Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

21 | 2019

(Re)constructions

Jane Campion : partition pour piano à quatre mains

Brigitte Barry

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/5099>

DOI : 10.4000/polysemes.5099

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Brigitte Barry, « Jane Campion : partition pour piano à quatre mains », *Polysèmes* [En ligne], 21 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 11 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/5099> ; DOI : 10.4000/polysemes.5099

Ce document a été généré automatiquement le 11 juin 2019.

Polysèmes

Jane Campion : partition pour piano à quatre mains

Brigitte Barry

- ¹ *The Piano*, troisième long métrage de la réalisatrice néo-zélandaise Jane Campion, largement plébiscité par le public et la critique, fut couronné par de nombreuses récompenses dont la Palme d'Or au festival de Cannes en 1993. Pour son scénario, écrit en 1984, quelques années avant celui de son premier long métrage, *Sweetie*, Jane Campion dit avoir voulu dépeindre ce « bien curieux héritage » qu'est celui des *pakehas* (homme ou femme à la peau blanche), l'héritage d'un passé, d'une Histoire bien réelle, celle de ses ancêtres, « des colons anglais – des immigrants tels que Ada, Stewart et Baines », qui débarquèrent en terre maorie pour s'y établir, bon gré mal gré parfois. Tout en ayant été fortement influencée par la littérature du XIX^e siècle et l'atmosphère romanesque des *Hauts de Hurlevent* pour le film, ainsi que par les travaux de la photographe Julia Margaret Cameron¹, elle déclare avoir voulu « répondre à cette approche "gothique" des élans romantiques par des idées correspondant plus à [son] temps », en particulier en ce qui concerne la sexualité et la force de l'érotisme.

[...] the early and major colonization of New Zealand happened at about the same time as the Brontë sisters were writing. [...] I felt very excited about the kind of passion and romantic sensibility writers like Emily Brontë were talking about. I thought it would transpose to the situation where I was setting my story, in 1850s New Zealand. (Wexman 115)

- ² Si les contraintes vestimentaires de l'époque victorienne contribuèrent à la métamorphose de l'actrice Holly Hunter pour incarner le personnage de l'héroïne, Ada McGrath, elles sont aussi le reflet d'une société non permissive et guindée, dans laquelle hommes et femmes devaient se conformer à des rôles bien déterminés. Ces composantes, déplacées dans la Nouvelle-Zélande du milieu du XIX^e siècle, contrastent éminemment avec l'organisation sociale des Maoris ainsi qu'avec leur culture, plus respectueuse de la nature, et comportant moins de tabous liés à la nudité et aux rapports sexuels. « Dans la culture maorie, le corps tout entier est considéré comme un temple »², déclare Gordon Hatfield. Interviewée sur ses différentes sources d'inspiration pour le scénario, la

réalisatrice avoue avoir toujours été fascinée par les photographies de cette époque et marquée par les chocs culturels dont elles témoignent :

I had become intrigued over the years with the photographic section of the Turnbull Library in New Zealand which documents, from the earliest days of photography, the ways in which New Zealand became colonized. I was particularly taken by how the Maori people adapted to European clothes, in combination with their own dress, which became such a graphic metaphor for their understanding of Europeanism—and vice versa, in a way. (Wexman 114)

- 3 Mais la photographie n'est-elle pas, elle aussi, une « métaphore graphique » de ces visages figés ? – cette mort éternelle de l'instant qui les condamne à passer de *sujet* à *objet*, cette « parenthèse », ce « Tout-image » selon Barthes, grâce auquel « les autres – l'Autre – me déroprient de moi-même, [...], me tiennent à merci, à disposition » (Barthes 31). Les multiples lectures qu'une photo offre d'un même portrait sont autant de trahisons d'un individu, de ce qu'il est, de ce qu'il croit être, de ce qu'il n'est pas. Si la photo fait d'un être cet objet dans lequel il ne se reconnaît pas, ou pour lequel il donne parfois son approbation parce qu'il lui renvoie une image momentanément acceptable, qu'en est-il lorsqu'il n'en est plus seul juge ?

Image figée, images en devenir

- 4 Dans *The Piano*, Ada, mariée par son père à un homme qu'elle ne connaît pas, quitte son Écosse natale, accompagnée de sa fille Flora, âgée d'une dizaine d'années, pour un long voyage en mer qui la conduit de Glasgow jusqu'en Nouvelle-Zélande. Dans la première scène où on le voit apparaître à l'écran, Alisdair Stewart (le futur mari, interprété par Sam Neill) tire de sa poche une photographie sous verre de sa femme, la seule représentation qu'il en a, et la regarde longuement. Sortie de la poche où la caméra emmène le spectateur, cet endroit auquel l'œil n'a pas accès (le prolongement d'un des sens de Stewart, le toucher), la photographie est ensuite filmée en très gros plan. L'accent est mis sur les doigts et les mains calleuses de Stewart dont la rudesse contraste avec le cadre et l'ovale du médaillon qui l'entourent. Ainsi, la caméra subjective donne au spectateur – qui *lui* a fait la rencontre de Ada dès la première scène – la vision qu'a Stewart de cet « objet » déjà vide de sens, tant l'idée qu'il puisse prendre corps comme « sujet » semble l'inquiéter. Cependant, il l'a touchée et la tient entre ses mains. L'imminence de cette rencontre et le trouble qu'elle provoque en lui sont suggérés par le temps passé à fixer l'image. Elle le plonge dans ce qui n'est qu'un reflet de la réalité, un miroir de ses attentes où lui-même se reflète, fragile et évanescent, en fonction de la lumière, sans jamais parvenir à se fixer dans le cadre. Surpris par Baines, alors qu'il regarde ce portrait – acte qui pourrait révéler ses doutes ou sa faiblesse et lui faire perdre une part de sa masculinité – Alisdair s'empresse de sortir un peigne et de se recoiffer dans le miroir qu'Ada semble lui tendre. Ce faisant, il la relègue à nouveau au rang d'objet, il la possède, elle est « sa femme ».
- 5 Cette rêverie inquiétante, l'Autre en soi, va jusqu'à lui faire perdre sa voix, écho silencieux au mutisme de Ada. Immobile, cloué sur place comme imprégné de cette raideur photographique, il est interrompu par George Baines (Harvey Keitel) qui, sans jamais obtenir de réponse, lui demande à plusieurs reprises s'il désire ou non faire une pause. Lorsqu'il revient à lui et déclare qu'il faut continuer cette progression difficile dans le bush, trajet qui les conduit à la plage où Ada et Flora ont été débarquées, « We must get

on », les mots sont à double sens. Ils sont avant tout une réponse à sa propre peur, la voix intérieure déclarant « Il faut qu'on s'entende » (traduit par « Il faut continuer »), plutôt qu'une réponse à Baines. Sa phrase annonce les deux tentatives qu'il fait par la suite pour essayer de repartir à zéro avec Ada. D'abord lorsqu'il part acheter des terres aux maoris – « (...) and perhaps in some ways we could start again » – puis surtout lorsque, après la scène d'adultère, il décide finalement de ne plus séquestrer Ada et de lui faire confiance :

Stewart: "We must get on. I've decided to trust you to stay here. You won't see Baines? [Elle fait non de la tête.] Good, good. Perhaps, with time, you might come to like me."

Mais lorsqu'il se coiffe devant cette glace de fortune, c'est pour le spectateur le début d'une autre histoire, celle de Baines.

