

6-2019

La Nouvelle Vague est-elle un cinéma existentialiste français ?

Niuniu Zhang

Union College - Schenectady, NY

Follow this and additional works at: <https://digitalworks.union.edu/theses>

 Part of the [Feminist Philosophy Commons](#), [Film Production Commons](#), and the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Zhang, Niuniu, "La Nouvelle Vague est-elle un cinéma existentialiste français ?" (2019). *Honors Theses*. 2354.
<https://digitalworks.union.edu/theses/2354>

This Open Access is brought to you for free and open access by the Student Work at Union | Digital Works. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of Union | Digital Works. For more information, please contact digitalworks@union.edu.

La Nouvelle Vague est-elle un cinéma existentialiste français ?

By

Niuniu Zhang

* * * * *

Submitted in partial fulfillment
of the requirements for
Honors in the Department of French

UNION COLLEGE

June, 2019

ABSTRACT

ZHANG, NIUNIU La Nouvelle Vague est-elle un cinéma existentialiste français ?

Departments of French, June 2019

ADVISOR: CHILCOAT, MICHELLE

Throughout the world, Existentialism and New Wave Cinema are two defining pinnacles of French culture. As iconic of France as the baguette and cheese, the two subjects continue to retain their relevance in French and francophone cultural studies. My thesis explores the correlation between French existentialist philosophy and French New Wave cinema to argue for what can be called French Existentialist Cinema. In terms of French existentialist philosophy, I focus mainly on Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, and Albert Camus. As for the French New Wave, I focus first on one of its most highly admired precursors, Jean Vigo and his 1933 film *Zéro pour conduite*, the influence for New Waver François Truffaut's *The 400 Blows* (1959). Then I look at three more of the New Wave's famed directors, Alain Resnais, and Jean-Luc Godard, analyzing several of their respective works, including *Hiroshima mon amour* (1959), and *Breathless* (1960). Ultimately, I demonstrate how these New Wave films exude an undeniable Existential zeitgeist that characterizes post-war mid-twentieth century France.

Niuniu Zhang

Professor Michelle Chilcoat

FRN 489 Senior Thesis

21 March 2019

La Nouvelle Vague est-elle un cinéma existentialiste français ?

La pertinence du sujet de cette thèse, c'est-à-dire, l'existentialisme, est évident dans la présence du terme dans les médias populaires actuels. Bien qu'ayant ses racines en Europe au XIXe siècle, et ayant vu son zénith en France au milieu du XXe siècle, la pensée existentialiste semble être toujours au courant aujourd'hui. A titre d'exemple, Faith Hill, une journaliste qui a récemment écrit "*What it's like to visit an existential therapist*" (2019), affirme que : "it's not just the United States that is feeling the existential vacuum; global threats...make life feel profoundly uncertain" (Hill). En plus, selon elle, il y a une popularité croissante de cette thérapie : "[W]hen I spoke directly to existential therapists, they reported a significant rise in clients in recent years... a notable increase in existential distress" (Hill). Il suffit de dire que malgré les améliorations sociales au fil des années, l'angoisse existe toujours de façon que la thérapie existentialiste semble faire toujours appel aux individus autour du monde.

Hill suggère que l'existence même de l'existentialisme est dû à un changement socio-économique particulièrement bouleversant, citant Viktor Frankl, un professeur autrichien de psychiatrie, qui prétend que : "the conveniences of the Industrial revolution had actually given people a harmful surplus of leisure time, leaving them purposeless, sad, and bored" en 1946 (Hill). Depuis, alors, l'angoisse est plutôt celle de l'homme " libre " qui a de plus en plus de temps à réfléchir sur la mort, et, donc, sur l'absurdité de sa vie--bien qu'il y ait, il faut noter, de

moins en moins de personnes libres dans le monde actuel, surtout étant donné la croissance énorme des populations migrantes, sans pays, sans citoyenneté, donc, en effet, sans existence légitime.

Le coût de la liberté est une des questions de base pour les existentialistes français, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir et Albert Camus, et notamment, les responsabilités que cette liberté exige de l'individu dit "authentique". Essentiellement un humanisme, l'existentialisme suggère en plus que le monde est absurde, et que l'on ne peut pas présager les conséquences de ses choix. Ainsi, par exemple, le grand écrivain français André Gide suggère que : "savoir se libérer n'est rien ; l'ardu c'est savoir être libre" (Gide, 17).

Face aux problèmes de l'humanité après la deuxième guerre mondiale, les philosophes, notamment Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir et d'autres intellectuels s'identifiaient à l'existentialisme, un courant philosophique ainsi que littéraire. Dans certains films de la même période (entre les années 1930 et les années 1960), on voit, par exemple, le hasard du monde et les fantasmes dans *Belle de jour* de Luis Buñuel, et l'incertitude du destin dans *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard, qui reflètent le zeitgeist existentialiste particulier aux années soixante. Jusqu'à un certain point, alors, il semble exister une relation entre l'existentialisme et le cinéma de la période, surtout celui de la Nouvelle Vague.

Ceci amène à une autre question que l'on se pose dans de cette étude, notamment pourquoi cette liaison entre l'existentialisme et la Nouvelle Vague ? D'une part, contrairement aux films commerciaux hollywoodiens, les films de la Nouvelle Vague dépeignent la vie de façon plus réaliste du monde extérieur et intérieur, plutôt qu'en studio, et parfois les réalisateurs présentent des acteurs non professionnels, inspirées par les réalisateurs du cinéma du réalisme

poétique des années 1930. C'est-à-dire, les protagonistes ne sont pas forcément des héros glorieux et épiques, mais des individus avec leurs luttes personnelles. D'autre part, les existentialistes, tels que Sartre, et Beauvoir en particulier, valorisent l'existence plutôt que l'essence, l'une capable d'évolution (i.e., de transcendance), l'autre, imminent et alors essentiel, c'est-à-dire, impossible de changer. Si l'on analyse la situation de plus près, la liberté humaine et la liberté de choix sont au-dessus de toute cette philosophie. Aujourd'hui, il y a bon nombre de gens qui croient que la vie est vide de sens, parce que l'on répète les mêmes tâches et les mêmes routines quotidiennes. Dans ce cas, l'existentialisme pourrait être utile et bénéfique dans le sens où il peut inspirer et remonter le moral de gens qui se voient capables de changement, même si ce changement implique faire des choix et donc être responsables du cours de leurs vies. Soit d'une période difficile, soit d'un moment décisif, l'on peut toujours apprendre des leçons des personnages réalistes de la littérature existentialiste et des films de la Nouvelle Vague. À bien des égards, la Nouvelle Vague et l'existentialisme partagent le même esprit avant-gardiste qui les influence et les nourrit.

