

Sur la corde raide des sentiments *The Piano* de Jane Campion

Philippe Elhem, Gilles Marsolais, André Joassin et Thierry Horguelin

Numéro 68-69, septembre–octobre 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22713ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Elhem, P., Marsolais, G., Joassin, A. & Horguelin, T. (1993). Compte rendu de [Sur la corde raide des sentiments / *The Piano* de Jane Campion]. *24 images*, (68-69), 58–61.

THE PIANO DE JANE CAMPION

Sur la corde raide des sentiments

PAR PHILIPPE ELHEM

Disons d'emblée que ce qui convainc le moins dans *The Piano* est sans doute ce pourquoi le film a été le plus célébré par les médias: ce prétendu retour au romanesque dont Jane Campion aurait retrouvé, comme par enchantement, le secret perdu (et, par là, le chemin et les faveurs du grand public dont se soucient tant les précités).

S'il ne fait aucun doute que l'invention formelle, plastique et narrative, qui est la marque souvent radicale du cinéma de Campion depuis son premier court métrage (et dont *Sweetie* et le téléfilm *Two Friends* restent les plus beaux exemples) a toujours eu beaucoup de mal à dissimuler le romantisme frémissant de la cinéaste, *The Piano*, film en costumes situé au 19^e siècle, n'entretient qu'un lien

de parenté très superficiel avec *Les hauts de Hurlevent* et le romantisme «noir» de la littérature féminine anglo-saxonne de la moitié du siècle dernier et cela malgré les déclarations de Jane Campion faisant référence à Emily Brontë et ses contemporaines.

Vu sous cet angle, *The Piano* ne peut, me semble-t-il, que décevoir car, outre que les personnages ne sont que des archétypes, le triangle amoureux rebattu et l'histoire, dans la linéarité à peu près totalement prévisible, le film n'essaie jamais vraiment de nous faire croire à la réalité du milieu humain (et colonial) dans lequel s'inscrivent ses personnages, au contraire, pour prendre un exemple parlant, d'un James Ivory lorsqu'il adapte les romans de E.M. Forster.

Certes, Jane Campion fait un usage magnifiquement expressif de la nature et du climat dans lequel sont plongés les personnages en un parallèle classiquement romantique. Cette mise en rapport de la nature et des personnages offre d'ailleurs au film ses plus grandes beautés: ainsi le plan d'ouverture où l'héroïne, saisie en plongée assise au pied d'un arbre, se lève et, après en avoir fait le tour, vient s'inscrire très exactement dans l'arrondi du tronc et de la branche, un peu comme si, amicalement, l'arbre la prenait, pour la protéger, par les épaules; ou bien encore la grande scène du débarquement sur la plage, chef-d'œuvre de découpage, la mise en scène ne retrouvant plus, par la suite, une telle qualité d'inspiration, une telle respiration souveraine.

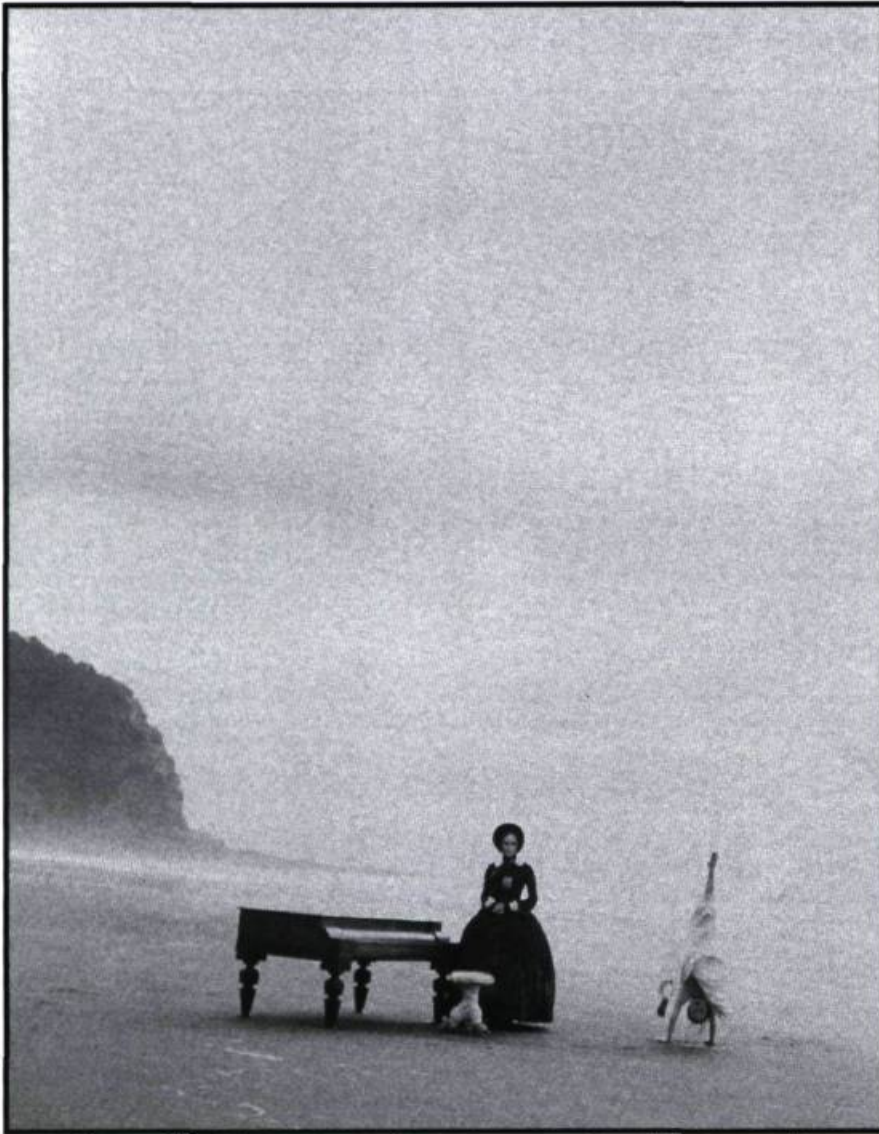
Pourtant, la grâce bien réelle de *The Piano* est, je crois, à chercher radicalement ailleurs et, pour tout dire, exclusivement dans les huis clos amoureux qu'Ada entretient avec Baines, l'amant, mais aussi, par la suite et de façon surprenante, avec Stewart, son époux en titre, alors même que, paradoxalement, le film ne développe plus, dans ces moments, qu'un langage extrêmement sommaire (champ/contre-champ, gros plans, plans de coupe).

