Document generated on 04/16/2024 6:03 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Imaginaire et vérité

Gilles Blain

Number 43, December 1965

Cinéma et vérité

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51779ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Blain, G. (1965). Imaginaire et vérité. *Séquences*, (43), 15–26.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1965

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Huit et demi, de Federico Fellini

IMAGINAIRE ET VÉRITÉ

Gilles Blain

Des siècles de rationalisme et de jansénisme ont voulu voir dans l'imagination une "maîtresse d'erreur", un "cloaque d'iniquité". Rappelons-nous les mises en garde de Bossuet et les suspicions que faisaient peser sur elle les théoriciens des XVIIe et XVIIIe siècles. Mais l'esthétique moderne lui a redonné une place d'honneur dans la vie de l'esprit. Baudelaire, dans son admirable texte sur Edgar Poë, ne l'a-t-il pas appelée "la reine des facultés"? Après lui, n'ont cessé de la glorifier

des poètes comme Rimbaud, Nerval, Claudel, Lautréamont, Cocteau, Breton et les surréalistes... Depuis une vingtaine d'années, le monde imaginaire des poètes fait l'objet d'exégèses approfondies et ferventes, (pensons aux livres de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jean-Pierre Richard, Charles Mauron, Jean-Paul Weber, Marcel Raymond...). Albert Béguin avait déjà donné le ton en publiant sa fameuse thèse sur les romantiques allemands *(L'Ame romantique et le rêve)*. Et un philosophe comme Bachelard médite sur les structures de l'imaginaire en poésie à partir des quatre éléments primordiaux: l'eau, la terre, l'air et le feu. Tous ces essais, du reste, ne faisaient que témoigner de la floraison et de l'ampleur des mondes imaginaires créés par la poésie moderne, de Baudelaire à nos jours.

Le cinéma n'a pas connu les interdictions massives qui pesaient sur l'imaginaire pendant des siècles. Il est né et s'est développé dans un climat imprégré de la ferveur de l'imaginaire. Véhicule privilégié du rêve, il a fort contribué, d'ailleurs, à en dilater les dimensions dans les autres secteurs artistiques, surtout en poésie et en peinture. Dès ses débuts et jusqu'à nos jours, ses exégètes ont chanté sur tous les tons ses étonnants pouvoirs imaginaires (Canudo, Epstein, Clair, Brunius, Kyrou). Nul mieux que l'anthropologue Edgar Morin n'a parlé de cet aspect du cinéma. Je retiens deux textes de lui, extraits de son volume, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire:* "Le cinématographe, Janus bifrons, présentait le réel et l'irréel dans la même unité indifférenciée. L'image objective était un miroir de subjectivité. Elle n'était pas du réel *et* du merveilleux (photogénie), mais du merveilleux *parce que* du réel, du réel *parce que* merveilleux. Une illusion de la réalité. Une réalité de l'illusion. Le cinéma a conservé et exalté cette vertu qui donne "aux paroxysmes d'existence un caractère surnaturel". Le cinéma est l'unité dialectique du réel et de l'irréel". — "Le cinéma est une machine génitrice d'imaginaire; il a installé le rêve en plein coeur de la civilisation. Jamais la mythologie intérieure de l'homme ne s'était incarnée avec autant de force. Ainsi le cinéma éclaire l'homme dans sa nature semi-imaginaire".

Ces déclarations optimistes en faveur des pouvoirs imaginaires du cinéma inquiètent cependant un certain nombre de critiques et de moralistes. A considérer d'ailleurs bon nombre de films qui accordent la priorité au rêve, au subconscient, à la "fantaisie" (au sens où Coleridge l'entendait), l'on est en droit de se demander si le septième art ne prête pas flanc à l'illusion, à l'arbitraire, au dévergondage de

