



Intolérance

Intolerance

de David Wark Griffith

Fiche technique

USA - 1916 - 2h45

N. & B. muet

Réalisation et scénario :

David Wark Griffith

Interprètes :

Lillian Gish

(la femme au berceau)

Constance Talmadge

(la fille de la montagne)

Elmer Clifton

(le poète)

George Siegman

(Cyrus)

Liliane Langdon

(Marie)

Howard Gaye

(le Nazaréen)

Olga Grey

(Marie-Madeleine)

Bessie Love,

George Walsh

(les fiancées de Cana)

Margey Wilson

(la Huguenote)

Eugène Palette

(son fiancé)

Joséphine Cromwell

(Catherine de Médicis)



Résumé

Quatre épisodes sont reliés par l'image d'une femme berçant un enfant. Episode moderne : un riche minotier provoque des troubles sociaux en licenciant une partie de son personnel. Un gréviste est condamné à la pendaison. Sa fiancée tente de le sauver. Episode biblique : lors d'une noce de Cana, un Nazaréen fait un miracle. Il est l'objet de l'hostilité des prêtres et du pouvoir. Il sera crucifié. Episode des guerres de religion : un catholique français, au temps de Charles IX, aime une fille de protestants. Mais survient le massacre de la Saint-Barthélemy. Episode chaldéen : Babylone, au sommet de sa puissance et de la luxure est assiégée par Cyrus. Une fille de la montagne est blessée mortellement. Partout l'intolérance l'emporte sur l'amour...

Critique

Un monument du septième art : immenses décors (comme celui de Babylone) : des milliers de figurants ; une équipe d'assistants où se trouvaient Van Dyke, Stroheim, Browning ; un montage alterné mêlant les épisodes dans une symphonie à quatre mouvements ; un appel à la fraternité au moment où les Etats-Unis allaient entrer dans la guerre ; un budget enfin de deux millions de dollars. On comprend qu'**Intolérance**, malgré ses boursoufflures et ses naïvetés, soit considérée comme un des plus grands classiques du cinéma.

Jean Tulard
Guide des films

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA
ABC

Intolérance, œuvre baroque, confuse et géniale, en avance de plus de dix ans sur toute la production cinématographique, fut la tentative la plus ambitieuse encore jamais tentée à l'écran.

Griffith avait conçu le plan de raconter quatre histoires développant le thème de l'intolérance à travers les âges et s'imbriquant les unes dans les autres. L'épisode moderne devait être le sujet, déjà tourné, de **La mère et la loi**.

Amplifiant les procédés du montage entrecroisé et des actions parallèles, Griffith, menant de front ces quatre histoires, devait sauter constamment de l'une à l'autre et poursuivre, à travers l'espace et le temps, le cheminement de quatre tragédies qui rejaillissaient les unes sur les autres et se renforçaient symboliquement. Ces histoires retraçaient respectivement : la lutte des prêtres de Baal et d'Ishtar qui eut pour effet (légendaire) de semer la discorde entre les sujets de Balthazar et de livrer Babylone aux armées de Cyrus ; la lutte ouverte contre le Christ, en Judée, et le crucifiement ; la lutte entre catholiques et protestants sous Catherine de Médicis et son aboutissement à la Saint-Barthélémy ; la lutte entre patrons et ouvriers en 1912, la répression des grèves par la troupe et l'accusation de meurtre d'un ouvrier gréviste incapable de prouver son innocence.

Ces quatre histoires étaient conduites de telle sorte que l'on pouvait passer alternativement de l'une à l'autre sans interrompre leur progression. Autrement dit, on n'en reprenait aucune au point où on l'avait abandonnée, mais au point où le fragment de l'histoire suivante l'avait amenée dramatiquement. (...)