Pour commencer par la philosophie, il faut identifier et définir les problèmes que l'existentialisme cherche à élucider. Plus particulièrement, l'on peut réduire les crises existentielles à quatre catégories générales : l'aliénation, le néant, la liberté et la mort. L'attitude d'Albert Camus, un écrivain et philosophe existentialiste français, vis à vis à l'aliénation et à l'authenticité est particulièrement frappant. À titre d'exemple, Camus affirme dans *Le Mythe de Sisyphe* que "je n'ai rien à faire des idées ou de l'éternel. Les vérités qui sont à ma mesure, la main peut les toucher. Je ne puis me séparer d'elles. Voilà pourquoi vous ne pouvez rien fonder

sur moi” (Curtis, 385). De toute façon, il refuse de jouer le jeu, bien que le prix pourrait être l'aliénation et le rejet social.

Il en est de même dans le roman de Camus parmi les plus connus du monde, *L'Étranger* (1942). Meursault, le protagoniste, est un étranger par rapport à sa société ; il est aliéné par les institutions sociales qu'il ne peut pas changer, alors il se révolte contre tout pour, selon beaucoup de critiques, rester authentique dans ses choix personnels jusqu'au bout. Nul ne saurait nier que Meursault est un personnage particulier, puisqu'il est indifférent et stoïque de façon que l'on ne puisse pas justifier ou expliquer ses actions. Il y a du pour et du contre dans les critiques de ce personnage internationalement reconnu. En raison de son attitude distante et impassible, les lecteurs soutiennent qu'il manque à Meursault quelque chose de “spécifiquement humain dans l'homme” (379). Outre cela, Jean-Paul Sartre, une des plus grandes personnalités de l'existentialisme français, critique *l'Étranger*, notamment Meursault, dans son œuvre *Situations*, en disant que “ce n'est pas ce qu'il a fait et, même pour le lecteur familier avec les théories de l'absurdité, Meursault, le héros de *l'Étranger*, demeure ambigu” (Sartre, 107). Malgré cela, c'est une contradiction dans les termes, et Meursault, par tous les moyens, ne ressemble pas au héros dans le sens traditionnel de l'héroïsme gréco-romain. Citons à titre d'exemple Jerry Curtis, un écrivain, qui prétend que Meursault “is not a slayer of monsters, not a conqueror, nor a man who, in spite of some fatal flaw, is both approved and celebrated by society” (380).

Pour Camus, il célèbre simplement “le côté héroïque de la négation,” parce qu'à son avis la négation et l'indifférence ne sont pas un abandon, mais plutôt un choix (380). Devant la mort de sa mère, par exemple, il répond à son patron que “ce n'est pas ma faute,” quand le patron le questionne sur son congé (Camus, 9). Le lendemain après l'enterrement de sa mère, Meursault

sort avec Marie, une collègue, pour s'amuser. En toutes circonstances, ses actions et ses comportements seraient considérés inappropriés et condamnés selon les conventions sociales, mais il choisit de ne pas jouer au jeu social et filial. Similairement, Meursault ne se conforme pas à la relation amoureuse traditionnelle. Il est content de la liaison avec Marie. Cependant, quand Marie parle de mariage, une relation conventionnelle, Meursault dit que "je lui ai expliqué que cela n'avait aucune importance et que si elle le désirait, nous pouvions nous marier" (67). En outre, Camus, au travers de Meursault, rejette la solution intellectuelle conventionnelle, comme Curtis suggère : "Meursault is an individual who has divorced himself from all materialistic ambitions and has developed his own set of values" (385). La ratiocination cérébrale représente une évasion inauthentique, quoique la conséquence d'être libre des conventions sociales soit l'aliénation mais, en même temps, l'authenticité.

Fondamentalement, l'attitude de Meursault de ne pas jouer le jeu des conventions sociales et morales vis-à-vis du devoir filial, du mariage, de la religion et de la ratiocination dérange beaucoup de lecteurs tout en séduisant beaucoup d'autres. En effet l'attitude de Meursault le marginalise en même temps qu'elle lui attribue une valeur héroïque.

Ceci m'amène à un autre aspect essentiel de ce que veut dire "ne pas jouer le jeu" pour Camus ; malgré le désir de Camus de connaître la vérité, il déteste masquer et cacher l'incertitude dans la vie, comme Curtis suggère : "for Camus' outsider, as for Camus himself, any purely intellectual solution to life's problems represents an escape, an intellectual game: For the intellect can neither change, nor solve the absurdity of life" (385). Depuis le début, Camus n'échappe pas à la brutalité de cette vérité : "mon raisonnement veut être fidèle à l'évidence qui l'a éveillé. Cette évidence, c'est l'absurde. C'est ce divorce entre l'esprit qui désire et le monde

qui déçoit, ma nostalgie d'unité, cet univers disperse et la contradiction qui les enchaîne” (385).

Si Jean Paul Sartre et Simone de Beauvoir partagent (au moins superficiellement) les mêmes pensées existentialistes, Albert Camus représente toujours la figure la plus héroïque (parce que la plus isolée, la plus marginalisée) —et peut-être la plus absurde—face à la crise de l’humanité après la seconde guerre mondiale.

