

De l'origine du film et de la résurrection du peuple : *Intolérance* de D. W. Griffiths

EYAL PERETZ

INDIANA UNIVERSITY, BLOOMINGTON

L'historien [...] voit souvent dans ses rêves une foule qui pleure et se lamente, la foule de ceux qui n'ont pas assez, qui voudraient revivre. Cette foule, c'est tout le monde, l'humanité. Demain nous en serons [...].
(Michelet, Journal)



Le Berceau de l'humanité

1. **U**ne femme assise. Devant elle, un berceau ; les ténèbres l'entourent. Petit à petit, une lumière venant du dessus commence à

illuminer la scène. Nous sommes dans une pièce, au fond de laquelle se tiennent trois femmes, toutes habillées de noir, qui semblent tricoter. Les ténèbres reviennent à nouveau, et tout disparaît. La première image, annonçant la naissance de notre film, peut-être du film en général, et notre propre naissance en tant que spectateurs de cinéma. Qui sont ces silhouettes ? Quelle est cette pièce ? Qui est dans le berceau ? Qui sommes-nous ? Le carton qui suit cette première image devrait nous donner une réponse : « Aujourd'hui comme hier, bercé sans fin, apportant avec lui toujours les mêmes passions humaines, les mêmes joies et tristesses. » L'image semble ne pas appartenir à un moment ou un espace en particulier, mais à ce qui est sans fin, toujours le même, toujours récurrent. Nous sommes évidemment dans le royaume de l'allégorie. Ce que nous voyons n'est pas la chose en soi mais apparaît en lieu de quelque chose d'autre. Mais quel est cet autre ? Ce n'est pas caractérisé par un nom, comme dans une allégorie classique, mais désigné seulement par un verbe, comme ce qui « apporte », associé à une indication temporelle, toujours ou perpétuellement. L'Autre qui est donné par l'image allégorique est ce qui apporte toujours le même. Quel est ce toujours le même ? La seule chose que l'on sait à ce moment, est que cela a à voir avec la naissance, avec quelque chose de nouvellement né, et qui occupe le berceau. Pourtant ce nouveau-né demeure invisible et sa place reste donc vide, en attente d'être occupée. Mais par qui, et comment ? Qui est né ?

2. Toutefois, si le berceau est effectivement vide, et entouré de trois femmes en noir, il est possible que l'image n'apporte pas la joie de la naissance mais la tristesse de la mort. L'image, qui réfère au célèbre poème de Whitman « Exhalé du berceau sans fin balancé », pourrait faire référence au vers : « Et encore la Mort — Toujours la mort, la mort, la mort »... La question demeure : qui est pour toujours mourant ?
3. Toutes ces questions sont évoquées par la scène d'ouverture énigmatique d'*Intolérance* de D.W. Griffith. Je propose d'envisager que la tâche d'*Intolérance* sera de développer le film comme médium qui s'attache à répondre à ces mêmes questions.
4. Griffith n'est bien sûr pas un inconnu dans l'histoire du cinéma. Il semble jouir d'un statut quasi-mythique, grâce à son auto-promotion et à l'opinion de certains de ses héritiers les plus influents : il a été consacré inventeur d'un médium artistique, le messie d'une nouvelle forme d'expression. Lillian Gish, par exemple, l'a surnommé le père du cinéma. Il est, selon Chaplin, notre maître à tous ; pour Hitchcock, il est le Christophe Colomb de l'écran. Je ne chercherai pas à discuter le bien-fondé de ces jugements dans cette communication, ni le rôle précis que Griffith a eu dans la naissance de l'art filmique. Je m'intéresse plutôt à la relation entre la question de la naissance et de l'origine, et celle du médium du film comme forme d'art, une obsession qui entoure Griffith et son œuvre plus que tout autre cinéaste. C'est pourquoi je voudrais examiner à travers cette discussion sur *Intolérance* ce que Griffith nous dit sur la question de l'origine telle qu'elle apparaît à travers le médium du film.