- 6 En revenant sur ses pas vers Stewart, Baines vient mettre fin à la première rencontre fictive entre les mariés, sorte de répétition, pour prendre place aux côtés de Ada dans le champ de la caméra. Stewart fait désormais dos au spectateur sur la gauche de l'écran – le premier plan est flou. Ce qu'il voit sans le savoir, cette révélation, c'est Baines aux côtés de sa femme, c'est le couple qu'il surprend dans la maison du village maori, ce sont ceux qu'il se résigne par la suite à laisser vivre cette passion à laquelle *lui* ne peut prétendre. La plage où elle arrive est aussi la plage d'où Ada et Baines repartent ensemble vers un autre ailleurs. Stewart symbolise l'aveuglement et la rigidité de la société victorienne, et doit de ce fait subir une transformation. Sa vision prémonitoire en est le début. Baines est celui que l'on voit en premier ; il progresse en tête dans le bush avec les maoris du village engagés comme porteurs, alors que Stewart suit derrière. Il est l'entre-deux, le lien vital avec le monde maori. Les deux hommes vont ensemble à la rencontre de Ada.
- 7 Là où la photographie fige à jamais un temps révolu, voire inexistant, ou tout au moins inconsistant, le film nous offre un assemblage continu de photogrammes en mouvement. De genre photographique à genre cinématographique, il n'y a qu'un pas. Ada est l'image en mouvement de l'objet photographique. Elle est le *sujet* qui ne correspond pas à l'image fixe. Stewart la voyait plus grande, il la trouve chétive. Il la sait muette, mais il s'assure tout de même rapidement qu'elle n'est pas, en plus, sourde. Le regard en coin, méfiant et dubitatif, il tourne autour d'elle dans un ballet de caméra qui combine mouvements panoramiques, plans moyens et plans serrés, danse animale qui ressemble plus à l'approche d'une proie qu'à une danse de séduction. Il observe, il jauge. Puis, comme il le fait lors des transactions commerciales avec les maoris, il demande à Baines ce qu'il en pense, sans même nommer Ada. Il semble de fait l'évaluer comme une marchandise sur laquelle il y aurait peut-être eu tromperie. Baines est celui qui la fait passer d'objet à sujet en la voyant tout simplement comme une femme qui vient de faire un long voyage : « She looks tired ». Le regard qui s'arrête sur elle, au delà des apparences, est bien celui de Baines. Les deux hommes sont cadrés en plan rapproché ; Stewart ne la regarde que furtivement alors que Baines la fixe, puis Stewart sort du champ en passant derrière Baines pour laisser place au regard de ce dernier qui s'attarde à présent sur Ada. Le trio est posé, mais ce serait compter sans la présence de Flora, la fille de Ada, sa voix, son intermédiaire.
- 8 S'il va de soi que le piano est la voix première de Ada – elle a commencé à jouer du piano vers cinq ou six ans, période à laquelle elle a cessé de parler – Flora lui sert néanmoins d'interprète. Elle traduit avec des mots ce qu'Ada lui dit en langue des signes, même si « l'interprète » dépasse parfois son rôle. C'est le cas lorsqu'elle insulte vivement un des marins du bateau sur lequel elles sont arrivées. Leur complicité mère-fille est une

complicité qu'elle est prête à défendre à corps et à cris, quel qu'en soit le prix. La langue des signes fait partie de leur intimité. Dans ce nouveau monde, seule Flora comprend ce que lui dit sa mère. En témoignent les histoires qu'elle lui conte, véritable poésie gestuelle. Blotties sous la crinoline qu'elle a ôtée de sa robe pour se mettre à l'abri du vent qui balaie la plage, elles attendent qu'on vienne les chercher ; Ada raconte l'histoire du vent. Leur symbiose est filmée dans des tons jaune-or, ceux de la bougie qui les éclaire et sur laquelle le papillon de nuit que Flora s'imagine être pourrait bien se brûler les ailes : « Look! I'm a very big moth. Will it catch fire? ». Les scènes qui dévoilent leur intimité sont toutes filmées dans les mêmes teintes, avec une lumière identique. Elles correspondent à chaque fois au moment du coucher, l'instant privilégié des histoires, à une complicité dont Stewart est totalement exclu.

- 9 Des histoires, il y en a plusieurs, mais il y a d'abord et avant tout, celle que nous conte Jane Campion : l'histoire de Ada, de Flora, de Stewart et de Baines. Née de sa fascination et de son amour pour la photographie et le cinéma, de la rencontre entre deux mondes radicalement opposés, tant d'un point de vue culturel que géographique, *The Piano* repose dès sa genèse sur la notion de dualité, de double, d'image en miroir. Mais le miroir, symbole de sagesse et de connaissance, ne renvoie-t-il pas une image inversée de la réalité ? Comment alors, déchiffrer cette partition pour piano à quatre mains dans laquelle les liens entre les protagonistes évoluent au rythme des leçons de piano ?

Accords et désaccords

- 10 La dualité qui structure cette partition trouve d'entrée de jeu écho dans le prénom de son héroïne qu'elle inscrit sur les touches noires et blanches de son piano : ADA. À la fois notes (la, ré) et lettres, les sons se répondent, palindrome musical parfait à ceci près que le "A" se prononce une fois "e" et une fois "æ". Cette différence sonore traduit à mon sens le résultat d'un changement, la marque d'une transformation. Que les évolutions soient individuelles, ou celles de sociétés en mutations, qu'elles soient voulues ou non, l'histoire de ce piano, de cet instrument prodigieusement encombrant, leur fait écho d'un bout à l'autre du film, entraînant dans son sillage tous ceux qui l'approchent de près ou de loin. Campion, qui dit avoir été intriguée par un court-métrage de Roman Polanski dans lequel deux hommes transportent avec eux une grande armoire partout où ils vont, nous offre ici le parcours romanesque d'un piano, instrument des jeunes filles de bonne famille (l'apprentissage de la musique allait souvent de pair avec l'art de la broderie). Là où la musique offre à Ada toute la liberté qui lui permet d'exprimer pleinement ce qu'elle ressent, l'élan passionnel et passionné de Miss McGrath est immédiatement sapé par son mariage avec Alisdair Stewart. Selon Campion, ces personnages du XIX^e siècle ne sont pas préparés à affronter la puissance dévastatrice des pulsions amoureuses qui les envahissent. Non seulement son mari refuse d'emporter le piano, l'amputant ainsi d'une partie d'elle-même, mais lorsqu'il la brutalise dans la maison avant de lui couper un doigt (amputation qui n'a plus rien de métaphorique cette fois), on voit valser en insert³ les bobines de fils qui tournoient et roulent au rythme des coups qu'il lui porte. Elles représentent la condition de la femme réduite au rôle de femme au foyer, faisant entre autre de la couture, ce que les dames de la mission, la tante Morag et Nessie, inculquent si bien aux jeunes filles maories, Mary et Heni. S'agissant d'un rôle auquel le personnage de Ada refuse obstinément de se conformer, le livre ouvert qui se trouve sur le bureau auquel Stewart assène un premier coup de hache avant d'endommager à son tour le

piano, serait dans cette scène le symbole de ce qui pervertit l'esprit au même titre que la musique éveille les sens. En effet, l'émotion et la sensualité avec lesquelles Ada joue du piano effraient, car elles n'ont rien de commun avec ce que les jeunes filles étaient censées ressentir.

