

## NIAGARA

*Niagara*, 1953, un film noir en couleur de Hathaway.

Au regard de ce que nous voulons étudier il est **emblématique** car il condense de nombreuses caractéristiques du film hollywoodien classique.

Nous allons nous pencher sur 5 points :

- la musique
- l'usage de la voix off
- l'art de l'ellipse
- l'apparition de la star (Marilyn Monroe)
- la comédie musicale

### **1. la musique:**

Ça vaut pour ce film là et pour le film hollywoodien à grande échelle.

Ce film est un film emblématique de l'âge d'or hollywoodien, un film **symptôme** de ce que peut être le film hollywoodien.

Dans les années 30, quand le parlant s'impose les studios se dotent de départements musicaux qui vont accueillir des compositeurs, des arrangeurs, des musiciens. Une studio se structure par départements (*départ. Scénario, décor,...*). Le travail de ces techniciens-artistes consiste à **répondre à une commande** qui émane du producteur du film dans un délai très court. On reconnaît un film hollywoodien à **l'image** (identifiable en tant que appartenance à cette période de l'âge classique américain) et à la **musique**, il est identifiable par le son, sa musique qui s'inspire dans un premier temps de la musique **lyrique et symphonique** du XIXème siècle et en particulier de **Wagner**.

Beaucoup de compositeurs et d'artistes viennent d'Europe, comme souvent à cette époque dans le cinéma hollywoodien qui accueille des artistes venant du monde entier. Des grands noms de compositeurs venant d'Europe: Max STEINER : *The Big Sleep* , Franz WAXMAN : *Rebecca* (premier film de Hitchcock sur le territoire américain), Dimitri TIOMKIN: *La chose d'un autre monde*, Hawks (ou Christian Niby), 1951. (remake dans les années 80 de John Carpenter).

Tous ces compositeurs pratiquent l'art de la musique **figurative** car modélée sur le récit. C'est ce que nous disent Lacombe et Rocle (*De Broadway à Hollywood*) :

« *entre les années 30 et les années 40 les partitions suivaient quasiment tous les sobres-sauts d'intrigues. De la première à la dernière image, la musique imposait un discours **parallèle** et éminemment **figuratif**. L'essentiel des préoccupations des services musicaux des grands studios consistaient en **une surcharge thématique** ».*

Une musique figurative est donc selon eux : une musique qui s'adapte à la scène. Si on ferme les yeux et qu'on se concentre sur la musique on est capable d'imaginer ce qu'on ne voit pas grâce à cette musique : **redondance quasi permanente**.

→ **KAPLAN** a composé la musique de *Niagara* qui ne fait pas exception à la règle

puisqu'elle est redondante jusqu'au **pléonasm** : elle répète véritablement le contenu de l'image, le surligne. Ça vaut d'une manière générale pour le film hollywoodien : la musique alterne de longues lignes mélodiques, des masses orchestrales puissantes (lorsque le titre apparaît il est ponctué d'un coup de cymbales → **leitmotiv sonores** récurrents sinon permanents du film hollywoodien), **continuum musical** (= l'action est anodine mais la musique est là). Ce type de musique est particulièrement fertile en **thème** et en **motifs** et il arrive souvent qu'un **personnage soit associé à un thème**. Dans *Cat People*, le personnage d'Irena est associé à un thème, décliné en une série de variations tout au long du film, qui accompagnent le personnage à chacune de ses apparitions. Le thème peut se permettre de devancer l'apparition du personnage et nous savons alors que le personnage va à nouveau apparaître grâce à cette association qui a été faite depuis le début du film. Jacqueline Nacache dit: « *le thème est la figuration sonore du personnage* ». mais cette musique cultive un **paradoxe** qui n'est pas des moindres: omniprésente, certains films sont 100% musicaux (musique du début à la fin : *Le Poison*, Billy Wilder, 1945) et en même temps elle obéit aux mêmes **règles d'invisibilité** que la narration. Ça signifie que même si elle paraît envahissante, elle ne surprend jamais : **elle a une tendance à se faire oublier**.

À partir des années 50 cette composition du film hollywoodien va changer puisque vont apparaître les compositeurs modernes parmi lesquels **Bernard Hermann**, ce qui vont introduire les modernes (= compositeurs de musique de film moderne) c'est **l'éclipse de la musique**. **Exemple**: si on prend *La mort aux trousses*, Hitchcock, 1959 → la séquence de la poursuite de l'avion : pendant 9 minutes de macro séquence il n'y a pas de musique, la musique n'intervient que quand l'avion se crache sur la citerne, **soit quand l'action est terminée**. C'est un emploi moderne de la musique, une composition moderne de la musique. Si ce film avait été réalisé 20 ans plus tôt il y aurait eu de la musique du début à la fin de la scène. La musique que nous entendons à partir du krach est celle qu'on aurait pu entendre pendant toute l'attaque de l'avion. (*Psycho*, *Vertigo*,... films dont Hermann a composé la musique).