5. La structure d'*Intolérance* est très complexe. Le film est composé de quatre récits d'actes de violence et de répression intolérants : le premier est un mélodrame moderne, dans lequel un riche industriel et sa sœur financent une campagne de réforme morale des pauvres. Le deuxième récit consiste en un certain nombre d'épisodes de la vie du Christ. Le troisième se passe à l'époque du massacre de la Saint Barthélémy en France. Le quatrième se passe au temps de Babylone quelques jours avant la chute de la ville aux mains des Perses. À la fin du film, une brève coda semble se dérouler pendant la première guerre mondiale, qui avait lieu au moment où le film est sorti, et qui est interrompue par une vision miraculeuse de la Croix, donnant au film un happy end grâce à des images utopiques et paradisiaques. Enfin, l'image récurrente et énigmatique du berceau est insérée entre les différentes histoires, bien qu'elle n'appartienne à aucune d'entre elles ; elle apparaît exclusivement pour chaque transition. Ces histoires ne sont pas présentées dans l'ordre. A la place, nous avons un *montage parallèle* continu d'une histoire à l'autre, dont le rythme croît de plus en plus de sorte que vers la fin du film les transitions commencent à créer un montage étourdissant dans lequel le spectateur a du mal à se retrouver, et l'histoire dans son ensemble semble se rassembler dans un cri ou un appel universel, un appel qui trouve sa réponse dans les images finales du film, afin que l'histoire trouve sa rédemption de l'intolérance qui l'a dominée.
6. Il me serait impossible aujourd'hui d'analyser dans le détail les quatre intrigues. Je limiterai donc ma discussion aux images d'ouverture de l'histoire moderne et à la première transition historique, celle de l'histoire du Christ. La méthode que j'utiliserai est une lecture rapprochée de ces moments d'ouverture, à travers lesquels j'aimerais analyser certains aspects fondamentaux de la grammaire cinématographique de Griffith. C'est son approche de la grammaire de l'image cinématographique, je pense, qui est la base de la vision qu'a Griffith de la tâche dont ce nouveau médium dont il est à l'origine, est capable. J'analyserai plus particulièrement vers la fin de ce travail la question pour laquelle la grammaire de l'image, telle qu'elle est perçue dans *Intolérance*, prend une importance particulière, la question de l'histoire.
7. Commençons donc. Dans le court prologue, que je n'analyserai pas, on voit un groupe de réformatrices sociales qui décident d'aller voir une riche mondaine et lui demander une aide financière. La scène se passe lors d'une réception donnée par la mondaine, Miss Jenkins, où les réformatrices vont essayer de la persuader de soutenir leur cause. La réception va être le moment où une *décision* doit être prise : soutenir ou ne pas soutenir une campagne sociale de réforme morale. Nous sommes donc à une réception, et une coupe nous donnant une perspective rapprochée nous présente un groupe de quatre personnes ; une d'elles, une femme d'allure distinguée dont nous apprenons qu'elle est Miss Jenkins, salue les autres alors qu'elle sort du cadre. Une autre coupe. On voit son départ à nouveau, cette fois dans le cadre plus large de la réception. Miss Jenkins commence à s'éloigner, sortant à nouveau du cadre. Nouvelle coupe. Miss Jenkins est à pré-