- 11 Cependant, malgré cette première tentative avortée de la priver d'un de ses moyens d'expression en abandonnant le piano sur la plage, le film participe à l'éveil de tous ses sens et de ceux des autres personnages, à commencer par l'ouïe et le toucher. Le rôle incomparable que jouent les mains est dévoilé d'emblée : accompagné d'un champ-contrechamp, le film s'ouvre en caméra subjective sur Ada qui, à travers ses doigts, regarde sa fille montée sur un poney tiré par son grand-père.
- 12 En une narration intra-diégétique, la voix *over* qui ouvre le film entre en résonance avec celle qui le clôt⁴. Comportant un début et une fin, au sens aristotélicien du terme, un *incipit* et un *explicit*, le film dans son ensemble – dont la voix intérieure de l'héroïne nous renvoie d'un bout à l'autre de l'œuvre, et vice versa – est une autre représentation du prénom palindromique « Ada ». Cette voix est le début d'une multitude de renvois de scène à scène, sortes de palindromes filmiques imparfaits au même titre que l'est le prénom de Miss Ada McGrath. La citation du poème de Thomas Hood qui clôt *The Piano*, « There is a Silence where hath been no sound/There is a Silence where no sound may be/in the Cold grave, under the deep deep sea », ferme sans conteste la boucle qui nous ramène à la notion de volonté pouvant aller jusqu'à se satisfaire dans l'idée de mort, fuite dont Ada serait capable, selon son père, s'il lui prenait l'idée d'arrêter de respirer :

Ada (Voix over): "The voice you hear is not my speaking voice, but my mind's voice. I have not spoken since I was six years old. No one knows why, not even me. My father says it is a dark talent and the day I take it into my head to stop breathing will be my last." (je souligne)

"Today, he married me to a man I've not yet met. Soon my daughter and I shall join him in his own country. My husband said my muteness does not bother him. He writes and hark this, *God loves dumb creatures so why not he?* Were good he had God's patience. For silence affects everyone in the end." (je souligne)

"The strange thing is, I don't think myself silent; that's because of my piano. I shall miss it on the journey."

Ada (Voix over): "What a death! What a chance! What a surprise! *My will has chosen life*. Still it has had me spooked and many others besides. I teach the piano, now, in Nelson. George has fashioned me a metal finger-tip. I'm quite the town freak, which satisfies me. I am learning to speak. My sound is still so bad I feel ashamed. I practise only when I'm alone and it's dark." [Flora fait la roue] (je souligne)

[Le piano est vu sous l'eau] "At night, I think of my piano and it's ocean-grave, and sometimes of myself floating above it. Down there everything is so still and silent that it allows me to sleep. It is a weird lullaby and so it is. It is mine."

"There is a Silence where hath been no sound/ There is a Silence where no sound may be/ in the Cold grave, under the deep deep sea."

Le père, qui apparaît ici en filigrane, occupe néanmoins une place prépondérante. Si, d'un côté, il observe chez Ada un don secret et une volonté sans pareille, de l'autre, il lui ôte toute liberté en l'exilant et la mariant avec un inconnu. Envoyée à l'autre bout du monde, il semble s'en débarrasser à tout jamais comme d'un objet encombrant dont le secret n'est pas seulement celui d'un pouvoir mystérieux mais celui de la naissance et de la conception de Flora. Personnage de fiction, elle reflète ainsi le genre littéraire gothique dont un des thèmes serait traduit, comme l'écrit la critique Kirsten Moana Thompson au sujet de *The Piano*, par la sensation d'enfermement liée au traitement de certaines scènes :

The Gothic literary genre was centred on the family home as a site of psychological terror, frequently thematised through the *unspoken* secret of incest by the father. This threat within the family is one signaled by the entrapment of the mise-en-scène, a theme which is traced within the claustrophobic spaces of *The Piano*. (Thompson 65, je souligne)

Prise au piège, sous le joug de l'autorité paternelle dans une société patriarcale dont la mère est totalement absente, elle passe de l'oppression exercée par le père à l'enfermement imposé par le mari.

- 13 De plus, les scènes dans lesquelles Stewart tente maladroitement de l'approcher, et qui rompent à chaque fois des moments d'intimité partagés avec sa fille (tons jaune-or), sont souvent accompagnées d'un mouvement de recul de la part de Ada. Elles pourraient, selon cette hypothèse, et du fait des parallèles récurrents entre elle et sa fille, rappeler la présence enfouie de l'image d'un père incestueux. Le père de Flora, dont l'identité repose en *abyme* sur des constructions fictionnelles internes à la diégèse, est toujours idéalisé. Sorte de prince charmant, il reste imaginaire, malgré les désirs de Flora qui l'appelle « *my real father* », en opposition à l'imposteur qu'est pour elle Stewart et qu'elle ne veut même pas avoir à nommer. Mais les contes de fées regorgent de personnages bien plus inquiétants, dont le pendant dans le film est bien sûr le Barbe-Bleue de la représentation théâtrale donnée à la mission. Ce Barbe-Bleue en ombre chinoise, dont la hache s'apprête à tomber comme un couperet sur la jeune femme, voit sa tentative de mise à mort stoppée par des spectateurs maoris. Le caractère fictionnel de la représentation a été dépassé par un trop-plein de réalisme, voire de réalité. Elle est la métaphore de la victime opprimée par son mari et sauvée non pas par ses frères mais par Baines, incarnation parfaite du héros de l'histoire de Flora qui imagine un mariage dans une grande forêt où les demoiselles d'honneur seraient des fées. Mais la supercherie est trop voyante, et l'histoire (une des quatre histoires dans l'histoire), immédiatement qualifiée de mensonge par Flora elle-même, est balayée d'un trait pour être remplacée par une autre. Étant censée raconter la véritable histoire du père, Flora cherche à être crédible. En qualifiant ce qui est supposé être vrai de « faux », de mensonge – « No, I'm telling a lie » –, elle cherche à faire croire que l'histoire suivante est la véritable histoire. L'union rêvée, qui semble ici être rattrapée par la réalité jusque dans la fiction, ne peut connaître d'issue heureuse. Pourtant, ce qui rattrape la fiction est bien une autre fiction, la seconde amorce de l'histoire qui conte l'union des parents :

Flora: "One day, my mother and father were singing together in the forest. A great storm blew out of nowhere and so passionate was their singing that they did not notice, nor did they stop as the rain began to fall. And when their voices rose for the final bars of the duet, a bolt of lightning came out of the sky and struck my father and he lit up like a torch. At the same moment that my father was struck dead, my mother was struck dumb and she never spoke another word." (deuxième histoire dans l'histoire ; je souligne)

Mais l'amour passionné reste encore un amour impossible. Temporellement ancrée dans une journée particulière, « one day », elle dépasse le « Il était une fois/Once upon a time » des contes de fées, d'autant plus qu'elle renvoie à une autre journée particulière, qui est en fait une nuit, celle de la quatrième histoire.

- 14 Enfermée dans la maison par Stewart qui cherche à l'éloigner de Baines, Ada se met à jouer du piano en pleine nuit dans son sommeil. L'histoire racontée par Flora, et qui commence par « one night », renvoie cette fois directement à la figure paternelle du grand-père et rappelle à son tour une autre figure paternelle, Stewart, à qui Flora fait référence au tout début du film lorsque sa mère raconte l'histoire du vent :

Flora: "She's asleep, look! One night, she was found in her night-gown on the road to London. Grandpa says her feet were cut so badly she couldn't walk for a week."
(quatrième histoire dans l'histoire)

Ada [en langue des signes, sous-titrée]: ...et le vent dit: "Te souviens-tu de nos jeux?" Puis le vent lui prit la main et dit: "Viens avec moi...", mais elle refusa.

