut en février 1958 à demander de la pellicule au producteur Pierre Braunberger pour tourner au milieu de ces étendues d'eau des scènes improvisées avec deux comédiens, Jean-Claude Brialy et Caroline Dim. Ce qu'il fera à la va-vite le temps d'un week-end, avec en tête la trame d'un récit plutôt mince : une jeune femme de Villeneuve-Saint-Georges cherche à se rendre à Paris, elle est prise en stop par un jeune homme qui cherche à la séduire. Ils tentent de se frayer un chemin à travers les routes barrées et les champs immergés. Ils atteignent enfin la capitale. Des berges de la Seine ils perçoivent la tour Eiffel. Mais Truffaut n'est pas satisfait de son travail, il estime n'avoir enregistré que des saynètes insignifiantes sans canevas précis. Aussi, abandonne-t-il ce matériel lorsque plusieurs mois plus tard Godard qui demande à voir les rushes lui dit vouloir monter ces images et finir le film. Les plans sont muets car Truffaut a tourné sans prise de son. Godard procède au montage en ajoutant en voix off le monologue de la jeune femme. Et il prête sa voix pour doubler les quelques répliques censées être dites par Brialy. Rien de comparable donc à un film qui aurait été réalisé par Truffaut et Godard.

Quoique pleinement annonciatrice de la Nouvelle Vague¹ *Une histoire d'eau* est une œuvre hybride dans laquelle on peut déjà observer

1. Voir à ce sujet l'article très éclairant de Clélia Zernik, « Les absences de la Nouvelle Vague », *L'art du cinéma*, n° 55-56, automne-hiver 2007.

ce qui constituera la distance profonde entre leur approche respective du cinéma.

Côté Truffaut, son initiative manifeste ce qui deviendra une obsession : introduire de la fiction dans la réalité. Ces étendues marécageuses le fascinent, il voudrait les filmer pour en garder quelque chose. Mais hostile au documentaire, il pense aussitôt à ce décor comme à un cadre dans lequel des personnages pourraient évoluer. À cela il faut ajouter son désir de raconter une histoire. Or précisément, parce que le tournage se fait dans la précipitation, il n'a qu'une très vague idée de ce qu'il veut faire. Il tourne des plans sans avoir eu le temps d'y réfléchir. Et puis, indice de son souci des autres, sa volonté de ne pas gêner les sinistrés en situation de détresse réduit son champ d'action. C'est pourquoi il laisse tout tomber. Malgré le plan sur la tour Eiffel – son grand fétiche –, le premier d'une très longue série jusqu'à son dernier film.

Côté Godard, tous les éléments qui plus tard feront sa marque de fabrique sont déjà là aussi. Son art du collage et du bricolage : les images lui préexistent, il s'en sert comme matériau de base pour les assembler selon une logique qui lui est propre. Il ajoute le monologue de la jeune femme écrit par ses soins, et mixe l'ensemble avec une musique trépidante qui accentue le rythme du court métrage. S'il reprend inévitablement le fil conducteur du récit voulu par Truffaut, il en casse la linéarité. Le couple se perd, revient en arrière, part dans une direction, puis en emprunte une autre. Trajet qui recoupe le style décousu du commentaire en voix off et qui définit tout l'art du cinéma de Godard fondé sur la digression. Ce n'est pas l'histoire qui compte mais le bout à bout des plans. Les errements de Caroline Dim, première occurrence du genre ballade, préfigurent ceux d'Anna Karina dans *Pierrot le fou* déclamant « Qu'est-ce que j'peux faire, j'sais pas quoi faire ».

Le monologue également est un concentré avant la lettre de l'écriture godardienne. Il intègre des adresses au spectateur, des citations de classiques (Baudelaire, Pétrarque, Balzac, etc.), des jeux de mots. Il procède par coq-à-l'âne, et surtout n'a guère de rapport avec ce qui se déroule à l'écran. C'est un exercice de mise en jambe qui deviendra une habitude : désynchroniser le son et l'image.

Ainsi prévalent déjà chez Truffaut l'intrigue, la fiction, les personnages. Mais aussi la prise en considération des autres, et puis le fétichisme. Et chez Godard, la forme, la technique, l'expérimentation, l'ordre contrarié, l'éclatement de l'histoire, l'emploi du détournement, le goût de la citation.

Une Vague, deux courants

Concentrons-nous sur le petit clan des cinq pères fondateurs de la Nouvelle Vague, les jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma* : Claude Chabrol, Jacques Rivette, François Truffaut, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard.