sent dans un espace contigu ; un jeune homme la rejoint et lui serre la main. Avant de commencer l'analyse, réfléchissons un peu à ce que nous venons de voir. Dans le contexte général de la réception, Miss Jenkins est devenue le centre de notre attention grâce à deux procédés : la coupe qui l'isole du reste des personnages, et sa singularisation comme personnage qui sort des cadres et rentre dans de nouveaux cadres. Elle semble donc soumise à un schéma de transitions entre les cadres, entre lesquels se trouvent les coupes. Quel est ce schéma, sinon la façon dont on peut décrire le médium du film lui-même?... C'est ce qui nous donne le premier indice pour la lecture d'un film de Griffith : le contenu du film devra être compris en relation avec le médium lui-même, comme le reflétant ou communiquant avec lui. C'est-à-dire que l'aventure de Miss Jenkins semble être d'emblée impliquée dans la question du film lui-même de sorte que, afin de comprendre qui elle est, nous devons comprendre sa relation au médium dans lequel elle se trouve. Le fait qu'elle se trouve au centre de l'attention nous signale qu'elle est impliquée dans la question du cinéma et que nous devons comprendre son aventure comme une allégorie de la rencontre avec le cinéma. Lorsque je parle d'Allégorie ici, je ne veux pas dire que nous devons chercher un autre sens que le contenu auquel l'image réfère implicitement, mais plutôt que l'on cherche de quelle façon un autre *au* contenu, ou à un sens en particulier, un autre qui n'est rien d'autre que le médium du film lui-même, et qui s'inscrit dans le contenu et communique avec lui. L'aspect le plus important de cette rencontre allégorique avec le médium dans tous les films de Griffith est la façon dont les personnages sont mis en communication avec *ce qui est hors-champ*, en-dehors du cadre qui nous est donné à voir. Quel est donc ce qui est en-dehors du cadre, et pourquoi cela doit-il être, paradoxalement peut-être, l'aspect le plus important du film, et ce qui nous signale l'ouverture de la question même du médium ? D'une part, on pourrait dire que le dehors n'est rien de plus que les espaces contigus entre lesquels se déplace Miss Jenkins, auquel cas la transition entre les cadres articule une *continuité* d'un monde faisant sens. Mais d'autre part, on peut dire que le dehors marque une *différence* fondamentale entre le visible, ou le perceptible, et son autre invisible. L'image cadrée est donc, et a toujours été, l'inscription au cœur d'un contenu signifiant d'une différence entre le visible qui est dedans, et l'invisible en-dehors. Mais quel est cet en-dehors invisible que le film permet d'articuler ? Rien, sinon le fait même que la transition entre les plans, transition possible grâce au montage filmique, n'est pas dictée par un ordre préétabli, et n'est pas soumise à une vision privilégiée et unificatrice à travers laquelle tout ce que l'on voit pourrait être orienté. Dans ce cas, le film semble être le médium qui montre comment un monde continu et signifiant se pose en relation à une possibilité de signifier sans contenu, qui ne dicte pas de sens préétabli, et qui demeure inscrit au cœur de la continuité tel une apparition ou un fantôme. Griffith est célèbre pour avoir libéré la place de la caméra, ne simulant plus la position d'un public comme au théâtre, et par là-même lui a permis de ne plus occuper un centre et une distance vis-à-vis de la scène qui s'ouvre. Cela implique que la perspective et l'ordre des plans n'étaient plus assujet-

tis au principe d'un centre *prédéterminé*. En conséquence, ce qui est en-dehors du cadre devient la marque du fait que l'ordre des plans n'est pas justifié par un sens prédéterminé mais précisément à cause du fait qu'il n'y ait pas de sens assigné. L'image cinématographique, créée par la liaison des cadres et des plans hantés par une absence de fondement qui permet leur transition, inscrit cet abysse au cœur du perceptible ou du monde visible.