l'esprit. La vérité conserve-t-elle ses droits même dans le domaine de la surréalité? Même si le surréel est l'autre face de la vérité, même si, comme l'écrivait Amédée Ayfre, "mieux vaut refuser une scission d'ailleurs impossible entre deux domaines soi-disant antithétiques dont l'un serait réel et l'autre illusoire, et mieux vaut voir qu'en vérité l'un et l'autre participent en même temps, quoique à des titres divers, à la réalité et à l'illusion" *(Cinéma et foi chrétienne,* p. 79), n'est-il pas difficile, en pratique, d'organiser une dialectique concrète entre ces deux faces de la vérité ? Et n'est-il pas facile, voire même séduisant, de se complaire dans les vertiges de la surréalité? Et ne voit-on pas souvent des oeuvres qui sont ou des mystifications, ou des entorses à la vérité intérieure des êtres et des choses, ou, comme le disait Agel, des "scories de l'insolite"? Le domaine de l'imaginaire, s'il peut être très fécond pour révéler des aspects inconnus de la vérité, risque aussi de manquer à la vérité. Manquer à la vérité proprement cinématographique: soit par l'insincérité de l'auteur, soit par la malhonnêteté vis-à-vis du réel, soit par l'inauthenticité de la forme. Mais un film "imaginaire" peut répondre aux trois modes de la vérité cinématographique, et laisser insatisfait tel ou tel spectateur qui se réfère à un ordre de vérités relevant de la morale générale de l'homme et que j'appelerai, avec Amédée Ayfre, vérités "méta-esthétiques".

1. L'imaginaire et la sincérité de l'auteur

L'oeuvre n'est vraiment morale dans sa constitution même, que si elle reflète sincèrement la personnalité de son auteur. Le film de tendance imaginaire n'échappe pas à cette norme admise par tous les critiques et réalisateurs de bonne foi.

Amédée Ayfre explicitait cette idée d'une façon très pertinente : "Le film impersonnel, produit de série, rejeton bâtard, dont il serait vain de rechercher une paternité anonyme, recèle une immoralité latente. Ne risque-t-on pas, en effet, par sa nature même, d'éteindre chez ceux qui l'absorberont toute réaction individuelle, toute volonté de dialogue vivant pour ne donner lieu qu'à une triste hypnose collective dont le but avoué est d'ailleurs de *détendre* implacablement tous les ressorts de la conscience personnelle" *(Conversion aux images,* p. 192). J'ose dire qu'un créateur se révèle même plus dans l'évocation d'un monde imaginaire que dans la description de la réalité quotidienne, en ce sens que sa subjectivité se trouve plus engagée.

Comment se révèle-t-il ? Pour ce qu'il est vraiment, avec ses idées,

ses sentiments, les valeurs auxquelles il croit et qu'il veut mettre en lumière? Alors, il peut se dire sincère. A la limite, il peut s'adonner à la fantaisie la plus débridée, comme Méliès, McLaren et bien des cinéastes d'animation, car l'homme, comme disait Pie XII, n'est pas que profondeur, il est aussi superficialité et aime se reposer de la réalité trop lourde de la vie quotidienne... L'importance est qu'il doit croire en ce qu'il fait.