Flora [en langue des signes, sous-titrée]: Maman... j'ai réfléchi.

Flora [à voix haute]: "I'm not going to call him 'papa'. I'm not going to call him anything. I'm not even going to look at him." (première histoire dans l'histoire)

- 15 Dans les deux cas, ces histoires en miroir font référence à des blessures. Même si tout porte à croire que la première des deux est le résultat d'une crise de somnambulisme, rien ne le confirme dans le script. S'il y a analogie entre les histoires et ce qui déclenche leur narration, on peut alors en conclure que ce qu'elle cherche à fuir en s'échappant dans la musique, et que nous savons être la séquestration, est identique à ce qu'elle fuyait désespérément sur la route de Londres au point d'avoir les pieds en sang. La musique qui accompagne sa fuite s'élève en pleine nuit au dessus de la maison de Stewart pour envahir la forêt de sa plainte, en un long plan qui la conduit symboliquement vers Baines. Retenue prisonnière dans la forêt meurtrie où se dresse la maison de Stewart, elle paraît sombrer dans une folie libératrice et sans limites qui lui donne cette puissance incontrôlable qui parfois l'effraie, cette volonté.

- 16 Dans un cas comme dans l'autre, le traumatisme, suggéré par la raison inconnue de son mutisme soudain, qui par force tait à jamais le secret dont il résulte, est dépassé dans la voix retrouvée, celle qui s'exprime par son piano. Prolongement verbal de sa personne, il va jusqu'à lui conférer une identité à travers la musique, jusqu'à la nommer. Les mains sans lesquelles cette voix ne pourrait s'exprimer (l'amputation de l'index risquant de la plonger dans un autre mutisme) sont aussi l'instrument d'où s'échappent d'autres notes, celles de la parole signée. Bien que silencieuses, elles s'élèvent et retentissent grâce à la voix de Flora. Mais la parole signée est aussi celle de la symbiose parfaite, un langage secret qui ne nécessite pas que les mots soient prononcés, leur langage à elles, celui de leur histoire. Il s'agit d'une forme de communication idéalisée proche de celle des amants passionnés qu'imagine Flora. Elle lui rappelle l'histoire de son père, celle du professeur de piano qu'elle aime entendre sa mère lui raconter, et dont elle ne se lasse pas.

Ada [en langue des signes, sous-titrée]: Je n'avais pas besoin de parler. Je pouvais inscrire des pensées en lui comme sur une feuille.

Flora [en langue des signes, sous-titrée]: Qu'est-t-il arrivé? Pourquoi ne vous êtes-vous pas mariés?

Ada [en langue des signes, sous-titrée]: Il s'est mis à avoir peur et a arrêté d'écouter... (troisième histoire dans l'histoire/traduit de la langue des signes.)

- 17 Contrairement à Stewart qui la prive de son piano, Baines est celui qui écoute, celui qui comprend. C'est lui qui sauve le piano, qui la sauve. Là où Ada cantonne Stewart à un rôle passif, lui refusant sa couche, il en va tout autrement pour Baines. Le mari, qui joue somme toute un rôle très secondaire, n'est jamais le sujet des conversations. On parle toujours de Baines, il est toujours présent, même dans l'ombre. Dans la scène où Stewart fait part à la tante Morag de ses inquiétudes au sujet de sa femme, se demandant si elle n'est pas mentalement atteinte, George est là. Il semble guetter la menace qui plane. Ce que le mari ne comprend pas (le fait que Ada puisse se servir de la table de cuisine, où elle a tracé des touches, pour jouer du piano), lui le comprend. Pour la protéger et la sauver il doit pouvoir lui rendre cette partie d'elle dont elle a été privée. Il doit ramener le piano pour l'atteindre et entendre à nouveau la musique qu'elle lui jouait sur la plage où il l'emmène avec Flora. Seul un marché saura convaincre Stewart de lui céder le piano. La

scène où Ada, Flora et Baines sont réunis autour du piano sur la plage préfigure l'aboutissement de leur rencontre et l'avant-dernière scène du film. Elle est l'harmonie qu'il veut atteindre. À la fin du film, leur histoire les conduit jusqu'à Nelson, ville située au nord de l'île du sud, où ils habitent ensemble dans une maison. Flora, qui au début du film dansait sur la plage et faisait la roue sur le sable, danse dans cette scène dans le jardin et s'amuse de même. Les trois personnages forment alors une famille dans laquelle chacun semble avoir retrouvé sa place.

L'harmonie interrompue des leçons de piano

- 18 Le marché passé avec Stewart n'est pas le seul. Pour qu'elle accepte de venir lui jouer cette musique, philtre d'amour auquel il a déjà goûté, il lui faut aussi passer un marché. Il est à ses yeux le « rustre » et « l'analphabète » et il le sait. Les leçons se suivent mais ne se ressemblent pas. Elles sont au nombre de huit, dont six font partie du marché qu'ils ont conclu. Baines ne fait pas d'elle, comme il le dit, une prostituée. Dès la première leçon, c'est lui qui se donne en lui offrant de jouer sur un piano accordé. Il a fait réparer le piano, leur philtre d'amour, et l'attire ainsi dans sa maison où elle ne voulait pas entrer. C'est la première rupture dans le film du parallèle symbiotique entre mère et fille. Séparées dans l'histoire comme dans l'image, le rapprochement avec Baines éloigne l'ange gardien. Elles sont fréquemment filmées côte à côte, comme si l'une était la réplique de l'autre ; elles avancent l'une derrière l'autre, penchent la tête à droite ou à gauche en même temps. Dans cette scène, Ada reprend la place qu'elle avait confiée à Flora, la sienne, celle du professeur de piano. Comme elle le fait avec Stewart, c'est elle qui mène la danse ; elle est le professeur. Dans cette histoire d'amour qui met en jeu le piano, elle n'est plus l'élève. L'ange qui sommeille en Flora est conscient du danger que cela implique pour elle. C'est l'histoire du père que sa mère lui raconte régulièrement, c'est l'histoire du professeur de piano qui séduit sa belle. En cela, Ada est de nouveau en position dominante. Elle est le professeur qui séduit son prince.
- 19 Les leçons sont aussi d'une autre nature. Si elle accepte de satisfaire les désirs de Baines – chaque désir valant un certain nombre de touches noires qui lui permettent de regagner le piano petit à petit –, rappelons qu'il propose et qu'elle dispose. Elle accepte par là même de devenir son élève, de se laisser initier aux leçons d'amour et d'érotisme que chaque morceau de piano accompagne. Il s'agit donc d'un échange mesuré et mutuel. La musique se fait l'écho de ses sentiments et les raccords sons dominant. En jouant de son philtre d'amour elle l'incite à se rapprocher, tantôt l'accepte, tantôt le repousse, allant un peu plus loin à chaque leçon. Les rapprochements physiques sont aussi rythmés par les différents plans et cadrages qui se font plus longs ou plus courts, se resserrent ou s'éloignent, selon leur danse de séduction. Elle se dénude lentement, abandonnant ainsi progressivement les couches de vêtements qui l'emprisonnent tels une ceinture de chasteté ou une camisole de force. L'index de Baines qui caresse le centimètre de peau que laisse entrevoir un trou dans son bas de laine est déjà, pour l'époque, la porte ouverte à un érotisme passionné et sans limites. D'une scène à l'autre, d'une leçon à l'autre, leurs rapports évoluent dans le cadre de la toile cinématographique. Les mains glissent en gros plan sur la peau, les corps se rapprochent et luisent. Séparés ils se manquent, unis ils se cherchent. Baines se languit à l'attendre près du piano ; nu, il le caresse avec sa chemise en en faisant le tour pour le sentir pleinement. Ada se retourne mais il n'est plus derrière elle. Le langage corporel qui est le leur n'a plus besoin de mots. Cependant, alors qu'ils

sont sur le point de se rejoindre, le professeur prend peur ; la huitième leçon n'aura pas lieu.