8. Pour en revenir à Miss Jenkins, nous avons vu qu'elle est exposée au non-donné du sens, un non-donné que l'image cinématographique produit. Cette exposition que produit cette série de coupes peut être considérée comme *mettant en suspension* la place de Miss Jenkins dans un monde ordonné, significatif, continu, et lui ouvrant par là-même ce qui peut aussi être vu comme un espace de décision, à la fois dans le sens de la décision concernant le sens et l'orientation de ce qui va suivre la coupe, mais aussi la décision concernant la relation de soi à la coupe elle-même, la décision d'accepter ou de rejeter l'absence de fondement dont elle devient un témoin. Au niveau du contenu narratif, nous l'avons vu, cette dernière décision sera de soutenir ou non les réformatrices morales, mais avant tout, la décision de Miss Jenkins est un choix *formel ou allégorique*, une décision qui concerne l'image cinématographique elle-même. Acceptera-t-elle le cinéma, dans le sens d'accepter une nouvelle relation à une absence immanente de fondement, ou le rejettera-t-elle ? Au fond, ceci devient la question à laquelle devra répondre *tout* personnage des films de Griffith qui devient le centre de l'attention : « suis-je pour ou contre le cinéma ? » Une moralité anti-cinématographique, à laquelle Griffith donne le nom d'*Intolérance*, sera opposée à une *éthique de l'image cinématographique*. *Intolérance* est, au niveau formel, l'intolérance envers l'image cinématographique.
9. Suivons Miss Jenkins un peu plus alors qu'elle fait peu à peu face à la décision qui l'occupe. Alors qu'elle rentre dans la pièce après la coupe, elle est rejointe par un jeune homme qui entre dans le cadre depuis l'extérieur, lui aussi. Tout se passe comme si Jenkins et le jeune homme étaient suivis par la déconnection et la désorientation, l'interruption de la continuité et l'exposition à l'absence de fondement, dont ils émergent pour rentrer dans le cadre. Ceux qui viennent du dehors dans un film de Griffith apportent toujours avec eux les capacités de troubles et la puissance du dehors. L'absence de fondement tel qu'il est produit par le montage cinématographique, comme nous l'avons vu, est un principe de liaison et de déliaison de plans et de cadres, sans ordre ou centre préétabli. C'est pourquoi lorsque Miss Jenkins et l'homme joignent leurs mains, cela reflète le médium qui les a amenés dans le même cadre : ils se rejoignent, sans raison préétablie. Mais ce qui rejoint déconnecte aussi, ce qui apporte sans raison, en produisant de nouveaux liens, est aussi ce qui enlève. Le moment précis où leurs mains se rejoignent devient le moment d'une coupe qui va amener leur déconnection.
10. Une autre dimension cruciale de l'image cinématographique comme porteuse de l'absence de fondement se trouve dans la deuxième séparation

dont fait l'objet Miss Jenkins, la séparation d'un autre jeune homme qui l'a rejointe brièvement, venant du hors champ. Alors que leurs mains se joignent il y a une nouvelle coupe, qui nous ramène à la femme assise, seule dans le cadre. Elle se lève et on la voit sourire. Une coupe revient au jeune homme, qui semble soudainement avoir été *appelé* de nulle part, l'appel du dehors, et il sort. Que s'est-il passé ici ? La femme seule dans le cadre devient celle qui incarne le pouvoir de communication de l'image cinématographique. Quel est ce pouvoir de communication ? Le pouvoir d'un appel, ou, en d'autres termes, le pouvoir d'une communication provenant de nulle part, ne portant aucun message en particulier, et qui n'apporte aucune explication. *L'appel communicatif est la transmission du pouvoir de l'absence de fondement d'interrompre quelque sens ou ordre de raison que ce soit.* C'est parce que l'image cinématographique est devenue un appel que l'on peut dire qu'elle fonctionne de façon *télépathique*, depuis un endroit distant ou un intervalle qui ne peut pas être localisé de façon spatiale ou temporelle, et est hors du temps et de l'espace.