Si l’on considère de plus près la nuance de chaque philosophe existentialiste français explorée dans cette étude—surtout Camus, Sartre et Beauvoir—l’on attache une importance inégale aux trois. Il y a bon nombre de gens qui voient Sartre comme le fondateur de l’existentialisme ; pourtant, il faut reconnaître que Simone de Beauvoir, sa partenaire, est non seulement une féministe mais aussi une philosophe existentialiste d’une égale sinon une plus grande importance que son partenaire. A l’occasion, Beauvoir offre des explications existentialistes plus concrètes que Sartre, surtout par place qu’elle accorde à l’importance de la situation actuelle d’un individu par rapport aux idées que celui-ci peut avoir de lui-même, tandis que l’existentialisme de Sartre respire un air d’élitisme dans ses œuvres souvent hyper abstraites, artificiellement universelles et parfois absolues. Jusqu’à un certain point, néanmoins, Sartre et Beauvoir s’influencent l’un l’autre, et leurs œuvres partagent dans plusieurs sens le même esprit.

Pour traiter des différences entre Sartre et Beauvoir, il est impératif de réitérer la définition de l’existentialisme, qui est, selon le philosophe Anja Steinbauer “a philosophy that outlines the conditions of human existence but rejects any conception of human nature; a philosophy that affirms human freedom...a philosophy that stresses that humans have choices but expresses little optimism that we will make good use of them” (Steinbauer). En général, Sartre et Beauvoir sont d’accord sur les catégories de la mauvaise foi et la liberté absolue de l’homme ;

mais Sartre et Beauvoir ont des opinions différentes sur la conséquence de la liberté, la situation et l'ambiguïté.

A titre d'exemple, Sartre a tendance à croire que le regard des autres est une mauvaise influence car il faut agir individuellement, pas selon ce à quoi les autres s'attendent. Sartre affirme que : "I exist as an object for the Other...I am vulnerable to the Other, who may anticipate and block my possibilities for action" (Slattery, Morris, 27). Dans un sens, Sartre propose une solution absolue et égoïste afin que l'existence de soi-même soit de l'ordre le plus élevé, et donc que les autres soient hors de propos et risquent de devenir, en effet, des objets face à l'individu. A bien des égards, traiter l'autre comme un objet est dangereux, puisque cela conduit inévitablement à des abus. Dans *Pour une morale de l'ambiguïté*, par contre, Beauvoir déclare : "treat the other... as freedom so that his end may be free" (27). Contrairement aux idées sartriennes, Beauvoir reconnaît l'existence des autres et respecte le fait que la liberté est réciproque. Si l'on ignore l'identité des autres et omet l'importance de leurs situations, des graves problèmes à l'égard de la possibilité de la transcendance pour tous et toutes se posent. Charles Taylor, un philosophe canadien, soutient que : "our identity is partly shaped by recognition or its absence, often by the misrecognition of others, and so a person...can suffer real damage" (27) s'il l'autre refuse de le reconnaître en individu et en même temps en être-humain tel que lui-même. En fin de compte, il nous semble que l'existentialisme de Beauvoir est plus nuancé que l'existentialisme sartrien.

Il en est de même pour les questions d'éthique, particulièrement quand certaines personnes désirent universaliser les principes en ratiocinant leur logique pour le faire. Beauvoir prétend que l'on doit considérer la situation au cas par cas, et c'est là que Sartre fait défaut. Ainsi,

la reconnaissance de l'ambiguïté se centre dans l'argument existentialiste de Beauvoir. Pour définir le terme "ambiguïté", la citation de Alexander Nehamas, un philosophe, résonne particulièrement bien avec l'idée de Beauvoir : "we think that it is impossible to act without certainty; but certainty about yourself is also the quickest road to fanaticism. Uncertainty - the sense that not only you don't know the truth but that many complex issues are irresolvably ambiguous...(ambiguity) produces a tentativeness that permits you to see many things from many points of view" (22). Si l'existentialisme est surtout individualiste (comme il l'est pour Sartre), l'existence de soi-même prend le dessus sur l'existence sociale. Par conséquent, l'individu qui soutient l'existentialisme à la Camus ou à la Sartre, a une dangereuse tendance à être solipsiste. Par contre, Beauvoir évite cette voie dangereuse en reconnaissant l'incertitude et en même temps la réciprocité du regard entre l'individu et l'autre.

Si l'on examine de plus près son argumentation, Beauvoir parvient à faire une liaison entre la liberté individuelle et la solidarité humaine (22). Malgré le fait que Sartre et Camus disent que la vie est absurde car dénuée de sens, selon Beauvoir, l'on doit apprécier la vie ambiguë, parce que : "life is perpetually in flux, chaotic, uncertain, but still meaningful" (25). Pour Beauvoir, le sens de la vie est ambigu, à part la certitude que l'on va mourir. La mort inévitable devient donc une raison pour embrasser l'incertitude avec optimisme.

En dehors de ses opinions différentes sur la liberté, la situation et l'ambiguïté, sa caractéristique la plus évidente, qui la sépare de Sartre, est sa vue sur l'effet des idées sur le sexe par rapport à la situation des êtres-humains. A part *Pour une morale de l'ambiguïté*, Beauvoir est aussi l'auteur de *Le deuxième sexe*, une œuvre féministe, philosophique et politique. Étant donné que sa valorisation est de considérer la situation au cas par cas, son interprétation de la passion

inutile sartrienne par rapport au genre (i.e., “gender”) se pose de façon évidente. Pour continuer ce sujet, il faut expliquer le terme “passion inutile”. Selon Sartre, en raison de l'intentionnalité de la conscience, il est certain que l'on désire être dieu. Pour Beauvoir, cependant, l'on ne peut ni être dieu ni désirer le devenir (Bergoffen, 410). Dans ce sens, le dieu représente la synthèse impossible de l'être et du néant (412). De plus, Debra Bergoffen suggère que : “what makes our passion for being useless is the futility of satisfying it and the necessity of returning to it, then we cannot escape the conclusion that it is as failed that the desire to be lives” (410). Il suffit de dire que l'échec d'être dieu est la condition fondamentale et commune de l'argument de Sartre et de Beauvoir, mais que les nuances des deux par rapport à cette notion divergent de façon très importante. Sartre le comprend du point de vue ontologique. Par contre, du fait que la réalité humaine soit fondée sur le sexe, Beauvoir étudie le désir d'être dieu par rapport au genre.