Première façon d'envisager la Nouvelle Vague, la plus conforme à la vulgate en vigueur, comme un courant sinon constitué en école autour d'une esthétique commune et d'un corpus de textes théoriques, du moins réunissant un groupe de réalisateurs voulant rompre avec le cinéma traditionnel. Il s'agit alors de mettre entre parenthèses les individualités et de faire ressortir ce que ces jeunes cinéastes en herbe ont en commun. Ce sont des cinéphiles devenus critiques passant derrière la caméra dans le cadre d'une économie de moyens ; cherchant à filmer à la première personne ; désireux de renverser le cinéma dit « de qualité » car réalisé par des professionnels ; et armés seulement d'une solide connaissance de l'histoire du cinéma acquise par une fréquentation assidue des salles obscures.

Cette présentation n'est pas fautive mais une deuxième peut être proposée consistant à dire de façon un peu caricaturale que la Nouvelle Vague n'a été qu'un slogan publicitaire destiné à promouvoir des auteurs n'ayant rien d'autre en commun, outre leur faible budget pour tourner des films et leur inexpérience, que leur jeunesse et leur désir d'en découdre avec les anciens. Dans ce cas l'accent sera mis davantage sur ce qui sépare ces cinq cinéastes. Et effectivement il ne faut pas l'oublier, derrière l'unité présumée qui leur sert d'affiliation à une vague porteuse d'un avenir nouveau, leurs premières œuvres sont de facture très différente. Écart dans leur parcours cinématographique qui ne fera que se creuser avec le temps.

Ces deux points de vue se trouvent coïncider dans leur ordre inverse avec le jugement que Truffaut a formulé sur la Nouvelle Vague, d'abord selon lui, à sa naissance en 1959, groupe d'amis n'ayant presque rien en

commun, puis dès 1960 lorsque les critiques commencent à fuser, école de résistance et de liberté.

Mon hypothèse, en guise de troisième explication possible, c'est qu'au sein de la Nouvelle Vague deux personnalités émergent plus particulièrement, Truffaut et Godard, incarnant les deux grands pôles de ce tournant de l'histoire du cinéma. La Nouvelle Vague ne peut être vraiment comprise – sans la hisser au rang d'école esthétique ni la réduire à une somme d'individualités – qu'à la lumière du couple Godard Truffaut, seul outil d'analyse de nature à éclairer les tensions qui la traversent.

S'il est vrai que le cinéma d'auteur français est en grande partie un produit de la Nouvelle Vague, il devrait pouvoir être référé non pas à une origine mais à deux origines. Cette hypothèse est d'ailleurs corroborée par les réalisateurs qui se situent tous par rapport à Godard ou à Truffaut sans jamais citer d'autres noms¹.

Pourquoi Godard et Truffaut ? D'abord, ce sont leur premier long métrage respectif *A bout de Souffle* (1960) et *Les 400 coups* (1959) qui ont enregistré le plus grand succès au box-office. Ce sont encore aujourd'hui les deux films représentant la Nouvelle Vague les plus connus du grand public. *Les Cousins* de Chabrol (1959) a totalisé à l'époque un nombre d'entrée comparable mais l'œuvre a beaucoup moins marqué. Quant au *Signe du lion* de Rohmer et *Paris nous appartient* de Rivette, sortis en salle deux ans après leur réalisation, en 1962 pour le premier et décembre 1961 pour le second, ce sont des échecs commerciaux qui correspondent déjà au reflux de la Vague.

À bout de souffle et *Les 400 coups* plaisent non seulement au public mais également aux critiques et à l'establishment, ce qu'atteste la consécration du prix de la mise en scène attribué au film de Truffaut en 1959 au Festival de Cannes. Et pour Godard, l'enthousiasme de grandes plumes cinéphiliques et littéraires clamant au chef-d'œuvre. Cet accueil est d'autant plus spectaculaire qu'il s'adresse à deux anciens critiques, dont l'un, Truffaut, particulièrement connu pour sa férocité, qui étaient attendus au tournant. Les deux films ont en commun la liberté d'un cinéma qui sort des studios, mettant en scène des acteurs jeunes et inconnus, arpentant les rues de Paris et s'exprimant comme dans la vie.

1. Lire à ce sujet le recueil d'entretiens publié sous la direction d'Aldo Tassone, *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague ?*, Paris, Stock, 2003.