

## Intolérance

Ce film réalisé en 1916 concentre à lui seul toutes les figures de l'esthétique du montage. Il vient après un chef-d'œuvre réalisé l'année précédente, *Naissance d'une nation*. *Intolérance* fait alterner quatre histoires de longueurs inégales et se situant à des époques de l'humanité très éloignées les unes des autres<sup>9</sup>. Sans entrer dans l'analyse détaillée de ce film, on peut toutefois noter que ces quatre histoires ne communiquent pas entre elles. Et cependant elles sont en quelque sorte unifiées par un concept, celui d'intolérance, qui meut par une nécessité interne tout le film. Là réside la grande force créatrice de cette œuvre.

L'analyse du début des quatre histoires confirme cette prouesse qui a consisté à faire passer au travers du concret et du présent des images, une idée abstraite. Prouesse qui va tellement émerveiller Eisenstein.

Le premier plan du film est le berceau-leitmotiv, baigné dans une lumière céleste, à la façon des tableaux de Latour, et qui symbolise le temps de l'humanité et combien le passé, le présent et le futur ont partie liée.

La première histoire est contemporaine du film et se passe aux États-Unis. Les premiers plans nous montrent la grande bourgeoisie capitaliste sous les traits de dames patronnes dont les actions caritatives vont déclencher tant de catastrophes. L'hypocrisie est très vite annoncée et dénoncée. C'est le cœur de la

démonstration. Mais le montage nous dit plus. Premier plan, trois femmes de la bourgeoisie discutent dans un salon. Deuxième plan, elles sortent par le fond de la pièce allongeant ainsi l'espace qu'elles libèrent. Troisième plan, une immense salle de bal occupée par des couples en habits de gala, cette salle laisse voir dans le premier plan de l'espace une sorte de salon où d'autres personnages tout aussi élégamment vêtus discutent. Quatrième plan, Mlle Jenkins, la sœur de l'industriel et la maîtresse de maison, reçoit un jeune homme avec force sourires, celui-ci disparaît sur la gauche et va retrouver dans le cinquième plan une jeune femme qui est dans la partie salon de la salle de bal. Ainsi par le jeu des sorties de champ, avant-arrière et droite-gauche, l'espace des riches est reconstitué. L'art du montage de Griffith a permis cette reconstruction. Cette première séquence se termine dans le salon de Mlle Jenkins qui, après le départ du jeune homme, se contemple dans un miroir. Puis vient le premier gros plan du film : le miroir. Et ce qui se subodorait s'éclaire : Mlle Jenkins vient de constater que le miroir reflète la réalité d'un âge qui s'est bien éloigné de la jeunesse. Et la jalousie et la haine vont pouvoir s'en donner à cœur joie. Les plans suivants opposent aux grands espaces des riches les espaces étriqués, posés en bordure du cadre des ouvriers pauvres. Par la puissance du montage, en quelques plans, Griffith pose les premiers éléments de l'idée qu'il va développer au travers de conflits dont la première figure est ici représentée par l'opposition des espaces. Ce thème de l'hypocrisie et de la trahi-

son par rapport à des idéaux affichés sera également dans les débuts des trois autres his-

toires : la passion du Christ, la cour chez Catherine de Médicis et l'histoire babylonienne. Et, chaque fois, un gros plan de visage viendra, dès le début de ces histoires, nous indiquer que l'innocence va peser bien peu en face de l'intolérance.

On dit souvent que le cinéma a commencé le jour où on a su faire un gros plan et surtout où on a su l'insérer dans une histoire. Alors, on peut dire que le cinéma a commencé avec Griffith. Le premier il a su en exploiter toute la force dramatique.

Nous avons remonté dans une sorte de bout à bout tous les gros plans d'*Intolérance*. Le film dure près de trois heures et on a nettement l'impression qu'une part importante du film est occupée par les gros plans, tellement leur puissance expressive crée chez le spectateur la sensation de la durée. Sur les trois heures du film, l'ensemble des gros plans ne dure que 4 minutes et 30 secondes. Chez Griffith, les gros plans créent l'atmosphère ; cernent les caractéristiques des personnages ; se succèdent dans les dialogues ; augmentent la tension et accélèrent le tempo dans les scènes de poursuites. Mais partout Griffith reste au niveau du figuratif et du représentatif, jamais il ne tente de devenir signifiant et imagé par le moyen de la confrontation des séquences.

Toutefois, il existe chez lui une semblable tentative, et grandiose par son envergure. C'est *Intolérance*.

Marcel RODRIGUEZ