L'absence de sincérité, ou l'insincérité, se trahit de différentes manières: le commercialisme, le dandysme, la complaisance, le cynisme. Il est délicat, ici, de citer des films et des auteurs, car l'accusation d'insincérité est, dans la plupart des cas, la plus redoutée par les auteurs. Mais comment ne pas relever une abondante production commerciale où la mise en écran de mondes fantatisques n'est orchestrée que pour "faire marcher" les gens ? Tel film japonais, tel film américain, rarement isolé d'ailleurs, mais savamment inscrit dans ce qu'on appelle des "séries", secrète un univers de science-fiction ou un univers de terreur dont l'auteur se moque éperdument, mais qui attise les tendances les plus douteuses de l'imagination des foules. Tel film français se joue des équivoques du rêve amoureux avec une complaisance de tous les instants. Combien d'auteurs répètent indéfiniment les mêmes films, parce que cette sorte d'imaginaire est "dans le vent" et rapporte des "sous". D'autres se moquent du public et consentent à prostituer leur talent pour le mystifier. Il est si facile d'associer des images insolites qui ne correspondent en rien à une expérience vécue d'insolite. A propos de *La Nuit fantastique,* son auteur, Marcel L'Herbier, ne déclarait-il pas: *"La Nuit fantastique* n'est pas un film sérieux. C'est un divertissement, un jeu." Et Henri Agel, comparant les grandes oeuvres surréalistes au film de L'Herbier, affirmait: "Ce qui saisit en effet, si l'on confronte ces diverses oeuvres avec *La Nuit fantastique,* c'est qu'elles sont inspirées par une rigoureuse nécessité interne, délirante parfois, mais toujours imprégnée de la plus stricte gravité, alors que le film est d'une facticité, peut-être même d'une gratuité, qui relève du divertissement et du dandysme esthétique" *(Miroirs de l'insolite dans le cinéma français,* p. 31). Je relève, dans ce texte, le mot "dandysme"; je crois qu'il désigne une attitude qui est incompatible avec la sincérité. On ne touche pas à l'imaginaire avec légèreté, même à l'imaginaire-divertissement. Et les vrais surréalistes seraient fort blessés de voir traité avec désinvolture le lyrisme nocturne de certaines bandes commerciales d'aujourd'hui... Bunuel, Franju, Vigo sont autrement engagés dans leurs films.

La Nuit fantastique, de Marcel L'Herbier

2. L'imaginaire et l'honnêteté

Mais il ne suffit aux créateurs de l'imaginaire d'être sincères; ils se doivent d'être honnêtes, c'est-à-dire de respecter le sujet qu'ils évoquent et le public auquel ils s'adressent.

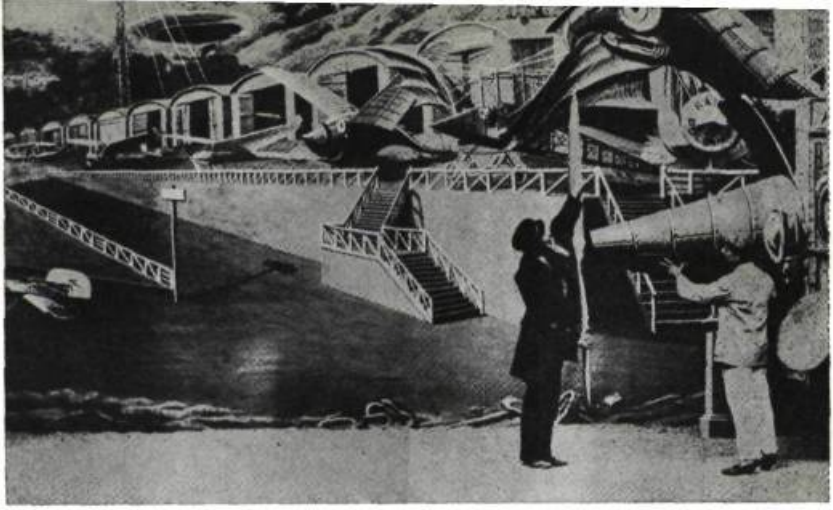
Le deuxième point: respecter le public auquel ils s'adressent, ne se réduit pas au premier problème déjà traité, c'est-à-dire au problème de la sincérité. On peut être fort bien sincère, mais passer outre la mesure dans l'évocation de certaines zones obscures du subconscient et blesser même un public averti. Je pense à ce qu'il peut y avoir de frustrant, de choquant pour un public, même très disponible et ouvert à sa propre critique, dans la présentation agressive de certaines valeurs ou certaines idéologies auxquelles se réfèrent certaines formes d'imaginaire senties profondément par l'auteur. Bunuel n'échappe pas toujours à ce défaut (pensons à un film comme *Viridiana),* Franju non plus (pensons à *Hôtel des Invalides).*