Étant donné que l'on vit dans une société patriarcale, comme le suggère Beauvoir dans *Le deuxième sexe*, il existe une différence existentielle entre l'homme et la femme, puisque l'homme peut être le sujet absolu, alors que la femme est toujours un objet dans la société patriarcale. Et le sujet peut avoir le désir d'être dieu. Dans ce cas particulier, l'échec d'être dieu pour l'homme mène à la possession charnelle d'une déesse, la femme (412). En fin de compte, Beauvoir suggère que l'on doit reconnaître les différences de désir basées sur le genre, parce qu'essentiellement il faut considérer la situation de la femme par rapport à la structure et aux institutions sociales.

Ayant établi les définitions et élucidé les nuances de l'existentialisme français par rapport à l'aliénation, la situation et la liberté selon Camus, Sartre et Beauvoir, les idées nuancées sur l'existentialisme deviennent apparentes dans le cinéma de la Nouvelle Vague. Pour entamer ce

sujet, nous proposons d'examiner quelques films pertinents à cette proposition, dans un ordre chronologique, puisque les réalisateurs se sont développés et se sont inspirés les uns des autres. Des années trente aux années soixante, les techniques cinématographiques qui caractérisent la Nouvelle Vague ont mûri rapidement, en même temps que les styles se sont diversifiés au fil des années.

Dans les années trente, un grand nombre de jeunes réalisateurs français sans formation professionnelle, comme Jean Vigo, par exemple, ont commencé à tourner des films et à explorer la nouvelle approche des représentations. Dans ce contexte, *Zéro de conduite* de Jean Vigo, un chef-d'œuvre iconoclaste, est né en 1933. Vingt ans plus tard, 1959, François Truffaut, inspiré par Vigo, a réalisé *Les 400 coups*. A bien des égards, les deux films partagent le même esprit rebelle contre les institutions sociales, tels que l'école, l'église et le gouvernement. Malgré le décalage chronologique, il existe une liaison forte entre ces deux œuvres. Rien qu'à regarder l'utilisation des nouvelles techniques cinématographiques de leur temps, comme le cadre du monde réel, la lumière naturelle extérieure, les acteurs non professionnels et le script improvisé. De plus, Vigo et Truffaut se concentrent sur la rébellion des enfants et des adolescents. Non seulement ils le prennent comme une tendance authentique à la jeunesse (parce que non complètement formée par les pressions soi-disant morales de la société des adultes), mais aussi ils la discutent par rapport à la liberté, la responsabilité et les conséquences, tous les trois partis intégrants du noyau de l'existentialisme.

Mais si l'on reconnaît leur signification et leur importance de nos jours, lorsque les deux films sont sortis, la critique était nettement plus bipolaire. Encore plus avec Jean Vigo, qui n'a seulement que trois heures de production tout au long de sa courte vie, et qui était à peine arrivé

à finir *Zéro de conduite* à cause de la tuberculose. C'est dommage que Vigo n'ait pas vécu pour voir les louanges de la presse de quelques décennies plus tard, où on peut lire par exemple : "having written four projects and five scenarios, [Jean Vigo] is considered a monument in the international history of film...in the *Sight and Sound 2012 Critics Poll*, in which his last film, *l'Atalante*, ranked 12th and was voted the third greatest French film of all time" (Vanobbergen, Grosvenor, and Simon, 445). Pourtant, en 1933, étant "l'œuvre d'un maniaque obsédé" selon un certain critique, le film a été censuré pour sa dépréciation de l'éducation et pour son esprit anti-français (449).

Si l'on examine de plus près le contexte familial de Vigo, l'on comprend mieux peut-être les influences derrière une telle accusation contre ce jeune réalisateur. Selon Paulo Gomes, l'auteur d'une biographie de Vigo, "Jean Vigo was born in Paris on 26 April 1905 to a well-known militant anarchist family; his father...was regularly imprisoned and accused of high treason" (446). L'esprit rebelle coule dans la famille, selon le père Félix Morlion, critique de film redoutable, et correspond à la manifestation d'une rébellion contre l'autorité de l'éducation normative stricte que Vigo a connue : "man represented things in film which, for the largest part, were unworthy of man" (450). Néanmoins, Vigo trace le chemin pour *Les 400 coups* de Truffaut, qui crois que *Zéro de conduite* est l'un des meilleurs films de l'histoire du cinéma (451). Comparé à Vigo, la réception de *Les 400 coups* de 1959 était vraiment améliorée, sinon exubérante. A titre d'exemple, Arlene Croce, critique de cinéma américain, a écrit en 1960 que *Les 400 coups* "is one of the few masterpieces of its kind granted to the cinema in recent years" (Croce, 35). Cette critique positive indique la progression sociale et implique la maturité du réalisme poétique après Jean Vigo, le précurseur qui a préparé le terrain pour la Nouvelle Vague.

En dépit de la réception des deux films et de leurs propres contextes sociaux, les intrigues des deux reflètent ses idées essentielles de l'existentialisme. Dans *Zéro de conduite*, le rejet authentique des enfants du jeu social, imposé par le directeur et les autres figures d'autorité grotesques de l'école, correspond dans un certain sens au héros de Camus, Meursault. De la même manière, dans *Les 400 coups*, le regard des parents, des professeurs et de l'autorité, objective Antoine comme l'incarnation de la criminalité, le destinant donc à une vie criminel misérable et limitant la possibilité de prendre ses propres choix pour pouvoir peut-être transcender les limites que l'imposition de cette mauvaise situation en effet lui imposent.