- 20 Baines rend son piano à Ada, il ne veut plus « profiter » d'elle. Victime à son tour d'un aveuglement destructeur, d'une surdité assassine il n'entend plus la musique de son amante. Il se met à avoir peur et arrête d'écouter. Il faut agir pour ne pas se laisser mourir. C'est Ada qui transgresse et franchit les barrières de la société. Là où Baines en accepte les règles pour ne pas la mettre en danger, elle les refuse, le gifle et l'enlace dans un même élan. Elle le tire de sa torpeur et répond aux désirs de Baines comme aux siens. La scène d'amour qui les unit est une initiation en trois temps. Pour les amants qui ont déjà une expérience de l'acte sexuel (elle a eu Flora, lui porte le secret d'un amour contrarié), il s'agit d'une initiation amoureuse érotique et passionnée. Si nous ne participons pas visuellement à leurs ébats, d'autres regardent et entendent.
- 21 Pour Flora, qui est exclue de leurs jeux musicaux depuis le tout début, la découverte du couple qu'elle regarde à travers une fente dans une des planches de la cabane en bois, suscite de l'intérêt et de la curiosité. Désireuse de partager ce dont elle vient d'être témoin, image de la scène primitive, elle joue à des jeux érotiques avec les enfants maoris et se frotte contre les arbres en embrassant les troncs. Cette attitude, transgression des codes de la société victorienne, est immédiatement réprimée par la figure qui symbolise l'autorité, Stewart, le doigt de Dieu. L'ange gardien qui jusque là veillait sur sa mère, se voit punie, condamnée à laver les troncs des arbres considérés comme souillés par les corps des enfants. Elle accomplit sa tâche sous l'œil sévère de son tortionnaire. La forêt sur laquelle il règne s'oppose au bush luxuriant où est établi le village maori. Elle est le reflet de la noirceur de son âme, la toile qu'il tisse autour de Ada pour l'empêcher de fuir, le miroir de son esprit torturé dans lequel la caméra nous fait pénétrer avant qu'il n'essaie de la posséder de force, avant qu'il n'entende enfin sa voix.
- 22 Stewart, qui regardait déjà sa promise à travers l'objectif de l'appareil photo qui fige leur union, surprend lui aussi les amants en regardant à travers une fente dans la maison, mais cette fois-ci il n'ira pas la rejoindre de l'autre côté de l'objectif. La photo du mariage joue un rôle performatif. Elle conclut, comme le dit la tante Morag, le mariage pour lequel il ne peut y avoir de cérémonie : « If you can't have a ceremony, you have at least a photograph ». En pendant à la scène de la photographie, c'est en les regardant, puis en les écoutant qu'il découvre ce qui lui est sûrement inconnu. Plutôt que d'interrompre les amants comme on pourrait l'imaginer, il profite de leur expérience pour la faire sienne. C'est très ironiquement, couché sous le plancher de la maison sur pilotis qu'il écoute, qu'il s'initie à la musique de la passion. Cette musique, il l'interprète à son tour mais elle est alors celle de la passion destructrice. Couché sous le lit des amants, il perd encore une fois au jeu du marchandage et des transactions, quand un bouton de la robe de Ada se détache, pour rebondir sur le plancher, tomber entre deux lames et glisser dans le cou de Stewart. Au moment où elle se rhabille, elle le paye symboliquement pour l'échange qu'elle a fait. Le bouton est bien sûr la monnaie sans valeur. C'est la verroterie avec laquelle Stewart avait tenté de duper les maoris dans une autre scène, les boutons que les indigènes finissent par lui jeter au visage. Accepter l'initiation qu'elle lui offre revient à avouer son ignorance, à dépasser certains tabous.

La portée des leçons : d'une initiation à l'autre

- 23 D'histoire en histoire, de note en note, tout semble converger vers l'expression du non-dit qui ne demande qu'à faire surface, à briser leurs chaînes pour renaître grâce à un souffle nouveau. C'est paradoxalement Stewart qui expérimente la communication idéalisée par Flora, le pouvoir que Ada a d'inscrire des pensées en l'autre, comme sur une feuille. Il devient l'interprète, non pas de sa parole signée mais de sa pensée. Incapable d'être l'interprète de ses passions du fait de son rôle, il devient l'interprète de la blessure refoulée, blessure qui sera pour lui une forme de révélation. Mais la révélation ne va pas non plus sans souffrance.
- 24 Stewart incarne le colon, celui dont la hache détruit tout sur son passage ; il défriche, abat des arbres, pose des clôtures. Il achète la terre pour rien et sans scrupules, utilisant comme monnaie d'échange des boutons, des couvertures ou encore des fusils. Cependant, les transactions commerciales qu'il effectue reflètent à la fois un manque d'assurance et une ignorance du monde qu'il tente de coloniser. Baines est son conseiller, celui qui participe à la négociation, voire la mène pour lui. Mais s'il a encore besoin du concours de Baines pour ce qui est de la transaction 'amoureuse' – n'est-ce pas finalement lui qui les pousse l'un vers l'autre ? – il ne pourra pas *cette fois-ci* en récupérer le butin. Car de butin, il n'y en a pas ! L'enjeu mystérieux du contrat passé avec le père de Ada ne peut être validé, car l'une des monnaies d'échange se trouve être Ada elle-même. Stewart la considère d'ailleurs comme telle en l'observant à son arrivée sur la plage. Ada, elle, refuse d'accepter le sort qui lui est réservé. Malgré la méfiance qu'il montre, il ne comprend pas la supercherie. De même, alors qu'il s'inquiète de l'échange passé avec Baines en se demandant si les terres qu'il va récupérer ne sont pas marécageuses, il ne comprend pas non plus que l'autre monnaie, le piano, n'est autre que Ada. Rassuré par Baines sur la qualité de la parcelle de terre, il scelle d'un coup de hache dans la terre l'échange qui le mène à sa perte. Stewart symbolise l'aveuglement de l'homme qui ne voit pas ce qui est là sous ses yeux parce qu'il regarde ailleurs. Cette idée est confirmée par la figure inverse, celle de l'accordeur de piano aveugle qui regarde avec ses autres sens et comprend tout de suite que derrière le piano se cache une femme. En écoutant le son d'une des touches, ce qu'il entend est aussi ce qu'il sent, le parfum d'une femme dont l'essence est altérée par l'odeur du sel marin et du sable. On y voit poindre la blessure ; le piano est déjà abîmé, « spoiled ». Le très gros plan sur la hache que Stewart plante aux pieds de Baines pour sceller leur accord fait écho au gros plan dans lequel, maintenant la main de Ada en place (à sa place, si j'ose dire) sous la sienne, il lui sectionne l'index d'un coup de hache.
- 25 Pourtant, ce n'est pas la découverte de l'adultère qui provoque sa colère mais la première phase de ce qui le conduit vers la révélation, c'est-à-dire la prise de conscience de la passion amoureuse qu'elle ne peut lui accorder et dont il n'est pas digne. En cela, l'évolution progressive du personnage de Stewart a d'intéressant ceci : le non-dit de Ada peut finalement être déchiffré par celui qui l'opprime. Mais c'est elle qui le pousse à lire dans ses pensées. En écoutant, là où il est incapable de voir, il devient voyant au même titre que l'accordeur aveugle :

Alisdair Stewart: "I heard it here; I heard a voice down my head. [...] The harder I listened, the clearer I heard it. She said: 'I'm afraid of my will, of what it might do. It is so strange and strong.' And she said: 'I have to go, let me go, let Baines take me away, let him try and save me. I wish I'd gone. I wish you'd gone. I want to wake up and find out that this was all a dream. That's what I want.'"