Mais il y a beaucoup plus important: le respect de ce dont on parle. Etre fidèle à la réalité dont on parle. Mais est-ce bien d'une réalité qu'on parle ? Oui, bien sûr, à condition que l'on s'entende bien sur le sens de ce mot. Comme l'écrivait Amédée Ayfre, "il y a d'autres réalités que terre-à-terre": les réalités extérieures, visibles, anecdotiques ne sont pas les réalités intérieures, invisibles, situées au niveau des profondeurs de l'homme. "Il est (aussi) des vérités de plusieurs ordres; celle de la légende n'est pas celle de l'histoire et certaines caricatures la cernent mieux que des dessins académiques" *(Conversion aux images,* p. 193). L'image filmique est la représentation sur l'écran de la forme des choses mais vue par l'esprit et l'imagination (image mentale, ou imaginaire) du cinéaste. Elle est l'oeuvre d'un regard. Or, ce regard peut être plus

ou moins "visionnaire". D'où la gamme très étendue des variétés de l'imaginaire au cinéma. Dans tous les cas, l'imaginaire, dès le moment où il s'applique à l'homme, à ses comportements extérieurs ou aux remous de son subconscient, à ses rêves, à ses aspirations, à ses obsessions intimes, à son passé, son présent ou son futur, à ses idéologies affirmées ou secrètes, dès le moment où il s'applique aussi au monde des choses dans leur "apparaître" ou leur sens profond, doit respecter l'objet qu'il met en oeuvre, la nature des choses qu'il transfigure ou dont il révèle un aspect inconnu, insolite.

Voyons, dans le concret, les formes diverses de l'imaginaire et leur relation à la vérité. Sans glisser dans des distinctions trop subtiles, et surtout antinomiques, il est légitime, croyons-nous, de départager quelques domaines de l'imaginaire en relation avec la réalité. Il y a le domaine de "l'imaginaire apparent, celui qui se proclame ouvertement comme tel, en franchissant délibérément les limites du possible"; il y a aussi le domaine de l'imaginaire "qui se veut plus discret et qui, sans jamais rompre ouvertement avec les lois les plus assurées de la vie quotidienne, utilise néanmoins le langage filmique de telle sorte qu'un charme étrange ou un frisson imprévu jaillisse du déroulement le plus banal des faits et du comportement le plus naturel des personnages" (Amédée Ayfre, *Cinéma et foi chrétienne*, p. 76).

Le premier comporte des films qui peuvent se grouper autour de deux pôles: le féérique et le fantastique. Le féérique n'a d'autre but que de nous procurer l'enchantement et le ravissement, alors que le fantastique se propose de secouer notre sécurité, de nous faire frissonner et nous jeter dans l'épouvante. Au féérique se rattachent les films de Méliès qui sont vraiment un "voyage à travers l'impossible", les comédies à fantôme de René Clair *(Ma femme est une sorcière* et *Fantôme à vendre)*, les oeuvres de Tashlin et de Jerry Lewis, le premier long métrage d'Ernest Pintoff, *Harvey Middleman, Fireman*, et tout le cinéma d'animation. Il est difficile, dans ce domaine, de vérifier si le cinéaste respecte la vérité de l'homme, puisque précisément ce sont des créatures purement imaginaires qu'il lance dans une aventure folle. Mais n'est-on pas saisi par l'analogie du comportement des admirables marionnettes de Trnka avec celui de l'homme ? Les inventions de Méliès ne sont-elles pas parfois une anticipation imaginaire de certaines découvertes actuelles de l'homme *(Le Voyage dans la lune)?* et le ton apparemment fou, délirant, de certaines comédies de Lewis ne dé-



A la Conquête du Pôle, de Georges Méliès

masque-t-il pas quelques anomalies de la civilisation américaine? Qui dira que le film de Pintoff n'est pas une caricature, sur le mode léger, de l'homme moyen américain ? Le féérique et la fantaisie reflètent tout un secteur de la vie de l'homme non moins important que celui des passions tragiques.