11. Retournons à nouveau vers Miss Jenkins qui a été abandonnée ; il semble qu'elle doive enfin se décider. Dans un plan de génie, Griffith la montre regardant un miroir, mais le miroir lui-même, étant isolé dans le cadre, semble incarner le principe même de l'image cinématographique comme exposition, de sorte que ce qui est reflété à Miss Jenkins n'est pas un visage, dans le sens où il incarne une identité qu'elle peut reconnaître, mais seulement son exposition par et à l'image, l'abysse que l'image comme inscription de l'absence de fondement amène et qui la confronte avec sa propre énigme qu'elle ne peut pas reconnaître. C'est le moment de prendre une décision : acceptera-t-elle son reflet dans l'image, c'est-à-dire, acceptera-t-elle son exposition au film, ou bien va-t-elle le rejeter, et devenir ce que Griffith voit comme un principe d'intolérance ? C'est à ce moment, en nous laissant dans le suspense, que Griffith opère une coupe vers la seconde partie de l'histoire moderne d'*Intolérance*, en introduisant un autre personnage qui sera sur le devant de la scène à travers sa relation avec l'extérieur. (ATTENTION SPOILER, PUISQUE NOUS N'AURONS PAS LE TEMPS DE SUIVRE CETTE HISTOIRE. MISS JENKINS DÉCIDE DE S'INSCRIRE CONTRE LE CINÉMA, CAR ELLE REJOINT LES RÉFORMATEURS INTOLÉRANTS, ET NE SORT PLUS JAMAIS DU CADRE.)
12. Cette séquence remarquable, de par sa division tripartite d'une jeune fille et son père, un garçon et son père, et les ouvriers qui vont à l'usine, résume bien ce qui est à l'œuvre dans *Intolérance*. Analysons rapidement ses éléments principaux. Venant exactement du centre du cadre, et l'occupant avant que l'on n'aperçoive la jeune fille venant de l'extérieur, le père, si on l'analyse en termes formels, peut être vu comme celui qui peut protéger contre le dehors, étant celui qui détient le pouvoir du cadre qui sert d'enceinte. Le père est tout de suite rejoint par la jeune fille, comme si elle cherchait une protection, mais il part presque aussitôt. Son départ signale l'exposition et l'abandon de la fille à l'extérieur, ce qui fait d'elle, si l'on suit la règle élaborée précédemment, un centre d'attention dans l'histoire, un

autre personnage dont l'aventure devient une allégorie de l'implication du cinéma. Une coupe rapide, suivie par un plan plus rapproché de la fille qui appelle son père, un appel qui signale son abandon par le cadre protecteur, et qui la met en communication rapprochée avec le dehors. Ici, on est moins proche de ce qui se passe avec Miss Jenkins et plus proche de ce qui est évoqué avec la jeune femme télépathique de la réception ; l'abandon de la jeune fille à l'absence de fondement lui permet de s'impliquer dans le pouvoir *communicatif* de l'image. Cette communication, que Griffith approfondit ici, va au-delà de la simple attirance télépathique que possède la jeune femme pendant la réception, et est développée selon trois aspects supplémentaires : l'annonce du décès des pères, un message d'amour, et la naissance d'une multitude sans hiérarchie que Griffith comprend comme « le peuple ». Le plan de la jeune fille abandonnée annonce la mort du père à venir, ainsi que la mort du père du jeune homme. Il annonce d'autre part son histoire d'amour avec le jeune homme qui suit, ainsi que l'apparition des ouvriers dans la troisième partie de la séquence que nous regardons. Qu'est-ce que cela signifie ? Si nous analysons le père de façon formelle, il est celui qui détient le pouvoir du cadre pour protéger contre l'absence de fondement, ce qui implique que l'existence du film comme médium, l'existence d'une série d'images qui s'enchaînent à travers une nouvelle activation d'un hors-champ sans fondement, signifie la mort du père comme principe organisateur. Sa mort ouvre le champ à la communication entre ceux qui sont exposés au dehors, une communication des abandonnées (c'est-à-dire, abandonnée par le père, et à l'absence de fondement). Le partage de ce nouveau type de communication entre les délaissés est au cœur de ce que Griffith considère comme l'amour, et marque d'autre part le devenir d'une multitude, ceux qui occupent les cadres exposés qui s'enchaînent selon un principe autre que celui de l'enceinte centralisatrice du principe paternel, une multitude que Griffith présente comme le peuple. C'est la jeune fille abandonnée dans la première partie de notre séquence qui semble être l'agent mystérieux, ou le médium, qui annonce à travers ses pouvoirs télépathiques ce devenir d'une nouvelle relation de par l'abandon du principe paternel, de l'amour, et du peuple.