## 2. **L'usage de la voix off:**

C'est la voix off qui introduit l'histoire en l'encrant dans son unique décor : **les chutes du Niagara**. C'est un procédé extrêmement courant dans les films hollywoodiens classiques et particulièrement dans le film noir (puisque *Niagara* est un film noir) parce que le film noir est un **héritage du roman noir** et que dans le roman noir, dont l'inventeur est Dashiell Hammett, l'auteur passe souvent par un personnage, généralement **le détective privé**, pour raconter l'histoire. Dans le roman noir le narrateur est un personnage qui a déjà vécu cette histoire et qui une fois qu'elle est achevée nous la raconte. C'est **la focalisation interne** : nous saurons à travers la lecture de cette histoire ce que le personnage sait mais pas plus. C'est une question de foyer de perception. C'est souvent le cas dans le film noir, ici, avec le film *Niagara*, nous avons un autre exemple mais un peu différent : le principe du personnage-narrateur est repris puisque Joseph Cotten interprète George que nous entendons au début du film. Quand le narrateur est un personnage du film on dit qu'il est **homodiégétique**. La particularité de cette voix off c'est que le personnage n'a pas vécu l'histoire et, en outre, nous avons l'impression que cette voix est **une voix intérieure**. Elle revêt une certaine ambiguïté mais c'est l'impression qu'on en a, qui se dégage de son écoute. C'est une **voix -je** (typologie de Michel Chion). Michel Chion distingue la **voix out** diégétique (quelqu'un parler hors champ), la **voix off** extradiégétique (appartient à un narrateur omniscient) et la **voix je** (celle d'un personnage).

Ce qui indique qu'il s'agirait d'une voix intérieure c'est que cette voix parle au **présent** : nous évoluons dans un présent de la narration, c'est comme si nous avions accès aux pensées du personnage.

C'est un personnage qui ne sait pas encore ce qui va arriver, il ne sait rien des événements le spectateur va découvrir tout ça en même temps que lui. Cette voix je là, c'est celle d'un narrateur homodiégétique mais elle est en même temps intérieure, elle crée une **attente** et elle a tendance à accentuer **l'effet de direct**, de part le temps verbal employé, ce qui est propre à toute fiction.

L'action se déroule sous ses yeux au moment de la projection. Un effet de direct est mis en place, qui fait parti du dispositif narratif et qui est accentué par ce présent employé par le personnage et va dans le sens de ce que dit **Vanoye** : « *tout film produit un effet de contemporanéité* ». Le principe de la voix off quel quelle soit est clairement **la marque d'un cinéma qui inscrit le verbe dans le prolongement d'une forme littéraire**. Les directeurs de studios étaient d'une manière générale des personnes peu instruites et elles n'ont eu de cesse de montrer au public américain que le cinéma qu'ils fabriquaient était aussi noble que pouvait l'être la littérature, le théâtre, etc et ça leur permettait de faire la démonstration que le studios produisaient des films intelligents, cultivés, ... Et passer par des procédés qui sont des transpositions des procédés de littérature entre de plein pied dans cette démarche. La littérature n'a pas à faire ses preuves en tant qu'art et le cinéma en s'inspirant de la littérature tente de se hisser au niveau de cet art. La photographie est un art de la représentation (et le cadre en lien également avec le cinéma), le théâtre pour la mise en scène, les arts décoratifs, la musique : **le cinéma est à la croisée des chemins**. Les directeurs de studio de cet âge d'or se sont efforcés de l'élever au rang d'art en puisant à chaque fois dans chacun des arts qui le constituent. *Heureusement que le cinéma s'est en partie émancipé de ces influences pour être perçu en tant que tel et pas à travers les autres arts.*

### 3. **L'art de l'ellipse:**

C'est l'**omission intentionnelle** d'un fragment d'histoire, de temps ou d'espace. Tout film est elliptique sinon ça voudrait dire que tout nous est montré à chaque fois, ce qui n'est pas possible. Un des rares films non elliptique : *La Corde*, Hitchcock, 1948 **99% des films de cette période sont des films elliptiques.**

#### → **Comment manier l'ellipse?**

Retirer certaines actions et en conserver d'autres. L'usage qui est fait au début de *Niagara* est assez intéressant et symptomatique de ce qu'on appelle **le montage rapide** : montage qui est l'expression de l'efficacité du film hollywoodien. Efficacité qu'on retrouve encore aujourd'hui. Aujourd'hui il est très rapide, voire ultra rapide selon les films.