Au fantastique se rattache un large secteur du cinéma: l'expressionnisme allemand, certains films scandinaves, plusieurs oeuvres de Epstein, de Cocteau, de Bunuel, le répertoire des films de terreur avec loups-garous, vampires, monstres de toutes sortes (par exemple, la série des *Dracula* et des *Frankenstein).* Au fantastique, on peut annexer aussi toute une série d'univers que j'appelle oniriques: l'univers surréaliste, l'univers satirique et loufoque des Frères Marx, de *Zazie dans le métro* de Louis Malle, et l'univers de certains films de Fellini comme *Huit et demi* et *Juliette des esprits* (je cite ce dernier film sans l'avoir vu encore, mais ayant lu à son sujet plusieurs textes de Fellini). Dans le domaine du fantastique, on peut facilement se laisser glisser sur la pente de la facilité et aboutir à des excès qui détruisent ce que l'on veut dénoncer : je pense à un certain burlesque américain ou italien qui démolit plus qu'il ne construit. Par ailleurs, l'épouvante peut être exploitée d'une façon qui contrevienne à la nature de l'homme (les *Dracula,* les *Frankenstein...).* Tous les cinéastes ne s'appellent pas Ko-

bayashi, et les *Kwaidan* sont rares. Un des contes fantastiques qui répondent le mieux à la vérité humaine au sens où je l'entends, c'est le troisième conte de *Kwaidan*, intitulé: *L'Homme sans oreilles*. Les films de Cocteau *(Le Sang d'un poète, Orphée, Le Testament d'Orphée)* ont été discutés, tant sur le plan de l'honnêteté que sur celui de l'authenticité. Pour ma part, si leur forme pèche parfois par artificialité, je ne peux mettre en doute le dessin fondamental de l'oeuvre qui est de montrer le drame du poète aux prises avec l'existence et la création, ce qui me semble fort honnête.

Le deuxième domaine de l'imaginaire (celui de l'imaginaire plus près de la réalité quotidienne) comporte des nuances dans la façon de faire surgir l'insolite. Tantôt les événements semblent se dérouler comme dans l'ordre naturel, le caractère des personnages se présenter sans heurt, mais surgit de temps en temps une inquiétude, une angoisse: le récit est amené à susciter un effet de surprise ("suspense"), l'insolite apparaît à la faveur d'un éclairage, d'un mouvement d'appareil. C'est ce qui se passe dans les films policiers ou les films noirs (pensons au *Troisième Homme*, aux *Diaboliques*, au *Corbeau* et aux films de Hitchcock). Tantôt on escamote l'élément spectaculaire, on s'efforce uniquement de transfigurer par la poésie les lieux, les personnages, les objets. C'est le cas des films de Jean Vigo dont Agel disait que, comme Rimbaud et Chagall, il "provoque le surgissement de la densité lyrique du monde" (pensons à *Zéro de conduite*, à *L'Atalante)* ; c'est le cas de certains films de Franju comme *Le Sang des bêtes, Hôtel des Invalides, La Tête contre les murs*, de certains films de Bunuel comme *Terre sans pain, La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz*. Tantôt on se contente de présenter l'apparaître des choses et des

Le Testament d'Orphée, de Jean Cocteau

hommes sans vouloir à tout prix provoquer la poésie, mais la poésie naît des choses elles-mêmes par le transparence de leurs formes. C'est le cas de certains films scientifiques comme ceux de Jean Painlevé, des films d'exploration de Jean Rouch *(Les Maîtres fous)*, de films historiques comme ceux de Resnais *(Nuit et Brouillard)*, du magnifique documentaire de Rouquier *(Lourdes et ses miracles)*, de certains films de notre Office National du Film *(Au Hasard du temps, Cité savante)*. Dans tout ce domaine qui touche aux frontières du réel et de l'irréel, les dangers de l'illusion sont nombreux : infléchir la signification profonde des êtres par des artifices de montage, des gros plans insistants, faire de la "carte postale", céder au romantisme... La série des films de Jacopetti *(Mondo Cane)* manque d'honnêteté en voulant montrer les hideurs de l'homme à pleine image. *Les Dimanches de Ville d'Avray* et *Marianne de ma jeunesse* me semblent sonner faux dans la présentation d'un réel qui aurait pu être plus profondément scruté, Par contre, *Nuit et Brouillard, L'Atalante, Lourdes et ses miracles,* chacun dans son ordre, évoque avec justesse le temps déjà lointain des camps de concentration, l'aventure du père Jules, l'événement chrétien d'un centre de pèlerinage catholique.