La grande faiblesse d'**Intolérance** est... d'avoir été réalisé en 1916, c'est-à-dire à une époque où, malgré le génie de Griffith, le langage filmique n'était pas encore en mesure de dominer un tel sujet - il le serait à peine aujourd'hui - où les motivations devaient être mélodramatiques pour être comprises et avoir quelque chance de toucher le public. Il y a dans ce film un constant décalage entre une conception révolutionnaire, une structure ultra moderne, un rythme étonnant, une ambition souveraine et, à l'intérieur de chaque

séquence, la faiblesse d'une construction dramatique fondée sur des motivations impossibles ou fondamentalement conventionnelles. La thématique générale disparaît donc derrière la naïveté de l'argumentation, s'écroule sur une infrastructure incapable de la soutenir. C'est un monument bâti sur du sable. (...)

L'importance d'**Intolérance** est moins de l'œuvre elle-même que de son influence, qui fut considérable. Et non seulement sur le cinéma, mais sur la littérature elle-même, car c'est à ce film plus qu'à tout autre que le roman anglo-saxon est redevable des constructions achronologiques et des variations dans le temps et dans l'espace où se sont illustrés par la suite Dos Passos, Faulkner, Aldous Huxley, Virginia Woolf et quelques autres, construction littéraire que l'on chercherait vainement avant 1916.

Jean Mitry

Anthologie du Cinéma (Tome 1)

On ne se donnera pas le ridicule de commenter ici par le menu un film qui, indépendamment de son intérêt propre, s'avère (à l'égal de **Birth of a nation** peut-être) avoir été la matrice de beaucoup de procédés stylistiques qui apparaîtront, par strates successives, dans le cinéma américain. Il peut, aussi, nourrir la discussion induite par une enquête de *Télérama* N° 1 687 : « A quoi sert la critique ? » sur les notions de « film raté » et de « chef-d'œuvre classique » : je crois quant à moi que la notion de ratage, impliquant celle d'un prototype ou d'un étalon, ne doit s'appliquer qu'avec parcimonie (tout comme celle de chef-d'œuvre, qui est plus complexe qu'elle n'en a l'air). On sent bien qu'**Intolérance** n'est pas une réussite « complète » (mais c'est l'honnêteté de l'auteur, dévoilant ses intentions, qui le trahit). On sent tout autant qu'il ne s'agit pas d'une entreprise « ratée », même si les vrais chefs-d'œuvre de Griffith sont à chercher dans des mélodrames plus simples.

Mais à revoir enfin **Intolérance** dans une copie superbe, presque damasquinée, où la succession arbitraire des « teintures » ajoute à la gratuité du plaisir

(dans des conditions de vision satisfaisantes) on est surtout frappé par la paresse de la tradition critique à son endroit. L'association « automatique » Griffith-Eisenstein relève de cette paresse. Un théoricien qui fit peu de films et un entrepreneur prolifique se sont trouvés inséparables dans les mémoires parce que le second influença le premier. Seulement, pour apprécier **Intolérance**, il faut oublier la théorie du montage « alternatif » : rien de plus lâche ici que l'alternance des trois histoires (je dis trois, car la biographie « expresse » du Christ n'a de justification que comme référent du reste) et le montage n'est un peu soutenu qu'à l'intérieur de l'histoire moderne (entre la prison et le train du gouverneur, voire entre ce train et l'auto qui le poursuit).

Contrairement à ce qu'ont écrit presque tous les historiens du cinéma, les mouvements des chars de Cyrus et ceux du train ou de l'auto ne se confondent nullement ; des cartons séparent, de façon presque trop insistante, chaque segment des autres ; il n'y a pas de surimpression à cet endroit, pas d'effet « moderniste ». En parlant de « tohu-bohu », Delluc prouve seulement qu'un spectateur cultivé, cinéphile, de 1918 avait l'œil moins exercé que nous. Nous compensons ce léger avantage, assurant de bons esprits, par le blâment.