Le piano, objet du troc amoureux, s'impose alors pour de bon comme le symbole sensuel de l'œuvre. Non pas tant parce qu'il est le truchement par lequel Ada, la muette, nous parlerait du plus profond, du plus intime d'elle-même, mais bien plutôt parce qu'il matérialise magnifiquement la radicalité amoureuse de la jeune femme. Du vaste corps du piano aux corps des personnages, il n'y a qu'un pas que la cinéaste franchit d'autant plus aisément que *The Piano* c'est essentiellement cela: un grand film sur le corps saisi dans sa matérialité même.

Un corps: celui d'Ada, exploré systématiquement par Baines (d'abord sous la forme d'un troc organisé autour du piano, avant que la passion ne sature tout l'es-

Ada (Holly Hunter) et sa fille (Anna Paquin).





Ada et sa fille. Mise en rapport classiquement romantique de la nature et des personnages.

pace de la relation), qui du cou, des épaules, des bras, descend jusqu'aux jambes avant d'en exiger radicalement la mise à nu; celui de Baines ensuite, offrant d'abord, comme un préalable, sa nudité au piano; celui, enfin de Stewart, corps vraisemblablement vierge, caressé comme une femme par une femme qui ne lui appartiendra pourtant jamais.

Ce qui rend à ce moment si passionnant le film, c'est que le regard porté sur ces corps est un regard féminin; et que de cela nous n'avons toujours pas l'habitude. Extraordinaire misogynie du cinéma qui, aujourd'hui encore, fait d'une telle approche un moment littéralement sidérant.

Tout, dès lors, dans ce triangle amou-

reux nous apparaît radicalement autre: d'objet sexuel offert à l'érotisme masculin, Ada devient le principe actif de cet érotisme. C'est elle qui va relancer Baines lorsque celui-ci, dans un revirement inattendu, préfère renoncer à la jeune femme plutôt que de l'obliger à se prostituer, ainsi qu'il analyse, assez lucidement, la nature première de leur relation. C'est elle encore qui, dans quelques scènes totalement énigmatiques dans leur surgissement même, inversant radicalement les rôles, instaure, dans le couple improbable qu'elle forme avec Stewart, un jeu sensuel et tactile que le mari ne pourra supporter.

Le rapport des deux hommes est lui-même totalement bouleversé par cette

approche. Loin d'être travaillé par la jalousie lorsqu'il surprend les amants, Stewart est d'abord dévoré par une curiosité qui l'amènera à se coucher sous le plancher de la cabane, à l'endroit exact où le couple se livre à ses ébats. La violence de Stewart à l'égard d'Ada ne surviendra que lorsque celle-ci finira par déclarer ouvertement, en l'inscrivant, son amour pour Baines. En lui tranchant une phalange de l'index et en l'envoyant à ce dernier, Stewart reproduit mimétiquement le geste d'Ada enlevant une touche de son piano afin d'y graver son message amoureux. Et lorsque Stewart parti pour, en apparence, tuer Baines, lui permettra de s'en aller avec Ada, échangeant symboliquement cette femme contre un peu de terre en plus, c'est encore un cliché masculin de plus que Jane Campion, avec l'air de ne pas y toucher, fait voler en éclats. Il n'y a pas jusqu'au personnage de la petite fille d'Ada, confidente et porte-parole de la jeune femme avant d'être réduite ensuite au rôle déboussolant de «messagère» qui ne soit fondamentalement autre.

Nous sommes donc, avec *The Piano*, bien loin de l'œuvre réconciliée annoncée. Bien au contraire, jamais peut-être une femme n'a su inscrire (et traduire) aussi radicalement sa différence au sein d'un film qui, par moment, donne l'impression de ne pas pouvoir échapper aux codifications du genre (cf. le monde des Maoris réduit aux quelques clichés inopérants et attendus des bons sauvages, sages et ironiques, vivant en harmonie avec la nature), et réussit pourtant à passionner et parfois, même à bouleverser quand il se met à faire de la corde raide sur l'imprévisibilité des sentiments saisis dans leur pure expression charnelle. ■

THE PIANO

Nouvelle-Zélande-France 1993. Ré. et scé.: Jane Campion. Ph.: Stuart Dryburgh. Mont.: Veronika Jenet. Mus.: Michael Nyman. Int.: Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill. 121 minutes. Couleur. Dist.: C/FP.