Pour revenir aux éléments existentialistes dans l'intrigue de *Zéro de conduite*, il faut reconnaître que le motif militant et anarchiste est le signal qui relie les modèles narratifs tout au long de l'histoire. En bref, Bruno Vanobbergen, Ian Grosvenor et Frank Simon, tous trois des critiques de film, conviennent que : “the ultimate settlement by rebelling students with the state, the church and the school authorities and the final escape from it through the roof to the better heaven (the free and egalitarian society) reflect the revanchist and anarchist nature of the film” (447). Dans l'ensemble, la révolte et l'anarchisme des enfants se rapprochent profondément de l'existentialisme. Par nature, les enfants vivent une vie authentique, alors que les adultes masquent leurs propres désirs par y imposer des règles et des limites de manière hypocrite parce que ces figures de l'autorité, très hypocrites, ne les observent pas eux-mêmes. Dans le film, les enfants qui fument et s'amuse à la gare contrastent par rapport à Parrain, un de leurs professeurs qui les regarde d'un air sinistre. Ce contraste signifie le futur conflit entre les “jeunes diables” et les institutions. En outre, au terrain de jeu, les enfants défient constamment les règles en fumant dans les toilettes. Il existe toujours une tension et un contraste entre les jeux des

enfants et les désirs cachés (mais en même temps évidents aux spectateurs) de la plupart des hommes adultes qui les entourent. Plus particulier, l'authenticité des enfants tranche avec la nature perfide de “Bec-de-gaz,” un autre professeur, qui vole les affaires des enfants. Si l'on examine de plus près cette situation, les enfants et Meursault partagent la même philosophie authentique, où il en est de même chez le dédain de Meursault des règles sociales et des comportements authentiques.

D'une façon ou d'une autre, Vigo et Truffaut reflètent les pensées existentialistes non seulement par la mise au point de l'intrigue iconoclaste, mais aussi à travers les nouvelles techniques cinématographiques. Par exemple, l'utilisation des acteurs non professionnels dans *Zéro de conduite* est sans précédent, “few professional actors were used...the children mainly came from a school in the 19th Paris district, allegedly an excellent *pépinière* of ‘enfants pauvres, vivants et rebelles’” (448). Pendant le processus de recrutement, Vigo suivait les enfants dans leurs maisons et demandait la permission aux parents de les faire jouer dans son film. Les autres acteurs adultes sont de l'environnement immédiat de Vigo. En faisant cela, Vigo devient le maître du réalisme poétique, précurseur de la Nouvelle Vague.

Inspiré par Vigo, Truffaut améliore et développe les techniques cinématographiques de la Nouvelle Vague qui vont inspirer des générations de jeunes réalisateurs à travers le monde. Dans *Les 400 coups*, Truffaut n'était pas aussi politique que Vigo, puisqu'il a plutôt fait un documentaire réaliste qui protestait contre l'inhumanité et contre l'aliénation universelle (35). A titre d'exemple, le cadre du monde ouvert au labyrinthe de Montmartre représente une restriction architecturale qui s'impose à Antoine. En ce qui concerne son style oblique, Croce en dit le plus grand bien. Ces techniques, selon elle, “serve to unite poetry and journalism in the powerful

idiom of a particular environment...what Truffaut has achieved - a genuinely un-neurotic work of public art...quite beyond the capacity of American filmmakers to produce” (36).

En ce qui concerne la question de l'existentialisme, il est impératif de concéder que les deux réalisateurs travaillent à partir de leurs expériences autobiographiques, et il est tout aussi important d'examiner une différence significative, le point de vue. Lorsque Vigo s'efforce de percevoir le monde à travers l'imagination des enfants, Truffaut travaille à travers la mémoire d'un adulte qui retourne précieusement à ses souvenirs d'enfance. La question de l'expérience existentielle d'un enfant par rapport à l'expérience existentielle d'un adulte qui se souvient de son expérience est intéressante à considérer. Face à l'ambiguïté de la vie, Vigo et Truffaut répondent différemment à travers leurs films. Il y a un moment très célèbre dans *Zéro de conduite* où Tabard, l'enfant qui a l'air malade, faible, et facilement intimidé dit au directeur de l'école qui n'arrête pas de le harceler : “Monsieur, je vous dis merde !” Ainsi, il atteint un statut important parmi le groupe des enfants. Ceci est en fort contraste avec l'impuissance et l'insularité d'Antoine dans l'établissement correctionnel où il finit tout seul, séparé de son seul ami, une différence qui suggère une expérience existentielle à la Sartre au à la Camus, plutôt qu'à la Beauvoir. Ceci dit, les deux films arrivent à des fins différentes. Du tout dernier plan des *400 coups*, un critique remarque le suivant : “at the end, you are no longer looking at the film - the film is looking at you...il parle au public le même, il nous parle” (38). Autrement dit, Antoine réclame une position, une situation différente dans la société, comparé au tout dernier plan de *Zéro de conduite* qui montre du dos tous les enfants du dos, victorieusement montés sur le toit de l'école. On ne peut pas ne pas être conscient du fait, cependant, qu'ils devront tous descendre

éventuellement pour faire face à leurs bourreaux. Enfin, ce n'est que par rapport à la fin *Les 400 coups* que les spectateurs participent dans le regard réciproque à la Beauvoir.

Si Jean Vigo et par la suite François Truffaut ont déclenché la Nouvelle Vague en France, il y en aura beaucoup de réalisateurs qui seront considérés comme participants de la Nouvelle Vague, mais chacun de sa propre façon. Ainsi, Alain Resnais, le réalisateur plus politiquement engagé que Truffaut est donc considéré aussi être membre en même temps d'un autre groupe de cinéastes, celui de la Rive gauche. Resnais y a participé à cette vague intellectuelle de la politique de gauche avec Marguerite Duras, une écrivaine française qui est célèbre pour ses récits non conventionnels surtout parce que non linéaires. Dans *Hiroshima mon amour* de 1959, Resnais attribue une visualité haptique (i.e., qui concerne le sens du toucher) au scénario de Duras en explorant la "topographie" à la fois géographique et de la peau humaine. À bien des égards, l'interaction des deux protagonistes du film, "elle," une femme française, et "lui," un homme japonais, rappelle l'existentialisme beauvoirien qui valorise la réciprocité et la reconnaissance mutuelle, tout en révélant la difficulté, voire l'impossibilité de vivre dans la peau de l'autre. Il est intéressant de comparer ce film à *A bout de souffle*, réalisé par Jean-Luc Godard en 1960, dans lequel il explore la représentation sociale et cinématographique de la féminité et de la masculinité avec son propre commentaire à travers la lutte de pouvoir entre ses protagonistes Michel et Patricia dans une société patriarcale. Le film de Godard a une pertinence critique de l'existentialisme : le "triomphe" de Patricia à la fin suggère l'importance d'une vie remplie de sens mais la mort de Michel signifie quant à elle que le néant ne mène qu'à l'autodestruction. De l'autre côté, dans les années 1960, pas seulement la technique cinématographique a mûri, mais

aussi les réalisateurs ont développé leurs propres caractéristiques pour raconter des sujets banals d'une manière plus sophistiquée et plus réaliste.