Mieux encore : visionnant les copies « complètes » de l'épisode babylonien (**The fall of Babylon**, exploité séparément en 1919 avec une ou deux bobines de plus « remontées ») et de l'épisode moderne (**The mother and the law**, terminé apparemment dès le début de 1915 et inséré-découpé dans **Intolérance**) William K. Everson a pu souligner que nombre de plans d'**Intolérance** étaient abrégés ou suspendus, non par une volonté de montage « rapide » s'ajoutant au mythique emploi de caméras innombrables, emploi célébré par Sadoul, notamment, mais par la hâte d'en finir et de s'en tenir à 13 bobines. On sait quelle débauche obligea Griffith à terminer plus vite que prévu **Intolérance**. « L'échec » dont parle Eisenstein n'est ni « technique » ni même « idéologique-intellectuel », il est d'abord financier. C'est avec plus de désinvolu-

re que de mauvaise conscience, croyons-nous, que Griffith largua l'épisode de la Saint-Barthélemy et rattrapa in extremis le Golgotha pour une conclusion «irénique», nullement isolationniste (l'année suivante, il se précipite en Europe, sur le front) dont le grotesque a influencé **J'accuse** de Gance, mais dont la candeur sublime (le mur de prison qui s'évanouit, les deux bambins qui s'embrassent) n'est que de Griffith.

On portera donc surtout à l'actif d'**Intolérance** une sûreté d'aigle dans la multiplicité des actions en un décor unique (les remparts de Babylone) exigeant un point de vue central d'une rare acuité. L'idée du décor frontal, vu «en coupe» pour la pendaison d'un innocent, donne toute sa force à la « répétition » de l'exécution, avec les plans rapprochés sur les bourreaux et sur leurs couteaux. Ailleurs (début de la vie du Christ) Griffith vide son premier plan, préluant ainsi à la nécessité du fameux travelling primordial avançant dans le grand décor : nous voyons naître la profondeur, remémoration ou prétériton de tout ce qui s'ensuivit...?

Soutenu par des trouvailles abondantes de mise en scène (le chariot trainé par les colombes, resté intact près du cadavre de la princesse) l'érotisme bien connu de D.W. n'est pas toujours «kitsch» : il donne volontiers dans le sadisme, ou plutôt, en l'occurrence, la franchise. Enfin, on est stupéfait du «modernisme» de bon aloi qui marque le jeu survolté de Mae Marsh (épisode contemporain) et surtout de Constance Talmadge (la « Fille des Montagnes » de l'épisode babylonien).

Gérard Legrand
Positif n°257/258 - Juillet/Août 1982

(...) Le cinéma muet a d'abord été un spectacle, vécu comme tel par ceux qui le firent comme par ceux qui le virent. Les films de cette époque, privés de parole, ne sont pas infantiles parce qu'imparfaits. Ils constituent au contraire une forme achevée. Encore faudrait-il les voir, pour retrouver cette sensualité cinématographique première, tels qu'ils ont été conçus : à la bonne vitesse, sans

ces accélérations qui provoquent des effets là où il n'y en a pas ; dans des copies non mutilées ; avec leur musique...

A sa sortie, **Intolérance** durait deux cent cinq minutes. N'ayant pas à se soucier du décalage entre l'image et la bande son, on peut couper comme l'on veut dans un film muet. Griffith l'a beaucoup fait en l'occurrence (jusqu'à vers 1940, prétend l'historien américain William Everson). Aussi souvent, en tout cas, que les réactions des spectateurs lui permettaient d'estimer qu'il s'était «trompé». Ainsi **Intolérance** doit à l'embourgeoisement réel du public dès la fin des années dix l'atténuation de l'épisode moderne, la suppression de certains plans nus ou leur tirage plus contrasté, plus «noir», jusqu'à les rendre à peine lisibles.

La version présentée à Cannes diffère par plusieurs aspects de celle habituellement projetée et dont les éléments de tirage sont conservés au musée d'Art moderne de New York (MOMA).

Elle atteint une durée de cent soixante-six minutes contre cent soixante-quinze ultérieurement, non par l'effet d'un nouveau montage, mais par un regroupement différent des séquences sans doute dû à ce principe des tournées où Griffith modifiait son film presque aussi souvent qu'il le présentait.