C'est la honte de cette découverte, la prise de conscience dont il est à son tour victime, qui lui permet de subir la transformation amorcée d'entrée de jeu dans la scène où il va chercher sa promise. C'est aussi sa propre honte qu'il lit dans le reflet des yeux de Ada, lorsqu'il s'apprête à la violer, à la posséder, alors qu'elle n'est encore qu'à demi consciente après la blessure, le châtiment qu'il lui a infligée, sans défense. C'est la seconde tentative de ce genre dans le film.

- 26 La révélation, exprimée par les mots que Ada inscrit en lui, est une réponse aux doutes et aux inquiétudes qu'il lui fallait taire lors de la première rencontre sur la plage et qui, dans cette scène, mettaient en péril sa masculinité. Censé représenter la puissance et la force, celle du vent qui menace la femme lorsqu'elle refuse de le suivre, il est en réalité celui qui ignore tout du rôle qu'on lui a confié. Sans aucun doute vierge de toute connaissance, et puceau, il est en réalité celui qui est sur le point d'être initié. Paradoxalement, la personne qui l'initie se trouve être Ada, sa femme. Si, comme nous l'avons vu, la première initiation a lieu lorsqu'il voit ou plutôt entend Ada et Baines faire l'amour, l'initiation principale a lieu après. Lorsque Ada vient enfin à lui, ce n'est pas pour se donner mais pour le toucher à sa guise du dos de la main, pour dessiner la courbe de ses reins et descendre sur ses fesses, pour faire de lui un objet sexuel qui puisse rappeler à Ada les caresses de son amant.
- 27 Pourtant, la patience dont le mari insatisfait a fait preuve jusque-là a ses limites. Il ne peut accepter le rôle passif qu'elle lui propose ; ce qu'il veut, c'est la toucher, qu'elle soit à lui comme il l'a entendue se donner à Baines, qu'elle soit ce pourquoi elle a été envoyée : sa femme. Cette union-là n'est que fatalité et résignation – ce qui, d'après la tante Morag, vient avec le temps. La sexualité étant liée à une forme de pouvoir, elle doit pour Stewart venir de lui, il doit en être maître, et dominer celle que Morag compare tantôt à un animal sauvage, tantôt à un animal domestique.

Pouvoir, possession et soumission

- 28 Pour la conquérir il n'est capable que d'une chose : user de sa force. Le viol, qui participe malgré tout à sa prise de conscience, est la seule expression de la sexualité assumée par Stewart. Elle n'est pas pour lui un partage, ni même un échange, mais bien un dû, celui du devoir conjugal qu'elle devra tôt ou tard accomplir. Toujours ancrée dans l'idée de commerce, cette sexualité est incompatible avec l'amour ou la passion. Ce n'est d'ailleurs pas avec Ada qu'il a conclu l'accord dont nous ignorons tout. Il ne peut qu'espérer une chose, qu'elle finisse un jour par l'accepter, par l'apprécier : « And perhaps one day you might come to like me ».
- 29 La première scène où il cherche à la dominer par la force se passe dans la forêt. Alors qu'elle se rend chez Baines le lendemain de leurs premiers ébats amoureux, Stewart lui barre physiquement la route de son corps. Sorti de nulle part, il surgit devant Ada tel un loup, et s'impose à elle comme il s'impose à l'écran dans un plan en contre-plongée. Il est la puissance aveugle incarnée, le vent rugissant qui la balaie de son souffle dans un plan qui utilise subtilement le ralenti. L'agression est interrompue par Flora qui appelle sa mère en hurlant. Elle ne crie pas pour la sauver des mains de Stewart, scène à laquelle elle n'assiste pas, mais elle hurle pour la prévenir d'une autre agression. Là-bas, dans la maison de la forêt désolée dont les troncs mutilés sont encore incandescents, le piano se fait agresser par des personnes qui ne savent pas en jouer. Ce qui pour Flora ressemble à

une forme de viol est en fait le déclencheur de ce qui lui permet de sauver sa mère. Les maoris qui ont pénétré dans la maison dont le maître est absent, ne font que découvrir l'instrument avec beaucoup de curiosité. Intrigués, ils appuient sur les touches du piano comme ils examinaient Flora et Ada à leur arrivée sur la plage. Dans cette scène, Flora, qui a elle aussi droit à sa transformation, est l'ange gardien, celle qui protège sa mère avant que son autre facette ne se révèle sous la forme de l'ange destructeur. En rendant le piano à Ada, Baines gagne son amour mais il renvoie aussi le piano là où il est en danger, dans la maison de Stewart.

- 30 Représenté aussi, comme nous venons de le voir, par la scène où il tente de prendre Ada dans la forêt, le pouvoir qu'il veut avoir sur elle et qui se traduit par deux tentatives de viol ne peut bien sûr jamais être satisfait ; il enfreint les codes de bonne morale de la société victorienne, ceux des colons de la mission dont la tante Morag, Nessie, et la religion vue à travers le révérend sont les représentants et les garants. Mais dans un monde si différent et qu'ils refusent de découvrir, cette morale-là n'est que pacotille. Les véritables gardiens sont ceux qui vivent en harmonie avec eux-mêmes et la nature, ceux qui accrochent des amulettes à leur porte, ou croient aux esprits de la forêt, ceux qui ont accepté Baines pour ce qu'il est, un homme digne de faire partie des leurs. Ils éclairent à plusieurs reprises le côté caricatural des autres personnages : Mary et Heni, les deux jeunes filles maories, ne s'étonnent plus en voyant la tante Morag s'effrayer à la vue d'un pigeon ramier ; Stewart est la risée des porteurs sur la plage qui le surnomment « couilles-sèches » en maori, le renvoyant ainsi à l'opposé du rôle qu'il est supposé tenir ; Mary et Heni chantent un *God Save the Queen* à moitié en maori ; et enfin, Hira, la femme qui éclaire Baines sur ses désirs, est celle qui parle ouvertement de la sexualité et recueille par ailleurs Flora lorsque Stewart en fait son messenger diabolique et l'oblige à porter à Baines le doigt de Ada, enveloppé dans un mouchoir. Un des deux maoris qui travaillent avec Stewart, celui qui garde la touche de piano qui porte sur sa tranche l'inscription de leur amour, constate que la touche ne fait plus de son. Il met en quelque sorte le doigt sur une blessure.
- 31 Les habitants du village maori, du *Pa*, tout en servant de révélateurs à certaines inepties d'une autre culture, amorcent eux aussi une transformation qui se traduit dans la façon dont il adoptent et s'approprient certains vêtements et accessoires importés par les anglo-saxons. Baines est l'intermédiaire entre colons et indigènes, celui dont le *moko*, tatouage facial, n'est pas terminé. Il oscille entre deux cultures, cherchant à trouver l'équilibre qui lui permet de se réaliser, d'accomplir pleinement sa transformation. En se rendant responsable de la faute lorsque Stewart vient lui demander des comptes, il relègue momentanément Ada au rôle de femme soumise auquel elle veut échapper. C'est seulement dans leur union voulue qu'elle y parvient. Baines reste donc partiellement sous le joug des pressions sociales, croyant l'avoir soumise à une tentation à laquelle elle n'avait pas droit. Il parvient cependant à dépasser cette soumission grâce à la révélation de Ada elle-même dont le message lui est transmis par Stewart.
- 32 Que ce soit pour Stewart ou pour Baines, Ada est finalement celle qui agit. Sa mystérieuse force, la puissance de sa volonté qui pourrait l'entraîner vers la mort, a aussi le pouvoir de l'emmener vers la vie. Le message qui permet sa libération est à double tranchant. Pour que la demande puisse prendre effet, il ne peut s'agir uniquement de sa liberté. Si elle parvient à se défaire des chaînes que lui a posées son père en la mariant à Stewart, elle doit cependant se servir de lui comme messenger et le pousser à la donner à un autre homme. Sa liberté ne peut donc totalement lui appartenir. La révélation qui conduit