3. L'imaginaire et l'authenticité de la forme

La sincérité et l'honnêteté renvoient finalement à un troisième mode de la vérité cinématographique: l'authenticité. Comment peut-on définir l'authenticité d'un film? C'est l'esthéticien et théologien Amédée Ayfre qui nous guide encore ici: "Est authentique le film qui réussit par la plus extrême cohésion des signes et du sens à révéler des êtres dont la vérité s'impose avec évidence. Est inauthentique au contraire l'oeuvre qui, par défaut d'unité interne de son sens et de sa forme, de sa fin et de ses moyens, cherche à paraître plus qu'elle n'est ou apparaît peu et mal ce qu'elle veut être". *(Conversion aux images,* p. 193).

En dépit des possibilités techniques et linguistiques du cinéma, je dirais même à cause d'elles précisément, il est bien difficile d'exprimer l'imaginaire dans un film. Un gros plan mal venu, un mouvement de caméra déplacé, un angle de vision trop baroque, un commentaire trop bavard ou trop littéraire, un dialogue trop appuyé, un éclairage faussement tamisé ou théâtral, une image superflue suffisent à compromettre l'équilibre d'un film, ou son plein accord avec lui-même. Certains cinéastes "en mettent plein les yeux", d'autres, par la pauvreté

de leur style, ne réussissent pas à se hisser à la hauteur de leur sujet. Les intentions ne suffisent pas dans ce domaine; l'échec est jugé impitoyablement sur l'inadéquation de l'expression au but visé.

Voyons-y de près. L'imaginaire de l'homme se tourne souvent vers l'inconscient. Mais l'inconscient n'est pas que le domaine des instincts, des besoins, des pulsions, des tendances qui se rattachent, de près ou de loin, à la vie organique; il est aussi le domaine où germent les intuitions, où se préparent les découvertes, où fructifient nos expériences, où mûrissent nos décisions vraiment libres, où se dessinent les aspirations les plus hautes de l'homme. Autrement dit, il y a l'infraconscient irrationnel, zone où s'ébrouent les forces maléfiques et destructives, où "travaillent" les complexes et les obsessions mauvaises; mais il y a aussi le supraconscient surrationnel ou spirituel, "où circulent les sources de la connaissance et de la créativité, de l'amour et des désirs suprasensibles, cachées dans la nuit transparente et originelle de l'âme *(Creative intuition in Art and Poetry,* cité par G. Brazzola, dans Recherches et Débats du C.C.I.F., no 19, p. 79), cette zone supérieure, mais irrationnelle de l'être, pousse l'homme à maîtriser ses forces brutes, à établir en lui l'ordre et l'unité.

C'est déjà un tour de force pour le cinéaste de trouver une expression cohérante pour évoquer l'inconscient des instincts et des obsessions inférieures. A côté d'un Fellini qui réussit par une sorte de miracle *(Huit et demi)*, d'un Bunuel qui trouve parfois le ton juste *(Viridiana)*, combien d'auteurs qui tombent dans le frelaté et l'artificiel: Bolognini *(Les Garçons : Ça s'est passé à Rome)*, Carné *(Les Visiteurs du soir)*, Melville *(Les Enfants terribles)*, Claude Autant-Lara *(Marguerite de la nuit)*, et bien des auteurs de l'avant-garde surréaliste de 1930. Les réussites dans l'expression de l'inconscient des tendances spirituelles se font encore plus rares. Si l'on met à part certains films de Dreyer *(La Passion de Jeanne d'Arc, Ordet)*, de Bresson *(Les Dames du Bois de Boulogne, Les Anges du péché, Le Journal d'un curé de campagne)*, de Bergman *(Les Fraises sauvages, Le septième Sceau, Les Communiants)*, de Zurlini, de Fellini, d'Olmi, de Kobayashi (et j'en passe), l'on ne compte pas les oeuvres à demi réussies, ou ridicules de niaiserie. Les super-productions à sujet religieux pèchent à peu près toutes par un manque de sobriété dans les moyens, d'humilité dans le style. La vérité formelle, ou l'authenticité, suppose de la part des cinéastes de l'imaginaire une solide maîtrise du langage. Le court