En ce qui concerne l'évolution de la Nouvelle Vague, tandis que *Zéro de conduite* et *Les 400 coups* discutent l'aliénation et le concept de l'individu contre le monde, une lutte plutôt absolue et individualiste, à travers l'expérience existentielle des enfants, Godard, Resnais et Duras prennent une approche différente. Ils représentent les relations (amoureuses) entre l'homme et la femme. Par conséquent, cette représentation donne aux spectateurs une vue potentiellement binaire de l'expérience existentielle basée sur les genres. Il existe une quantité importante de similitudes entre les deux films par rapport à ces sujets, cependant les styles cinématographiques distinctifs et contrastés entre Godard et Resnais mènent à des accentuations différentes. Il est donc impératif d'analyser les films au cas par cas pour que les connexions et les liaisons entre les deux films deviennent claires.

Pour entamer ce sujet, l'on commence avec *Hiroshima mon amour*. La combinaison organique du réalisateur Resnais et du romancier/scénariste Duras donne un accent particulier sur la peau, et à travers l'utilisation de cet intermédiaire, expérience particulière du monde. Encore plus significatif, comme Christian Martin, critique du film, prétend : “much rests on this delicate membrane: sense of touch, registering pleasure and pain, an experience of the world, and finally the possibility of an individually delineated body on which to project a notion of the self” (Martin, 268). Si l'on considère la situation de plus près, cette couche superficielle du corps humain a une implication profonde. Le film commence avec deux personnes qui s'embrassent et l'on ne voit que des fragments de leurs deux corps nus entrelacés. De plus, les corps que nous voyons sont curieusement texturés, comme couverts d'une pellicule (i.e., “ film ” en anglais) de

sable ou, comme nous comprendrons un peu plus tard, de cendre atomique, qui rappelle constamment que la peau, “this most vulnerable of membranes, [is] able to withstand neither atomic holocaust nor catastrophic passion.” Le contraste entre “*Hiroshima*,” la douleur, et “*mon amour*,” le plaisir, correspond de façon unique à la propriété de la peau (268).

De l’autre côté, l’histoire sensuelle de Duras ne serait pas possible sans la technique tactile de Resnais, également formulée comme “haptic visibility,” c’est-à-dire, la visibilité au caractère fortement tactile. Dans une interview, Resnais prétend qu’il veut provoquer une sensation immédiate dans le film (268). Après que les spectateurs identifient les visages de “elle” et de “lui”, le commentaire de la femme française, “c’est fou ce que tu as une belle peau”, refixe l’accent sur la peau. Le lendemain, les amoureux s’habillent après la douche. Le kimono traditionnel sur la femme françaises et les costumes occidentaux méticuleusement adaptés sur l’homme japonais représente un contraste intéressant qui rappelle au spectateur que leurs corps nus ont été exposés tout le temps (269).

Si l’on examine de plus près la séquence initiale, les corps entrelacés avec des dialogues de voix off entre “Elle” et “Lui” posent une question essentielle : comment peut-on vivre dans la peau de l’autre ? “Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien,” dit Lui (Duras, 22). “J’ai tout vu. Tout,” dit Elle (22). Les dialogues similaires se produisent encore et encore tout au début. Bien que la femme française ait visité le musée quatre fois et travaille à l’hôpital, son expérience de la douleur d’Hiroshima est incommensurable par rapport à celle des locaux qui ont vécu l’expérience : “ainsi l’hôpital, je l’ai vu. J’en suis sûre. Comment aurais-je pu éviter de le voir ?” (23). Comparée à la première expérience de la souffrance de l’homme japonais, son explication semble faible. Comment pourrait-elle vivre le traumatisme atomique en tant que touriste ? Selon

Martin, “Resnais gives weight to the Japanese man’s argument that no such commensurability is possible, at least regarding Hiroshima... a tourist visiting Hiroshima apprehends the tragedy not as experience but as spectacle, or indeed a kind of freak show” (270). A cet égard, le film pourrait suggérer que la compréhension d’Hiroshima d’” Elle ” est limitée et superficielle.

Ceci amène, pourtant, à un autre aspect essentiel de l’existentialisme de Beauvoir. Malgré la difficulté (voire l’impossibilité) de vivre dans la peau de l’autre, Beauvoir insiste sur la centralité de la réciprocité des relations entre les êtres-humains en général. Le principe de la reconnaissance mutuelle est de la plus haute importance dans une relation. “Friendship and generosity permit this mutual recognition of free beings,” même si la reconnaissance mutuelle est toujours un exploit instable et une lutte continue, que Beauvoir définit avec précision comme suivant : “[It is] a difficult enterprise with success never assured” (414). Par contre, Sartre rejette la possibilité de la reconnaissance mutuelle, parce que le regard de l’autre anticipe et bloque sa possibilité de transcendance, ou pire encore, l’objective (27). En plus du la la tendance dangereuse d’être solipsiste, il est toujours difficile de vivre dans la peau de l’autre. Néanmoins, Beauvoir se rend compte de l’importance de celui-ci, en écrivant : “when I recognize the freedom of the other and when, conversely, the other recognizes my freedom, then we will treat one another as subjects...not as objects to be used and abused” (27).