Les intertitres ont été redessinés selon la typographie, la disposition et les fonds d'époque. Le plus gros travail revient au laboratoire : restauration des éléments de tirage permettant de retrouver la lumière, les contrastes et le teintage des copies originales ; copies pour projections à la vitesse de dix-huit images/seconde.

Cette rénovation nous permet de voir enfin, vraiment, **Intolérance** et d'en parler autrement. Tant il est vrai que la manière de parler de certains films, du côté des historiens ou de la critique, revient à les occulter. Quand on parle des **Rapaces** (Stroheim 1924) on parle d'un film de neuf heures que personne n'a vu. Même chose avec **Intolérance**. On parle d'idée, du monumentalisme, de la conception, mais pas du film. Tout passe à travers des filtres culturels.

Intolérance a toujours été considéré

comme un projet génial, mais impossible à mettre en œuvre et à présenter en public. Griffith : «*Les événements ne sont pas montrés dans leur continuité historique ni dans les formes dramatiques convenues, mais comme ils pourraient traverser un esprit cherchant à mettre en parallèle la vie des différentes époques*».

Quand on voit cette version, on s'aperçoit que ça marche tout seul. **Intolérance** est une œuvre totalement aboutie dans le sens du spectacle. Son échec, et non catastrophe financière, tient moins à ce qu'elle représente spécifiquement qu'aux normes de consommation - fixées à une bien moindre durée - et, selon Kevin Brownlow, à son arrivée inopportune : il combat l'intolérance au moment même où l'Amérique entre en guerre.

Un second postulat s'écroule ici : Griffith cinéaste réactionnaire. Il y a dans le cinéma des années dix, en raison peut-être de la majorité encore prolétaire du public, une image de la violence sociale rarement retrouvée ailleurs depuis. **La Mère et la loi** (l'un des quatre épisodes d'**Intolérance**) rappelle aux gens des choses plus concrètes et plus précises que sans doute même **la Grève** (Eisenstein - 1925) sur le mécanisme oppression - grève - répression. Le personnage du patron était très lisiblement pour les contemporains du film une allusion à Rockefeller.(...)

Bernard Einsenshitz et Gerard Vaugeois
Révolution - 20 Août 1982

Le réalisateur

Certainement la figure la plus importante du cinéma américain et le réalisateur qui a le plus influencé le cinéma mondial.

Il appartenait à un milieu aisé du Sud, et son père s'était illustré pendant la guerre de Sécession mais fut ruiné par «la Reconstitution». A la recherche d'un métier, il se destinait au théâtre mais fut embauché par Porter en 1907 comme acteur de cinéma à la compagnie Edison. Il passa ensuite à la Biograph comme scénariste et réalisa son premier film en 1908. Il y tourna plusieurs cen-

taines de bandes jusqu'en 1913, sans que l'on puisse toutes les lui attribuer. Il était engagé par la Mutual en 1913. C'est pour elle qu'il signa son premier grand chef-d'œuvre, **Naissance d'une nation**, qui racontait la guerre de Sécession dans un sens favorable au Sud. Griffith y exaltait le Ku Klux Klan et condamnait les agissements de certains Noirs alliés à des politiciens blancs. Aussi le film fut-il vivement attaqué. Des émeutes éclatèrent lors de sa projection dans certaines villes. Griffith investit ses bénéfices dans une vaste fresque, **Intolérance**, conçue en quatre épisodes. Époque babylonienne, époque judéenne, époque française, époque moderne. Il avait réuni comme collaborateurs Stroheim, Van Dyke, Browning, etc., et fait construire d'énormes décors. Ce fut un désastre financier dont Griffith mit plusieurs années à se remettre, mais l'influence du film fut considérable en Europe sur des hommes aussi différents que Dreyer et Eisenstein. Il faut attendre **Le lys brisé** pour retrouver une autre œuvre importante de Griffith. **True heart Susie**, de la même époque, est un film intimiste (avec Lillian Gish) qui fut également très admiré. Suivirent quelques mélodrames pour First National. Griffith ne retrouva un succès commercial presque comparable à celui de **Naissance d'une Nation** qu'avec **Way down East**, tourné en extérieurs à Fort Lauderdale. Évocation de la Révolution française dans **Les deux orphelines**, mystère policier avec **One exciting night** et retour à la grande fresque historique grâce à **America**. **Isn't life wonderful** est la dernière production indépendante de Griffith. Il travaillera sans beaucoup de conviction en 1925 et 1926 pour Zuckor. L'échec des **Chagrins de Satan** le conduisit à quitter la Paramount. Les difficultés s'amoncèrent sur lui. Il paraît plus tourné vers le passé et les remakes que vers l'avenir (**The battle of the sexes**, **Lady of the pavements**). Il ne retrouve son souffle épique que pour son **Lincoln** qu'interprète admirablement Walter Huston. Ce retour est compromis par **The struggle**, sombre drame sur l'alcoolisme, qui suscite les sarcasmes de la critique. Griffith survit, sans