Stewart à accepter les termes de ce nouveau contrat porte les traces de ce processus. Sa femme est à la fois faible et forte. Elle doit cependant le persuader de sa faiblesse et du danger qui la guette pour qu'il puisse, cette fois, agir en sauveur : « I'm afraid of my will, of what it might do ».

De la soumission à la rébellion : personnages en mutation

- 33 Si elle doit partir – comme si cela ne dépendait pas vraiment d'elle – elle lui demande avant tout de la laisser partir, de la céder à cet autre comme elle lui a été cédée par son père. Pour cela, elle semble user non pas d'un philtre d'amour, mais d'un philtre divin qui fait de sa parole intérieure ce message qu'elle peut inscrire en Stewart et qu'il répète en citant ses paroles comme si elles étaient celle d'une divinité qui lui serait apparue :

Stewart: "She said: 'I'm afraid [...]' and she said: 'I have to go, let me go, let Baines take me away, let him try and save me. [...] I want to wake up and find out that this was all a dream. That's what I want.'"

- 34 Cette parole enchanteresse est peut-être issue de la même force que celle qui a tu sa parole pour une raison mystérieuse et que son père appelle son don secret, « a dark talent ». Il n'est pas seulement secret, il est sombre et puissant. Il lui permet de jaillir des ténèbres où elle s'est laissée sombrer. Il manipule en se conformant aux exigences de la société avant de faire régner sa volonté. Stewart n'est pas l'objet de ses désirs mais celui qu'elle manipule pour atteindre l'être aimé et vivre sa passion. Il est le jouet de cette divinité, lui, l'homme à qui son père la donnait et qui se comparait à Dieu.

Ada (Voix over): "Today, he married me to a man I have not yet met. Soon my daughter and I shall join him in his own country. My husband said my muteness does not bother him. He writes and hark this, God loves dumb creatures so why not he?"

- 35 D'un homme, il devenait son mari puis une sorte de dieu. Ce qui ne le gêne pas, c'est son mutisme, et pour cause. Baines, l'être aimé, est aussi une menace sous-jacente puisqu'il est l'autre, l'homme à qui celui qu'elle fuit la donne. Malgré le rôle d'entre-deux qu'il occupe dans la société, et les barrières qu'il n'ose encore franchir, mais aussi du fait de cette position intermédiaire, il ne correspond pas à l'autorité à laquelle il lui est vital d'échapper. Baines est l'homme vers qui elle va de son plein gré et qui lui permet en même temps d'accomplir sa propre transformation, son émancipation. Il l'emmène avec Flora sur la plage où elle est arrivée et lui permet de repartir, non pas d'où elle vient mais vers un nouvel ailleurs, la destination première qui lui avait été proposée par les marins dans une des premières scènes du film. Pour éviter de les abandonner seules sur cette plage, livrées à leur sort, les marins lui proposent de les conduire jusqu'à Nelson. C'est finalement à Nelson qu'elle s'installe avec Baines et sa fille et devient professeur de piano. Le danger suggéré par les marins et qui venait d'après eux des indigènes n'était évidemment pas là où ils l'attendaient.
- 36 Ada n'est pas seule à subir une évolution, bien que la sienne soit le fruit d'une volonté presque surnaturelle. La transformation qu'annonce son nom Ada semble possible. L'importance capitale du nom dessine l'histoire de Ada et du pouvoir qui lui permet d'accomplir ce qui n'était pas sa destinée. C'est le nom qui transforme. Alors que dans la plupart des cas le nom individualise le sujet, la multiplicité des lectures de son prénom, « Ada », se rapproche ici de la description définie. Elle est celle qui joue du piano, les

notes mêmes, celle dont l'identité subit une métamorphose réussie. Contrairement à ce qu'il en est pour Stewart, Baines, qui possède par ailleurs un nom maori (Peini), est celui à qui elle attribue un signe qui l'identifie.

- 37 Un nom en langue des signes, à moins qu'il ne corresponde à celui de votre état civil épilé grâce à un alphabet, est généralement le fruit d'une description définie. Si elle tient à une caractéristique à laquelle un individu ne répond plus avec le temps, « le maigre » ayant par exemple pris de l'embonpoint, il conserve cependant son nom. Dans le cas présent, Ada le nomme d'un geste des trois premiers doigts de la main qui représente les marques qu'il a sur le visage. Ce signe ne correspond pas seulement ici à une caractéristique immuable, mais il correspond aussi, selon la symbolique de ce type de tatouages, à une de ses caractéristiques physiques et spirituelles. Les *mokos*, tatouages faciaux fondés sur une symétrie, se subdivisent en petites unités dont les motifs représentent la singularité de la personne :

Le tatouage facial, considéré comme d'ordre sacré, était réservé aux personnages de haute naissance ayant un rang de chef. Ses dignitaires étaient *tapu* pendant tout le temps de l'intervention ; ils ne pouvaient pas s'alimenter de la façon habituelle et on les nourrissait à l'aide d'un entonnoir sculpté. Alors qu'aux marquises c'était les mêmes motifs qui servaient pour tous les hommes, les motifs maoris étaient personnalisés. Cette personnalisation se révèle à l'évidence dans le fait qu'au XIX^e siècle on les utilisait comme signature sur les documents. (Kaepler 108)