Il en est de même chez l’homme japonais. Après avoir réalisé l’importance de la ville de Nevers pour la femme française, l’homme japonais s’efforce de percevoir son monde à elle, comme s’il voulait revivre sa douleur de perdre son amant allemand. Dans le scénario, Duras écrit : “Tandis qu’elle regarde ses mains, il apparaît brutalement à la place du japonais, le corps d’un jeune homme, dans la même pose, mais mortuaire, sur le quai d’un fleuve, en plein soleil”

(43). Correspondant au scénario, Resnais mélange les mains de “Lui” avec les mains du soldat allemand mourant à travers du flash-back. Pendant ce temps, la femme française impute son amant allemand au corps de l’homme japonais. Plus particulièrement, l’acquiescement tacite de l’homme japonais de jouer le rôle du soldat allemand est parallèle avec “l’Hiroshima touristique” de la femme française. Ils ne peuvent pas vivre tous les deux dans la peau de l’autre, mais ils font quand même toujours l’effort d’essayer de se comprendre. Martin suggère que : “we know very little beyond his desire to hear the story of Nevers and to convince the French woman to remain in Hiroshima : ‘reste à Hiroshima’ ” (271), l’homme lui dit. D’une façon ou d’une autre, la volonté de se comprendre est rare, et la reconnaissance mutuelle peut rarement être réalisée étant donné la condition humaine ambiguë. En somme, *Hiroshima mon amour* corrobore l’existentialisme Sartrien et encore mieux celui de Beauvoir quant à la centralité du la réciprocité du regard.

Opposé au style raffiné d'*Hiroshima mon amour*, *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard casse brutalement les conventions du réalisme poétique à travers ses approches iconoclastes, ses coupes-sautés, son montage aléatoire (mais cohérent), et l’absence de générique—même pas le nom du réalisateur y figure ! Plus particulièrement, au début du film, la phrase, “ce film est dédié à la Monogram Pictures,” un studio américain de cinéma de série B, démontre la nature rebelle de Godard. Étant un des cinq films le plus analysé et le plus controversé du monde, de tels détails sont importants. Tandis que *Hiroshima mon amour* explore l’effort authentique aussi bien que la difficulté (voire l’impossibilité) de vivre dans la peau de l’autre via les amants, *A bout de souffle* représente deux chemins philosophiques antithétiques, précisément deux chemins existentialistes, à travers la lutte entre Patricia et Michel.

Par conséquent, l'élément existentialiste est plus prononcé dans *A bout de souffle*, comme Patricia et Michel sont exactement les incarnations et de la signification et du néant, deux notions fondamentales de l'existentialisme. Vlad Dima constate que : “existentialist philosophy dominated the post-war French intellectual climate and encapsulated the country’s (and Europe’s) burgeoning pessimism” (Dima, 6). Il suffit de dire que Godard répond à cette vague intellectuelle dans *A bout de souffle*. En outre, Geneviève Sellier, historienne du cinéma français, utilise Meursault comme médiateur pour réconcilier la Nouvelle Vague et l’existentialisme : “New Wave heroes live an absurd everyday life directly inherited from Camus’s *l’Étranger* : nihilism and the absence of altruism” (7). Bien que Michel, un petit escroc, ne montre aucuns traits héroïques, il confronte l’aliénation et parfois le manque de logique. Il faut réitérer la notion existentialiste du héros, puisque le héros de l’existentialisme de temps en temps n’est pas du tout un héros au sens conventionnel. A titre d’exemple, Meursault est un héros typique de l’existentialisme, mais un héros peu héroïque parce que nihiliste.

Passer à un autre aspect de l’existentialisme, selon Dima, “Michel and Patricia take separate philosophical paths” (7). Effectivement, Michel choisit le néant, tandis que Patricia est inspirée à devenir immortelle et ensuite mourir (voir la scène de l’interview de celle-ci avec le romancier célèbre, Godard, 59 :53). Contrairement à Michel, Patricia travaille comme journaliste et en distribuant le New York Herald Tribune pour pouvoir étudier à la Sorbonne. C’est une femme indépendante (elle le dit dans le film) et déterminée puisqu’elle envisage écrire des livres (46 :17). Patricia travaille dur pour saisir les opportunités, et son existence devient une menace pour la société patriarcale. Essayant de draguer Patricia, Michel n’a pas réussi, parce que Patricia a des projets, donc de l’espoir pour sa vie. Elle ne permet pas à Michel de la posséder comme

objet. Quoique Godard ne préconise pas un objectif explicitement féministe, ses représentations visuelles du personnage féminin et de l'esprit féminin renforcent le féminisme. En rappelant Beauvoir, Patricia prend la joie de sa vie ambiguë, alors que Michel tombe dans le piège du solipsisme et du néant.

Au moment où Michel choisit le néant, sa mort inévitable est imminente. Bien que Michel, comme Meursault, ne joue pas le jeu social, prenant comme Meursault l'existentialisme et de Sartre et de Camus à l'extrême, puisqu'il est égocentrique et totalement individualiste. Cependant, il y a le revers à la médaille dans cette attitude, comme le montre Beauvoir qui constate que : “in order to serve some... we will do disservice to others.” Ainsi, l'on ne peut pas prétendre agir librement *au service* de l'autre. Il faut plutôt comprendre sa responsabilité et prévoir les conséquences de sa liberté (27), tout en reconnaissant l'autre. Michel n'a pas une telle capacité, parce qu'il n'a pas le sens de la responsabilité. C'est plutôt un Don Juan qui traite les femmes comme objets pour mieux les exploiter, en volant de l'argent à ses copines ou en les rendant complices dans ses crimes. Enfin de compte, Michel est un personnage de la fantaisie masculine (considérez la pin-up qu'il tient entre les mains au début du film), un reflet de la masculinité toxique à la James Dean, si populaire dans les médias populaires des années soixante et un commentaire de Godard (inconscient ou non) sur la société patriarcale. Il en est de même chez *l'Étranger*. Meursault, une figure nihiliste, tue un arabe seulement à cause de la chaleur insupportable. Une telle figure indifférente ne peut pas exister—ni de façon authentique, ni éthique—selon la philosophie de Beauvoir, mais le peut bien dans un existentialisme masculin et fantaisiste. A la fin du film, quand Michel réalise que c'est Patricia qui a appelé la police, il abandonne toute idée de résistance, puisqu'il croit qu'il faut prendre tout ou rien—sans

ambigüité. Tandis que Michel choisit le néant et perd tout à la fin, Patricia le regarde mourir sur le sol, essuyant la bouche en imitation (ou en reconnaissance) de Michel, mais de façon ironique de toute façon, parce qu'après regarder les spectateurs directement aux yeux (réclamant ainsi leur reconnaissance), elle leur tourne le dos, à la recherche d'un nouvel horizon—d'une autre situation—qui lui convient mieux. Une fin de film pour nous les spectateurs ironique, mais satisfaisante parce qu'ouverte.