13. Qui est le peuple ? Ce sont tous ceux qui sont abandonnés par le cadre paternel et qui sont appelés à s'assembler.



Entrée des travailleurs à l'usine

14. On les voit apparaître depuis le hors-champ, sortant de nulle part, chaque individu sortant de sa propre absence de fondement et de son exposition, comme s'ils avaient été appelés par le film, et que nous sommes conviés avec eux, puisqu'ils sont l'image des spectateurs du film en tant que multitude appelée par l'absence de fondement exposée par les coupes entre les plans.
15. Un message lyrique d'amour et un appel au rassemblement de la foule, deux événements qui ont lieu à travers l'expérience de la mort du père, sont donc les deux dimensions principales autour desquelles le cinéma de Griffith gravite. Ce sont aussi les deux dimensions autour desquelles gravite la dernière question dont je voudrais parler, celle des relations entre cinéma et histoire.
16. L'histoire qui intéresse le cinéma, selon Griffith, est une histoire de l'intolérance au travers de laquelle la relation entre le message de l'amour et le rassemblement des gens abandonnés en tant que peuple demeure inscrite telle un excès invisible qui hante l'humanité comme un souvenir inconscient, refoulé de manière constante et intolérante, et qui peut à présent crier, ou peut-être saigner, à travers les plaies ouvertes des coupes cinématographiques, et être enfin entendu et exister. Comme nous l'avons vu, l'intolérance pour Griffith est toujours aussi l'intolérance contre l'image cinématographique, une intolérance iconoclaste. En ce sens l'histoire inconsciente des gens abandonnés en tant que peuple peut aussi être pensée comme une image proto-cinématographique latente, et c'est comme si cette image avait hanté l'humanité jusqu'à la naissance du cinéma. Le

film est le médium qui donne vie et est l'expression de cette image inconsciente du peuple, refoulée par l'histoire iconoclaste de l'intolérance.

17. La première transition d'*Intolérance* vers l'histoire est celle de l'histoire du Christ. Regardons le un peu :
18. Un plan d'ensemble du peuple à la porte de Jaffa, suivi par trois plans courts, le premier dans lequel la caméra se déplace pour suivre le chameau ; le suivant montre un vendeur de colombes, toujours une référence à l'amour chez Griffith ; puis une image d'une femme et un enfant seuls dans le cadre, comme s'ils étaient exposés à la merci du dehors, et fonctionnant comme un appel. Enfin, la maison à Cana, le site du premier miracle. C'est ainsi que l'histoire du Christ nous est présentée. Où est le Christ ? On ne le voit nulle part, mais il est annoncé. Qu'est-ce qui l'annonce ? Le médium du film lui-même, avec lequel les pouvoirs du dehors activés par les transitions entre les plans devient un appel. Le Christ n'est pas visible dans le premier segment de l'histoire christique d'*Intolérance*, puisqu'il n'est rien d'autre que l'évènement même du film en tant qu'appel. Si le Christ apparaît, c'est dans les coupes, et en tant que coupes. Qu'est-ce qu'est le Christ dans *Intolérance* ? *Il n'est rien d'autre que le médium qui permet au peuple qui ouvre la scène d'être exprimé à travers un nouveau moyen de communication.* Le Christ vient peut-être de l'extérieur, de ce qui n'est pas terrestre et invisible, mais cet extérieur n'est plus un domaine transcendant ; plutôt il n'est rien d'autre que l'absence de fondement de ce monde, inscrit entre les cadres comme un fantôme. C'est le cinéma en tant qu'art d'un en-dehors immanent qui appelle le Christ ; et le Christ, celui qui est appelé par le peuple, ceux qui sont abandonnés à l'extérieur du cadre, appelle le cinéma. L'histoire entre donc dans notre film avec l'histoire du Christ, tel l'appel d'un peuple ancien attendant le nouveau médium. Regardons rapidement le moment où le Christ apparaît dans *Intolérance*, le moment du premier miracle, un miracle qui n'est rien d'autre, selon moi, que l'apparence du médium du film en tant que tel.