influence directe désormais sur l'évolution du cinéma américain. Griffith a presque tout inventé : les grands genres, du film policier (**The musketeers of pig Alley**) au western (**The battle**). Il a montré l'importance du montage parallèle comme celle du gros plan. Il a mis fin à la fixité de la caméra et rappelé la nécessité d'un cadrage rigoureux. Bref, il crée un langage et une grammaire cinématographiques. Il annonce la fin d'un cinéma-théâtre, celui de Méliès, et donne au réalisateur une place qui sera désormais la première.

Jean Tulard

Dictionnaire des réalisateurs

Filmographie

Plus de 300 films de 1908 à 1913 dont, **The adventures of Dollie**, **The flight of freedom** ; **The redman and the child** ; **The bandit's Waterloo** ; **The fatal hour** ; **A smoked husband** ; **The Devil** ; **The christmas Burglar** ; **The Song of the Shirt** ; **The welcome Burglar** ; **The englishman and the girl** ; **A mohawak way** ; **The heart of a savage** ; **Enoch arden** ; **Bobby the coward** ; **The rose of Kentucky** ; **The greaser's gauntlet** ; **The lonedale operator**
The Musketeers of Pig Alley 1912
The New York hat
 Le chapeau de New York
The Burglar's dilemma
Two men of the desert 1913
The massacre 1914
The battle at Elderbush Gulch.
 Puis, longs ou moyens métrages:
Judith of Bethulia
 Judith de Bethulie
The battle of the sexes 1914
La bataille des sexes
The escape
Home, sweet home
The avenging conscience
 La conscience vengeresse
The birth of a nation 1915
 Naissance d'une nation,
Intolerance 1916
Hearts of the world 1918
 Cœurs du monde

The great love
 A côté du bonheur
A romance of happy valley 1919
 Le roman de la vallée heureuse,
The greatest thing in life
 Une fleur dans les ruines
The girl who stayed at home
Broken blossoms
Le lys brisé
True Heart Susie
 Le pauvre amour
Scarlet Days
 Le calvaire d'une mère
The Greatest question
 Le cœur se trompe
The Idol Dancer 1920
 La danseuse idole
The Love Flower
 Fleur d'amour
Way Down East
 A travers l'orage
Dream Street 1921
 La rue des rêves
Orphans of the Storm 1922
 Les deux orphelines
One Exciting Night
 La nuit mystérieuse
The White Rose 1923
 La rose blanche
America 1924
 Pour l'indépendance
Isn't Life Wonderful
Sally of the Sawdust 1925
 Sally fille de cirque
That Royale Girl 1926
 Détresse
The Sorrows of Satan
 Les chagrins de Satan
Drums of Love
 Jeunesse triomphante
The Battle of the Sexes
 L'éternel problème
Lady of the Pavements 1929
 Le Lys du faubourg
Abraham Lincoln 1930)
The Struggle 1931

Documents disponibles au France

Cahiers du Cinéma n° 187, 231, 234/5
 Positif n°98, 161
 L'art d'aimer par Jean Douchet
 Articles de presse