- 38 En donnant à Baines un nom « signé », dans les deux sens du terme, lié à son *moko*, Ada ne se contente pas seulement de le nommer ; elle valide sans le savoir ce qui fait de lui un individu à part entière. D'abord accolé à une autre description définie, celle du « rustre analphabète et ignorant », ce nom retrouve progressivement sa richesse au fil des leçons de piano. Ironie des préjugés sociaux bâtis sur l'ignorance et la certitude d'une supériorité sans conteste, derrière le « rustre » se cache « un homme, un chef, un sage ». Il est le prince charmant des contes de fées de Flora, celui à qui Ada offre son cœur au sacrifice d'une partie d'elle-même. En demandant à sa fille de porter à Baines la touche de piano qui scelle leur amour, elle commet la faute qui déclenche les foudres du mari trompé.
- 39 Flanquée dans le dos des ailes d'ange du costume qu'elle porte pour la représentation théâtrale de Barbe-Bleue, Flora évolue au gré des scènes, mi-ange, mi-démon, vêtue tantôt de noir, tantôt de blanc. En portant à Stewart la touche de piano qu'elle doit remettre à Baines, elle devient le messenger qui trahit, celui qui en se vengeant par jalousie devient aussi la victime de sa propre trahison. Alors que le sacrifice de la touche symbolise, plus encore que l'acte sexuel, l'acmé de cette passion – comme le doigt coupé symbolise la passion de Stewart –, Flora fournit à Stewart ce qui lui permet de frapper. L'amour qu'elle invente ne peut avoir d'issue heureuse : la mère est frappée de mutisme et la foudre frappe le père fictionnel de Flora, qui s'enflamme. Comme dans l'animation image par image qui illustre le récit fictionnel conté par Flora, Baines est celui qui tente de contenir sa colère et sa douleur. Il est aussi le père auprès duquel Flora trouve refuge dans une scène ultérieure. L'ange gardien qui avait juré par trois fois de ne jamais appeler Stewart papa, de ne jamais le nommer, rompt sa promesse à deux reprises :

Flora: "I'm not going to call him 'papa'. I'm not going to call him anything. I'm not even going to look at him."

Flora: "Here 'papa' [dit-t-elle en lui montrant où rajouter une planche] [...] You shouldn't have gone up there, should you? I don't like it, nor does 'papa'."

- 40 C'est après avoir appelé Stewart « papa » deux fois de suite dans la scène où il enferme Ada dans la maison en clouant des planches sur toutes les fenêtres (ce qui en fait un véritable cercueil), qu'elle prend en quelque sorte son parti. Elle avait déjà trahi à deux reprises : une fois en indiquant à Stewart que parfois Ada et Baines ne jouaient même pas de piano, ce qui sous-entend qu'ils faisaient autre chose, et une autre fois en indiquant que sa mère se rendait chez Baines, c'est-à-dire « en Enfer ». Lorsqu'elle prend conscience des conséquences de sa trahison, tachée du sang de sa mère, l'ange des Maoris qu'elle était en débarquant sur la plage en Nouvelle-Zélande peut aller vers la rédemption nécessaire pour laver ses péchés. Une fois le message de la révélation transmis par Stewart à Baines, les ailes de l'ange sont lavées en gros plan dans la rivière. Le message ne finit-il d'ailleurs pas par affecter tout le monde ?
- 41 Après la traversée, la fuite éperdue qu'est l'exil, Ada entraîne dans le sillage de sa course tous ceux qui la côtoient. De même qu'elle vogue vers une libération tant attendue, elle les ouvre à la conscience et leur insuffle la force qui leur permet de quitter les profondeurs où ils sont retenus prisonniers. Mais tout progrès a un prix, et encore faut-il accepter de le payer. La partition pour piano à quatre mains sur laquelle les couples se font et se défont est aussi une musique qu'il faut savoir laisser derrière soi, dont il faut savoir se séparer. Ainsi, le piano qu'elle quitte lorsqu'elle le fait jeter à l'eau comme un cercueil, est aussi celui qui essaie de la faire sombrer avec lui. Tentée par la mort qui l'appelle, elle choisit d'abord de la suivre, de succomber à sa volonté comme annoncé d'emblée par le père. Cependant, l'expérience vécue entre l'arrivée et le départ, *l'incipit* et *l'explicit*, le détour qu'elle fait pour finalement arriver à Nelson, réveille l'autre face de la force démesurée qui la hante. Elle a gagné sa liberté au prix de nombreux sacrifices et peut désormais puiser en elle cette force créatrice qui lui permet de choisir la vie. En se détachant du piano qu'elle laisse couler, elle remonte à la surface, expérimente sa renaissance et jaillit des profondeurs pour se laisser sauver par les mains qui lui sont tendues. Enfermé, au début du film, dans une caisse que les marins comparent à un cercueil lorsqu'ils le débarquent sur la plage, le piano retourne, à la fin du film, là d'où il vient, dans les ténèbres d'un passé dont elle peut enfin se défaire. Le prix à payer est la trace qu'elle garde en elle, la cicatrice d'une blessure qui peut enfin se refermer. Elle est le doigt que lui fabrique Baines ; elle est la touche du piano sauvée des eaux qui porte d'un côté la trace d'un amour lointain, incestueux peut-être, « A aime D », et de l'autre l'inscription d'une passion assumée et d'une sexualité voulue : « Dear George you have my heart Ada ».
- 42 La parole retrouvée qu'elle apprend de nouveau à articuler dans le noir, autrefois inquiétant, symbolise la fin de l'oppression. Elle pourra bientôt prononcer le nom de son amant, le nom de l'être aimé. Et si parfois il lui arrive la nuit de se voir flotter au-dessus de son piano dans les profondeurs de l'océan, c'est dans un silence apaisant qui lui permet de trouver le repos, un silence qu'elle laisse derrière elle, « in the Cold grave, under the deep deep sea ».

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.

Kaeppler, Adrienne L., C. Kaufmann et D. Newton. *Civilisation et art océanien*. Vingt-troisième titre de la collection « L'art et les grandes civilisations ». Tours : Citadelles et Mazenod, 1993.

Thompson, Kirsten Moana. "The Sickness unto Death: Dislocated Gothic in a Minor Key". *Piano Lessons, Approaches to The Piano*. Felicity Coombes et Suzanne Gemmell. Sydney: John Libbey, "Southern Screen Classics: 1", 1999.

Wexman, Virginia Wright (ed.). *Jane Campion, Interviews*. UP of Mississippi, 1999.

NOTES

1. Julia Margaret Cameron (1815-1879). Née en Inde, à Calcutta, dans un milieu aisé et cultivé, elle épouse le diplomate Charles Hay Cameron en 1838. De retour en Angleterre en 1848, elle s'installe dans l'île de Wight en 1860 et commence à pratiquer la photographie (négatif au collodion sur verre) en 1863. Son style artistique proche de la peinture – portraits et scènes allégoriques inspirées de la Bible ou des légendes médiévales – en fait un précurseur du pictorialisme. De retour à Ceylan en 1875, elle y meurt quatre ans plus tard.

2. Gordon Hatfield, sculpteur de profession, interprète Te Kori dans le film. Aspect particulièrement marquant de la culture maorie, les peintures et tatouages corporels y sont largement représentés. Hatfield lui-même, montre dans le film un authentique tatouage sur la fesse, le *Nga Puki*, copie d'un motif traditionnel de sa tribu. Les plus surprenants sont les *moko*, les tatouages faciaux symbolisant la position sociale et le pouvoir spirituel (*mana*) de ceux qui les portent, au sein de la société tribale maorie.

3. Insert : placé entre deux plans, l'insert est un gros plan d'objet destiné à mettre en valeur un détail utile à la compréhension de la scène présente ou d'une scène à venir dans le film.

4. Cette touche particulière n'est pas sans rappeler celle du deuxième long métrage de Jane Campion, *An Angel at My Table* (1989) – adaptation de la trilogie autobiographique de la romancière néo-zélandaise Janet Frame – qui s'ouvre et se ferme sur la voix *over* de la romancière, à la différence près qu'il s'agit, du moins en ce qui concerne la première scène, d'une voix d'adulte sur l'image d'une fillette, celle de l'actrice qui incarne Janet Frame enfant.

INDEX

oeuvre Piano (The)