A travers les relations amoureuses, ces deux films discutent de quelques notions critiques de l'existentialisme. D'une part, Resnais et Duras explorent la réciprocité de l'expérience humaine et la possibilité de vivre dans la peau de l'autre dans *Hiroshima mon amour*. D'autre part, Godard illustre la divergence entre la signification et le néant dans *A bout de souffle*. En quelque sorte, *A bout de souffle* est critique en ce qu'il montre simultanément les conséquences de chaque choix existentialiste : l'existentialisme sartrien, et en partie à la Camus, incarné par Michel, versus l'existentialisme beauvoirien, pratiqué par Patricia. Ce film pose une question ultime : une personne choisirait-elle de mourir comme un héros dans un monde absurde ? Ou, autrement dit, une personne choisirait-elle de vivre en profitant de la joie d'une vie ambiguë mais significative ?

En fin de compte, l'on attache beaucoup d'importance à l'existentialisme par rapport à l'histoire du cinéma français. Non seulement le zeitgeist existentialiste est-il toujours au courant et a une pertinence contemporaine critique dans les médias populaires, mais également il a influencé le cinéma de la Nouvelle Vague profondément du début au milieu du vingtième siècle. L'Évolution de ce cinéma correspond toujours au développement de la philosophie, puisque la philosophie nourrit la littérature et l'art qui à leur tour se nourrissent et influencent la

philosophie. Si l'on met les films analysés dans un ordre chronologique, précisément *Zéro de conduite*, *Les 400 coups*, *Hiroshima mon amour* et enfin *A bout de souffle*, le développement des films reflète une progression dans la philosophie de l'existentialisme. Vigo et Truffaut réfléchissent sur les concepts de l'aliénation et de la révolte dans leurs films. Leurs sujets se concentrent sur la lutte personnelle, et l'esprit rebelle que témoigne le héros de Camus, Meursault. En plus, ils reflètent en même temps la méfiance de Sartre du regard, en tant que ses idées sur le regard de l'autre mènent potentiellement à l'objectification et l'abus de l'autre, ce qui est exactement le cas exprimé dans les deux films. Pourtant, si l'existentialisme de Sartre et de Camus est absolu et parfois solipsiste, l'existentialisme de Beauvoir est plus nuancé. Ainsi, à travers une relation amoureuse, Resnais et Duras sont capables d'explorer les notions plus sophistiquées de l'existentialisme, telle que la possibilité de la connaissance mutuelle et la réciprocité du regard. D'un autre côté, Godard défie (inconsciemment peut-être) la représentation sexiste des femmes. Via Patricia et Michel, il illustre deux chemins philosophiques existentialistes antithétiques—essentiellement la différence entre Beauvoir versus Sartre et Camus. Il est évident qu'il existe un cinéma existentialiste et que les films examinés dans cet essai reflètent la philosophie existentialiste, en même temps que cette philosophie n'en est pas une, mais plusieurs, et que celle de Beauvoir nous offre les possibilités les plus variées et les plus optimistes.

Work Cited

- Bergoffen, Debra B. "Simone de Beauvoir and Jean-Paul Sartre: Woman, Man, and the Desire to Be God." *Constellations* 9.3 (2002): 409–418. Web.
- Camus, Albert. *L'étranger*. Gallimard, 1942.
- Croce, Arlene. *Film Quarterly*. vol. 13, no. 3, 1960, pp. 35–38. JSTOR, www.jstor.org/stable/1210434.
- Curtis, Jerry. "Camus' Hero of Many Faces." *Studies in the Novel*, vol. 6, no. 1, North Texas State University. Apr. 1974, pp. 88–97, <http://search.proquest.com/docview/1297404600/>.
- Dima, Vlad. "The Judas Effect: Betrayal in Jean-Luc Godard's *Breathless*." *Studies in Twentieth and Twenty First Century Literature* 40.1 (2016): 1–23. Web.
- Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Distribooks Inc, 1960.
- Gide, André. *L'immoraliste*. Mercure De France, 2016.
- Godard, Jean-Luc, director. *A bout de souffle*. UGC, 1960.
- Hill, Faith. "What It's Like to Visit an Existential Therapist." *The Atlantic*, Atlantic Media Company, 18 Jan. 2019, www.theatlantic.com/health/archive/2019/01/existential-therapy-you-can-ask-big-questions/579292/.
- Martin, Christian. "Skin Deep: Bodies Without Limits in *Hiroshima Mon Amour*." *French Forum*. 38.1-2 (2013): 267–282. Web.
- Resnais, Alain, director. *Hiroshima mon amour*. Pathé Films, 1959.
- Sartre, Jean-Paul. *Situations I*. Gallimard, 1947.

Slattery, Patrick, and Maria Morris. "Simone De Beauvoir's Ethics and Postmodern Ambiguity: The Assertion of Freedom in the Face of the Absurd." *Educational Theory*, vol. 49, no. 1, Winter 1999, p. 21. EBSCOhost, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=1720840&site=ehost-live&authtype=cookie,ip,shib&custid=s5179723.

Steinbauer, Anja. "Simone's Existentialist Ethics." *Philosophy Now: a Magazine of Ideas*, 2016, philosophynow.org/issues/115/Simones_Existentialist_Ethics.

Truffaut, François, director. *Les 400 coups*. Cocinor, 1959.

Vanobbergen, Bruno, Grosvenor, Ian, and Simon, Frank. "Jean Vigo's Zéro de Conduite and the Spaces of Revolt." *Paedagogica Historica* 50.4 (2014): 1–17. Web.

Vigo, Jean, director. *Zéro de conduite*. Gaumont Film Company, 1933.