documentaire de Jacques Demy sur le Curé d'Ars m'apparaît cent fois plus convainquant sur le plan de l'évocation du spirituel que *Le Sorcier du ciel* de Marcel Blistène.

4. L'imaginaire et les vérités méta-esthétiques

Les trois normes jusqu'ici développées suffisent à vérifier la vérité proprement cinématographique de l'oeuvre imaginaire. Les cinéastes de toutes croyances les acceptent volontiers, j'entends ceux qui se font une philisophie morale de l'oeuvre d'art. Mais elles renvoient, comme l'écrit Amédée Ayfre, "à une éthique plus enveloppante qui s'adresse à l'homme tout entier".

L'oeuvre d'art est faite par un homme qui croit à des vérités autres que les vérités esthétiques. Et nécessairement, ces vérités méta-esthétiques se reflètent avec plus ou moins de force dans l'oeuvre.

Ces vérités méta-esthétiques concernent l'origine, la fin et la nature de l'homme. Elles sont bien différentes dans notre société pluraliste. Pour un marxiste, la lutte des classes est nécessaire, le combat contre le capitalisme est indispensable pour que vienne la société parfaite où les hommes seront égaux et heureux. Tous les films qui, d'une manière ou d'une autre, accélèrent ce mouvement ne peuvent être qu'approuvés, les au-

Les Visiteurs du soir, de Marcel Carné

tres rejetés, quelle que soit par ailleurs leur valeur par rapport à une morale de la forme. C'est ainsi qu'un marxiste peut être favorable aux films d'Antonioni ou de Pasolini parce qu'ils *lui semblent* servir sa cause, alors qu'il peut s'attrister sur les oeuvres de Fellini, de Bresson, les trouver retardataires. Pour Sartre, et bien des philosophes modernes, la liberté n'a de sens que par elle-même; elle établit ses normes en fonction de sa créativité. Les films ne seront alors appréciés que pour leur valeur esthétique. Cette conception fait que beaucoup de critiques modernes se désintéressent absolument des valeurs spirituelles et des idéologies auxquelles se réfère un film. Pour un chrétien, au contraire, la grande vérité est celle du salut de tous les hommes opéré par le Christ et de l'avènement du Royaume déjà en voie de germination dans les structures temporelles qui ont leur qualité propre; il ne renie pas les techniques et les arts de l'homme, seulement il les voit comme des fins intermédiaires qu'il faut respecter sans pour cela s'écarter de sa fin suprême. Il n'est pas étonnant qu'il soit blessé par des mondes imaginaires clos sur eux-mêmes, coupés de toute référence à des valeurs absolues. Il sera même déçu par les films les plus prégnants au spirituel parce que le surnaturel ne peut pas s'incarner étroitement dans une création de l'homme sans perdre sa transcendance.

* * *

Alors ? L'imaginaire est-il condamné à ne jamais accéder à la vérité sur l'homme admise par tous les individus et tous les groupes ? Probablement. C'est pourquoi chaque spectateur doit pratiquer la tolérance à l'égard des films qui, si sincères, honnêtes, authentiques soient-ils, se réfèrent à une autre conception de l'homme que la sienne. Le chrétien, pour sa part, doit penser qu'il ne trouvera jamais dans un film l'unité parfaite du beau et du vrai. Il lui reste, cependant, à apprécier les efforts et les recherches que les auteurs de films accomplissent sur le chemin de la vérité.

GRAND PRIX DE L'O.C.I.C. 1965

MITT HEM AR COPACABANA

Chez moi à Copacabana

de Arne Sucksdorff
(Suède)