Le montage rapide implique de se débarrasser du superflu. Bordwell raconte que dans les années 20 on demande déjà aux scénaristes de penser le film en plans courts pour augmenter l'excitation du spectateur. Après le principe se généralise. **Ça veut dire que le montage se pense dès l'écriture du scénario**. Il n'y a pas une écriture pour un film donné mais des écritures : l'écriture du scénario, l'écriture de la mise en scène et l'écriture du montage. Trois écritures qui permettent au réalisateur de ré-écrire son film.

Le montage rapide est introduit dès l'écriture du scénario à travers des didascalies comme au théâtre (indications techniques), le film est pré-découpé. *Si on pense visage, on va écrire visage et qui dit visage, dit gros plan plutôt que plan d'ensemble*. Le scénario est déjà un temps de fragmentation de l'espace.

Dans la séquence d'ouverture du film il ne se passe rien et c'est justement pour ça que c'est intéressant : George retourne simplement au bungalow.

Les plans sont réunis par des **transitions visuelles** en l'occurrence des fondus enchaînés : **chaque plan fusionne avec le suivant**. Une série de 3/4 plans représente le retour du personnage des chutes au bungalow. À chaque fois, à chaque recoupe, on se retrouve dans un autre décor. On assiste à la disparition progressive de l'eau, des chutes jusqu'au bungalow mais en même temps à la permanence de l'eau, ce qui est **paradoxal**.

→ On commence par un plan des chutes du Niagara et on voit un arc-en-ciel et puis on passe à un plan où on voit le personnage marcher en direction du bungalow le long d'un par terre de fleurs et à ce moment là nous avons des petites jets d'eau qui arrosent les fleurs. On voit qu'il y a là aussi un petit arc-en-ciel. Puis il arrive sur une place où nous voyons des flaques d'eau, plus ça va, moins il y a d'eau mais il y en a encore et là aussi on peut voir dans les reflets du sol la gamme des couleurs de l'arc-en-ciel. Puis, nous arrivons devant une enseigne sur laquelle nous voyons le nom de l'endroit des bungalow et, sur cette enseigne, il y a un arc-en-ciel. Nous avons donc des signes qui participent à **la continuité fluide** qui accompagne le retour du personnage vers son bungalow. Quelques plans apparemment insignifiants mais extrêmement travaillés **pour éviter la rupture**. On a aussi des raccords extrêmement travaillés au niveau de la composition de l'image et des déplacements du personnage : on assure une continuité, tout **en gagnant du temps** sur son trajet car le bungalow n'est pas à 30 mètres des chutes.

**C'est un montage rapide qui nous fait gagner du temps et en même assure cette continuité qui empêche le spectateur de décrocher.** Si une seule faute de raccord est produite à ce moment là, ça remet la relation spectateur-écran en question, il ne faut pas de court-circuit. On est dans une réelle fragmentation finalement. C'est important à l'époque pour créer les conditions favorables à l'identification du personnage.

#### 4. **L'adaptation:**

*Les raisins de la colère* de John Ford, 1940.

Le roman de **John Steinbeck**, publié en 1939, est un grand roman, c'est celui par excellence de la Grande Dépression qui fait suite au crack de 29 et durera jusqu'à la seconde guerre mondiale. Il n'a pas écrit cette histoire sans se documenter, il a fait une série de reportages sur les saisonniers californiens.

L'histoire est emblématique de la situation des fermiers à cette époque, au moment de la dépression, des effets de la crise, de la mécanisation. Il y aura un exode vers la Californie. John Ford doit adapter un roman qui est sujet à polémique dans un système qui ne lui donne pas la liberté de l'auteur comme l'a le romancier et donc il va s'efforcer d'**adapter intelligemment** ce moment en misant véritablement davantage sur l'exode: c'est la métaphore d'une épopée biblique et il raconte l'histoire des familles. C'est ce qui va partiellement lui permettre de se dégager de la dimension politique du roman.

Ford étant lui même fils de fermier, il connaît très bien le destin de ces familles et est catégorique: « *ce n'est pas un film social, c'est l'histoire d'une famille. J'é mets l'idée de cette famille qui s'en est allée pour essayer de trouver sa place dans le monde* ». on retrouve ici l'idée de chercher une terre promise pour s'y installer, qui n'est pas anodine dans l'histoire des États-Unis.