Les noces de Cana

19. Quel est ce moment où le pouvoir miraculeux du Christ est activé ? Rien, sinon l'inscription de ce qui est hors-champ dans le cadre, telle une ombre spectrale de la forme d'une croix qui divise l'écran en quatre images, comme les quatre histoires qui composent *Intolérance* et entre lesquelles Griffith opère un montage alterné, adoptant le message même du Christ comme sa signature cinématographique. Se tenant au milieu du peuple, le Christ apporte l'en-dehors en tant que coupe immanente dans une série de cadres exposés qui permettent le miracle de la transmission de leur message d'amour. Qui sont ceux qui composent le peuple ? Tous ceux qui n'ont pas d'espace ou de moment dans un ordre pré-décidé de connexions, et dont le messie est le Christ dans le sens d'un principe de communication des cadres exposés qui n'ont pas de rapport entre eux selon un ordre ou une place spécifique. Le cinéma, qui est l'art de l'exposition à l'absence de fondement, devient ainsi ce non-espace anachronique où se rassemblent tous ceux qui ont été déplacés, qui n'ont jamais un temps pour eux et qui donc n'ont jamais été inclus dans une histoire linéaire. Pour Griffith, c'est comme si ce peuple avait toujours appartenu au cinéma, l'avait pressenti, désiré et rêvé, mais ne l'avait jamais possédé. Leurs rêves anachroniques et anonymes, qui persistaient telle une sorte de cicatrice inconsciente et excessive sur le corps linéaire de l'histoire consciente, peuvent ainsi être réalisés, dans le sens où ils sont finalement exprimés, mais grâce à l'arrivée de ce nouveau médium messianique, le film comme médium de l'anachronie elle-même.
20. C'est donc l'accomplissement du désir cinématographique du peuple, préfigurant le cinéma pas encore accompli en son temps, qui rend l'appari-

tion du médium du film le miracle de la résurrection et de la deuxième venue du Christ, tel qu'il est le principe de communication des cadres exposés. Le Christ n'est donc autre pour Griffith que le principe de résurrection du peuple réalisée grâce au médium du film.

21. Cette résurrection, qui a lieu à la fois dans et comme image cinématographique, est à l'origine même du film ; c'est-à-dire, d'une part, que c'est comme si le peuple lui donnait naissance, lui qui avait toujours appelé le film, attendant son arrivée, et que d'autre part le film parvient à générer des spectateurs en tant que peuple. Qu'est-ce que le film génère ? Nous tous, en tant que public du cinéma, la multitude sans origine, dans le sens d'un point d'origine donné dans un ordre téléologique des choses, nous tous en tant que public qui appartenons au principe de l'absence de fondement plutôt qu'à une série ordonnée de cadres assujettis à un centre. L'origine est donc tout simplement la coupe, et ce qui se passe dans l'absence de fondement à laquelle la coupe nous expose, une coupe que nous découvrons — comme l'*image* récurrente du berceau avec laquelle nous avons commencé, et qui refait surface dans les coupes de transition entre les histoires — comme étant le berceau de l'humanité, dans le sens où il est cette absence de fondement dont la rencontre devient l'évènement de notre mort et notre vie dans l'image cinématographique en tant que *peuple*, une coupe/image qui se répète sans fin, qui est toujours la même, puisqu'elle n'est rien d'autre que le principe toujours récurrent et toujours nouveau du monde sans origine, et sans fin.



Le berceau de l'humanité

FILMOGRAPHIE

- GRIFFITH, D. W. *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*. Triangle Film Corporation, 1916.